

Komunikacinė dramos sklaida ir jos socialumas

Santrauka

Šiame straipsnyje, žvelgiant iš teatro perspektyvos, bandoma nužymėti pagrindines dramos komunikacijos teorijos tendencijas ir jos ryšį su socialiniu kontekstu. Komunikacinė dramos sklaidos erdvė traktuojama kaip neatskiriama bendrosios teatrinės komunikacijos dalis, kur svarbų vaidmenį atlieka žiūrovas. Plačiau nagrinėjami bendrieji (teatro ir dramos) komunikacinės teorijos klausimai: koks dramos santykis su teatine raiška, kokią dalį perduodamos informacijos sudaro drama, koks jos santykis su kontekstais, kaip dramos tekstas transformuojamas į sceninį, koks vaidmuo komunikacijos procese tenka žiūrovui. Straipsnyje, remiantis semiotine komunikacijos teorija, analizuojamas dramos ir mizanscenos ryšys, akcentuojant 'konkretizacijos' kaip istoriškai ir socialiai apibrėžto proceso įtaką. Taip pat kvestionuojamos tradicinės žiūrovo funkcijos dramoje bei bandoma nubrėžti šiuolaikinės dramos teorijos kaitos kryptis.

Įvadas

Komunikacinė dramos teorija, kaip ir visos komunikacijos studijos, derina kelių disciplinų požiūrius t.y. integruoja kultūros studijas bei semiotiką, o pačią komunikaciją - ženklų ir kodų perdavimą ar priėmimą - traktuoja kaip socialinių santykių veikimą¹. XX a. antrosios pusės komunikaciniai dramos tyrimai, pabrėžiantys aktyvų siuntėjo ir gavėjo santykį, teksto ir konteksto sąveiką, daugiausia rėmėsi lingvistinės komunikacijos principais, atstovaujančiais semiotinei komunikacijos mokyklai. Pastaraisiais dešimtmečiais stiprėjant poststruktūralizmo įtakai, komunikacinę dramos sampratą praplėtė suvokimo proceso bei reikšmės problematika.

Komunikacinė dramos teorija formavosi veikiau ne literatūros, o teatro semiotikos įtakoje², kuri, pasak K. Elamo, siekė sukurti savitą (ne lingvistinį) komunikacijos modelį, atitinkantį teatro kompleksiskumą. Visos semiotinės teatro teorijos dramos sklaidos lauką integruoja į kompleksiską teatrinės komunikacijos visumą. Tuo tarpu dramos teorija, siekdama išlaikyti atstumą teatrologijos atžvilgiu, iki šiol yra linkusi atsiriboti nuo komunikacinių dramos sklaidos aspektų ir todėl, kaip teigia S.Bennett, "dažnai nepripažįsta adresato vaidmens, auditorijos interpretacijos proceso"³. Tai rodo, kad dramos tekstas paprastai nagrinėjamas imanentiškai, didžiausią dėmesį skiriant vidinei teksto sandarai, reikšmių postulavimui ir kuo tikslesniam teksto perteiki-

mui scenoje. Atsiribojus nuo dramos socialumo ir komunikatyvumo, paprastai nepakankamai įvertinamas ir suvokėjo/žiūrovo vaidmuo tiek vidinei dramai struktūrai, tiek jos tolesnei sklaidai.

Kaip teigia teatro semiotikas M. De Marinis, komunikacinio proceso analizė skyla į dvi dalis: į ko-tekstualią, apimančią vidines teksto taisykles, struktūrinius lygius bei kodus, ir kon-tekstualią, apimančią išorinius teksto aspektus, siejamus su kultūriniu ir spektaklio kontekstais bei perteikimo ir suvokimo momentu. Būtent su tokiais dvigubais komunikacijos rėmais susiduria dramos žiūrovas. Vis dėlto jei dramą laikome veikiau teatrinės, o ne literatūrinės komunikacijos sritimi, itin aktualūs darosi teatrinio konteksto, o drauge ir socialiniai dramos sklaidos aspektai. Šiame straipsnyje plačiau nagrinėjama išorinės komunikacijos problematika: dramos ir mizanscenos kaip "socialinės praktikos" sąveika bei žiūrovo vaidmuo dramoje.

Drama teatrinėje komunikacijoje

Komunikacijos terminas plačiau pradėtas vartoti tik XX a. antrosios pusės semiotikų ir struktūralistų darbuose, tačiau apie tam tikrus komunikacinius teatro aspektus, ypač glaudų scenos ir žiūrovo ryšį, rašyta dar klasikiniuose Aristotelio, Horacijaus, D. Diderot ir G. E. Lessingo veikaluose. Ilgainiui įsitvirtino nuostata, kad teatro, kurio neatskiriama dalimi buvo laikoma drama, istorija yra te-

atro ir žiūrovų santykių istorija, todėl būta net svarytumų (pavyzdžiui, R. Ingardeno), ar nevertėtų teatro priskirti socialiniams mokslams apskritai. Tačiau iki XX a., kol nebuvo teatrologijos mokslo⁴, teatrinės komunikacijos specifika, jos estetiniai bei socialiniai veiksniai nebuvo plačiau nagrinėjami. Žiūrovo ir scenos santykis, pasak M. De Marinis, nuo Aristotelio iki Grotowskio buvo aptariamas “kaip teorija apie teatrinę aistrą”⁵, didžiausią dėmesį skiriant “manipuliaciniam dramos pajėgumui” išjudinti jausmus, patraukti dėmesį ar pamokyti. Teatro ir dramos komunikacinis laukas buvo tapatinami, nes laikomasi dramocentrinės nuostatos⁶, kad teatro komunikaciją iš esmės lemia tik minėtoji “manipuliacinė dramos jėga”.

Žvelgiant iš šiuolaikinės komunikacijos teorijų perspektyvos matyti, jog tradicinėje konvencinėje teatro/dramos teorijoje apsiribojama siaura komunikacijos samprata, kurią M. De Marinis apibūdina kaip “paprastą informacijos pernešimą, t.y. neva objektyvų turinio perdavimą nuo siuntėjo iki suvokėjo”⁷. Kaip rašo E. Fischer-Lichte, daugelis šiuolaikinių teoretikų nebesutinktu su tokia “senojo tipo” prielaida, kad dramos teksto ir spektaklio sąveika gali būti apibrėžiama kaip “procesas, kuris perneša ‘turinį’ iš vienos media sistemos į kitą be jokio pakeitimo (nelyginant pienas perpilamas iš ąsočio į stiklinę)”⁸. Taigi tradicinė teatro/dramos ir žiūrovų sąveikos samprata visiškai neatsižvelgė į tuos komunikacijos aspektus, kurie labiausiai domina šiuolaikinius teoretikus: kaip gimsta reikšmė dramos ir teatro sąveikoje, kokios dramos ir teatro savybės sudaro prielaidas komunikacijai vykti, kokią įtaką daro kintančios istorinės/ideologinės/meninės/socialinės aplinkybės dramos/spektaklio suvokimui.

Svarbūs poslinkiai teatro/dramos komunikacijos sampratoje, kaip minėta, prasidėjo tik XX a. antroje pusėje, nors siaura tradicinės komunikacijos traktuotė ir ypač pasyvi žiūrovų pozicija scenos vyksmo atžvilgiu kritikuota anksčiau pradžioje (suaktyvinti žiūrovo pozicijas spektaklio metu siekė V. Meyerholdas, E. Piskatoras, B. Brechtas). Išsamesnės teatrinės komunikacijos studijas inspiravo prancūzas G. Mouninas. 1969 m. pasirodžiusioje studijoje *Įvadas į semiologiją* jis bandė paneigti komunikatyvų teatro pobūdį apskritai. Bet kuri komunikacija, G. Mounino nuomone, privalo nusakyti

dvi sąlygas: pirma, suvokėjas (žiūrovas) turi visiškai suprasti siuntėjo (aktorių) jam siunčiamą kodą ir, antra, ši sąveika turi būti abipusė. Kadangi teatre, G. Mounino manymu, neišmanoma teisingai suvokti visų žiūrovui siunčiamų kodų reikšmės, o ryšys tarp siuntėjo ir suvokėjo yra vienkryptis (žiūrovas esąs pasyvus), šią sąveiką jis siūlo traktuoti veikiau kaip stimuliaciją, bet ne komunikaciją.

Tokias nuostatas vėliau bandė paneigti teatro semiotikos atstovai. Pavyzdžiui, M. De Marinis pateikė visiškai priešingą G. Mouninui teatrinės komunikacijos apibūdinimą. Jo nuomone, bet koks teatrinis vyksmas visada nusako dvi pagrindines sąlygas: a) yra komunikatyvus ir b) užmezga ryšį su žiūrovu. Kitaip tariant, komunikaciją jis laiko svarbiausia spektaklio sąlyga. Jei minėtoje G. Mounino studijoje teigiama, kad dėl teatrinės komunikacijos simultaniškumo, siunčiamų kodų daugiareikšmiškumo teatre apskritai nevyksta komunikacija, tai vėlesni autoriai - A. Ubersfeld (1977), R. M. Corvinas (1978), M. De Marinis (1993) - teigia priešingai - kaip tik kodų įvairovė, pasak jų, garantuoja, kad būtų pasiektas tam tikras suvokimo, vadinasi, ir komunikacijos laipsnis (pvz., jei nesupranti dramos kalbos, t.y. verbalinio kodo, galima suprasti neverbalinių kodų - šviesos, judesių ar garsų - prasmes).

Teatro ir dramos teoretikų domėjimasis komunikatyviais dramos aspektais keitė tradicinę dramos sampratą ir jos kritikos metodus. K. Elamas skelbė, kad dramos komunikacijos tyrinėjimai privalo atsiriboti nuo lingvistinės semiotikos, kuri “į spektaklį žiūri kaip į kalbą, kalbos analogą ar kaip lingvistikai tinkamą analitinį modelį”⁹ ir siūlė dramos sklaidos ypatumus tyrinėti pasitelkiant teatrinės komunikacijos poziciją. J.L. Styanas, vienas pirmųjų dramos teoretikų, pabrėžusių žiūrovo įtaką dramai, teigia, kad dramos kritikos užduotis yra “tyrinėti komunikacinius saitus, abipusią ženklų apykaitą, stimulus, reakcijas tarp scenos ir žiūrovo ir jų priežastis”¹⁰. Todėl jis kritikuoja tiek tradicinę dramos kaip literatūros aiškinimą, tiek “stanislavskišką” dramos “subteksto” sureikšminimą. Minimalus teatrinis įvykis, jo manymu, susideda iš šių trijų elementų: teksto-aktoriaus-žiūrovo. Teatrinėje komunikacijoje, pasak autoriaus, kiekvienas iš šių komponentų yra įtakojamas tam tikrų papildomų veiksnių. Pavyzdžiui, už teksto yra jo autorius, už aktoriaus – prodiuseris arba režisierius, o už žiūrovo -

visa visuomenė. Be to, tekstas yra ribojamas žanro, aktorius – scenos, o žiūrovas – publikos reikalavimų ir konteksto. J. L. Styanas teigia, kad “visi komponentai yra vienaip ar kitaip susiję, ir būtent šioje nesibaigiančioje įvairovėje gyvuoja drama”¹. Tai rodo gana plačią autoriaus dramatinės komunikacijos sampratą, tačiau dramos tikslu jis tebelaiiko tam tikros idėjos (*message*) perdavimą per mediumą (teatrą), kur nemenką vaidmenį atlieka žiūrovo gebėjimas “įsijausti” (*empathy*). Pripažindamas, kad pagrindinė dramos paskirtis slypi komunikaciniame momente, jis užsimena, kad tam tikrais atvejais komunikacija gali ir neįvykti. Taigi dramatinė komunikacija vis dar traktuojama kaip tam tikrų ženklų, idėjų perdavimas, kuriuos “ausimis ir akimis” turi atpažinti žiūrovas. J. L. Styano teorijoje pasigendama aiškesnės ribos tarp teatro ir dramos komunikacijos erdvių.

Nubrėžti teatro ir dramos komunikacijos skirtumus tapo vienu svarbiausiu teatro semiotikos uždavinių. K. Elamo pateiktas komunikacijos modelis, kuriame drama traktuojama kaip vienas iš teatro kodų, sudarančių dramatinį kontekstą bendrame teatrinės komunikacijos lauke, atspindi bendrą, nors gana “kompromisišką”, semiotikų požiūrį į dramos sklaidą teatrinėje komunikacijoje.

Svarbiausiu semiotinės krypties pasiekimu galima laikyti nuostatą, kad teatrinė komunikacija įvyktų, jei dramos (kaip vieno iš kodų) nebūtų apskritai. Taigi drama traktuojama ne kaip spektaklį struktūruojanti jėga, o kaip tam tikras “vidinis” dramatinis kontekstas. Ji nebelaikoma esminiu teatrinės komunikacijos inspiratoriumi, o tik vienu iš komponentų. Teatro semiotikai sutinka, kad teatre įmanoma tik dalinė komunikacija. Tačiau poststruktūralistiniu požiūriu, baigtinis kodo supratimas (ne tik teatre) yra apskritai neįmanomas, nes reikšmė kaip suvokimo rezultatas nėra pastovi konstanta. Tai iš esmės keičia dramos komunikatyvumo sampratą, inspiruoja naujus suvokimo būdus ir sureiškina suvokėjo/žiūrovo vaidmenį šiame suvokimo procese.

Dramos tekstas ir mizanscena (*mise en scene*)

Semiotika, grįsta komunikacine teatro/dramos teorija, siekė spręsti dviprasmiško dramos egzistavimo tarp teatro ir literatūros problemą. Tačiau ne-

trukus įsitikinta, kad semiotika veda ne link dramos ir teatro sintezės ar kitokios “sutaikymo” galimybės (to iš dalies siekė ankstyvieji semiotikų tyrinėjimai), o link šių skirtingų semiotinių sistemų atskyrimo. Dramos teksto ir spektaklio atskyrimo tendencija ypač išryškėjo aštuntajame dešimtmetyje plačiai nagrinėtoje dramos teksto ir mizanscenos sąveikoje. P. Pavis, ieškodamas bendro metodologinio pagrindo tokioms skirtingoms prigimties semiotinėms sistemoms kaip drama ir spektaklis, išskyrė *mise en scene* kaip “savirefleksinį diskursą”, leidžiantį teoriškai svarstyti apie dramos teksto transformaciją spektaklyje. Mizansceną jis laikė labiau teorine nei empirine kategorija, kurios pagrindu galima aiškinti dramos teksto sklaidos – “konkretizacijos” ir “transliacijos” – mechanizmą. Teorijų, gvildenančių dramos ir mizanscenos ryšį, įvairovėje galima išskirti dvi pagrindines tendencijas:

1) dramos tekstui suteikiamas prioritetas spektaklio atžvilgiu. Drama laikoma nesikeičiančia “konstanta” (S. Jansen pozicija), “gilioji struktūra” (M. Chomskio pozicija) ir savaiminė vertybė, kuri visiškai realizuojama tik scenoje. Dramos tekstas esąs pirminis originalas, turintis sceninę potencialumą, o spektaklis tėra antrinė teksto realizacija, semiotiniu požiūriu – dramatinio teksto perkodavimas. Dramos teksto ir mizanscenos sąveikoje akcentuojamas abipusis ryšys, pabrėžiama spektaklio priklausomybė nuo dramos teksto;

2) dramos tekstas ir spektaklis – tai dvi skirtingos heterogeniškos semiotikos sistemos, “turinčios sąlyčio taškų, tačiau neimplikuojančios viena kitos”². Tai lygiavertė, bet skirtingų sistemų sandūra, todėl jų negalima talpinti į vieną metodologinį lauką. Ši koncepcija dominuoja M. De Marinis, P. Pavis, E. Ficher-Lichte teoriniuose svarstymuose, kuriais ir bus remiamasi.

Italų semiotikas M. De Marinis neigė ne tik dramos teksto prioritetą mizanscenos atžvilgiu, bet ir jų abipusią sąveiką (*interchangeability*) bei grįžtamąjį ryšį (*irreversibility*) spektaklio metu³. Jo nuomone, teksto sklaida spektaklyje nėra lingvistinio kodo perkėlimas į nelingvistinį; o greičiau dviejų skirtingų sistemų sandūra. M. De Marinis įsitikinimu, neįmanoma (nes nėra vieno bendro metodologinio pagrindo) iš mizanscenos atgaminti dramos tekstą. Todėl dramos teksto ir spektaklio ryšį, jo teigimu, derėtų aiškinti kaip vienpusį judesį nuo teks-

to į spektaklį, tiksliau kalbant, į konkrečią mizansceną. Didžiausia klaida ir nesusipratimas, pasak M. De Mariniso, yra teorinė nuostata, skelbianti, kad „draminis tekstas gali būti aptariamasis kaip spektaklio metatekstas, t.y. kad dramos tekstas „turi sąsają“ su mizanscena, kuri, kaip manoma, kažkaip yra „įrašyta“ tekste. Iš tikrųjų, dramos tekstas ne tik kad „neturi savyje“ pastatymo, bet netgi nėra jo turinys“⁴, - teigia jis. Teatrinio „perkodavimo modalumai“, tokie kaip pagrindinis dialoginis tekstas ir sceninės nuorodos, autoriaus nuomone, visada yra daugiaprasmiai, semantiškai skirtingi, priklausomi nuo laikotarpio ir konteksto. Būtent dėl to, M. De Marinis manymu, dramos teksto atkūrimas spektaklio pagrindu tampa neįmanomas. Nepagrįstas dramos ir jos realizavimo scenoje – mizanscenos – tapatinimas, jo teigimu, nulemia klaidingą realaus (spektaklio) ir virtualaus (egzistuojančio mintyse skaitant dramą) pastatymo supainiojimą bei suteikia galimybę jų analizei taikyti tą patį „verbalinį modelį“⁵. Taigi teoretikas įvardina priežastis, kurių pagrindu verbaliniam tekstui ilgą laiką buvo suteikiamas privileginis statusas kitų (neverbalinių) kodų atžvilgiu ir drauge tarsi atsiribojama nuo kintančių kontekstų įtakos mizanscenos praktikai.

P. Pavis, kurio semiotinė teatro teorija pasižymi ypatingu lankstumu, nužymi aiškias ribas tarp dramos teksto, mizanscenos ir spektaklio. Pasak jo, dramos tekstas - tai verbalinis tekstas, spektaklis - tai, kas matoma ir girdima scenoje, bet dar neturi reikšmių, o mizanscena - visų ženklinių sistemų konfrontacija tam tikrame laike ir erdvėje, kurios reikšmių kūrimo dalyvauja atlikėjai ir žiūrovai⁶. Remiantis semiotinės teorijos nuostatomis galima išskirti šias mizanscenos funkcijas, kurios formavo naujus komunikacinius rėmus dramai:

1. Mizanscena nėra paprasta teksto „transformacija“ iš verbalinės (teksto) ženklų sistemos į neverbalinę. Mizanscena „kalba“ rodydama, ji „inicijuoja dialogą tarp to, kas yra sakoma, ir to, kas yra rodoma“⁷. Mizanscena nėra ir dramos sceninės potencijos realizavimas ar dramos teksto „duobių“, kaip teigė A. Ubersfeld, užpildymas reikšmėmis, nes, kaip ir bet koks tekstas, dramos tekstas „gali būti ir kupinas ar net perpildytas reikšmių“⁸.

2. Mizanscena egzistuoja tik tuomet, kai ji pasiekia žiūrovą. Suprasti mizansceną nereiškia iššifruoti/rekonstruoti autorių intencijas, bet suprasti sis-

temų sąveiką, kurioje reikšmė yra sukuriama. Žiūrovas spektaklio metu nejaučia ribos tarp teksto ir spektaklio laiko ir erdvės, nes tiek dramatinė (verbalinė), tiek teatrinė (neverbalinė) informacija yra priimama vienu ir tuo pačiu metu. Tačiau tai nesuteikia nei pagrindo mizansceną laikyti tekstualių ir sceninių dėmenų samplaika, nei ieškoti jų „bendro vardiklio“. Pasak M. Vanden Heuvelo, spektaklio neapibrėžtumas ir teksto aiškumas „nereikalauja sutaikymo“, bet padeda sukurti „aukštesnę tvarkos, kompleksiško ir realybės esmės suvokimo sistemą“⁹.

3. Mizanscena yra intertekstuali, ji visada daugiau ar mažiau yra įtakota socialinio, estetinio ir kt. konteksto. Ši sąlyga leidžia kiekvieną kartą naujai įprasmiti tą patį tekstą, padaryti jį aktualų naujoms žiūrovų kartoms. Mizanscenos esmė ir slypi jos nesibaigiančiose variacijose.

Konkretizacijos reikšmė dramoje (P. Pavis modelis)

Mizanscenos supratimas, pasak P. Pavis, yra keleto konkretizacijos²⁰ etapų rezultatas. Konkretizaciją teatre P. Pavis aiškina kaip teksto įprasminimo būdą, jo priklausomybę nuo istorinės kaitos bei konkretaus suvokėjo konteksto. Iš to išplaukia, kad dramos ir spektaklio supratimas visada yra istoriškai apibrėžtos konkretizacijos rezultatas, todėl įvairiais laikotarpiais tekstas yra perskaitomas/suprantamas skirtingai. Atsižvelgiant į besikeičiantį kontekstą (dramos rašymo tradicijas, estetinius kriterijus, socialines priežastis ir kt.) įmanomos skirtingos to paties teksto mizanscenos.

Konkretizacijos grandinę P. Pavis aiškina šitaip: iš inicijuojančios situacijos, kurią supa „šaltinio kultūra“, tekstas dramaturginės konkretizacijos laikotarpiu (dramaturgo daroma tekstinė, siužetinė, veiksmo, charakterių ir t.t. atranka) virsta dramos tekstu. Šiuo momentu tekstas yra galutinai suformuojamas, paruošiama „dirva galimoms mizanscenoms“. Susidūrus su klasikiniiais, sunkiai suprantamais šiuolaikiniam skaitytojui/žiūrovui „archainiais“ tekstais (pvz., W. Shakespeare'o dramos originalo kalba), dramaturginė konkretizacija reiškia ir tokio dramos teksto pritaikymą-adaptaciją dabarties auditorijai. Todėl saivame aišku, kad tekstas, kuris, P. Pavis teigimu, yra suprantamas tik iš šiuolaikinės perspektyvos, šios kon-

kretizacijos metu praranda dalį savo "originalių intencijų" (pvz., S. Parulskio parašyta M. Bulgakovo romano *Meistras ir Margarita* dramatinė inscenizacija, gali būti traktuojama tik kaip antrinis konkretizuotas tekstas, jau praradęs dalį "originalaus teksto", ir todėl nėra pagrindo kalbėti apie tiesioginį (tradiciniu suprantimu) M. Bulgakovo teksto ir sceninės realizacijos ryšį ar interpretaciją). Kitos sceninės konkretizacijos metu tekstas per auto-, inter-, ideotekstualią mizansceną pasiekia galutinį savo tikslą - žiūrovą. Pasak P. Pavis, dramatos tekstas mizanscenoje skleidžiasi keliais lygmenimis, kuriuos atspindi trys mizanscenos tipai²¹:

1. *Autotekstuali mizanscena* - tai rekonstrukcinis matmuo, paremtas teksto struktūra ir vidine logika, neatveriantis ir neatsiveriantis teksto istoriniam, socialiniam kontekstui (pavyzdžiui, tokio tipo mizanscenomis P. Pavis laiko hermetiškai uždaras, tik režisieriaus idėja paremtas simbolistinio teatro mizanscenas).

2. *Ideotekstuali mizanscena* - kai tekstas yra veikiau pretekstas (metatekstas) naujoms suvokimo aplinkybėms, atviras socialiniam, psichologiniam kontekstui. Mizanscena atlieka veikiau komunikacinę funkciją, leidžiančią naujai auditorijai suprasti/skaityti seną/žinomą tekstą.

3. *Intertekstuali mizanscena* yra tarsi "tarpinė", nurodanti tiek į istoriją, tiek į dabarties situaciją. Tai kiekvieno naujo pastatymo funkcionavimas kitų pastatymų intertekstualioje erdvėje.

Kiekvienoje mizanscenoje gali būti labiau akcentuojamas kuris nors vienas iš šių lygmenų, tačiau paprastai kiekvienoje jų galima atsekti visus tris lygmenis (pvz., J. Vaitkaus režisuotoje J. Grušo dramoje *Meilė, džiazas ir velnias* aiškiai dominuoja ideotekstualus mizanscenos tipas, leidžiantis modernistinę dramą "konkretizuoti" į postmodernų spektaklį).

Dramos socialumo apibrėžčiai itin svarbi pasakutinė dramatos konkretizacijos stadija - suvokimo konkretizacija. P. Pavis atkreipia dėmesį, kad žiūrovą tekstas pasiekia tik po keletos konkretizacijų, kurios "kiekviename žingsnyje sumažina arba padidina tekstinį šaltinį"²². Taigi būtų naivu tikėtis, kad teksto reikšmės šiame kelyje išlieka nepakitusios. P. Pavis žodžiais, spektaklyje "tekstas yra žymiai daugiau nei žodžių serija: jis yra neatskiriama suaugęs su ideologine, etnologine ir kultūrine dimen-

sija²³. Todėl, pasak P. Pavis, svarbiausia yra ieškoti ryšių tarp dramatinės, sceninės ir kultūrinės (susijusios su socialiniu kontekstu) konkretizacijos, nes skirtingas kultūrinis laukas suponuoja vis kitokius išsakymo būdus ir galimybes.

Vėlesniosios semiotikos bangos atstovai mėgino spręsti reikšmės, gimstančios mizanscenoje daugiaprasmiškumo klausimą ir akcentavo žiūrovo vaidmenį reikšmių atsiradimo procese. Ši komunikacijos teorijos tendencija iš dalies atsispindi pateiktoje P. Pavis "konkretizacijos" teorijoje. Jo apibrėžtos mizanscenos funkcijos, konkretizacijos bei socialinių veiksnių įtaka dramatos/spektaklio reikšmių sklaidai griovė tradicinės dramatos ir teatro sąveikos klaišes ir nusakė besikeičiančią teorijos perspektyvą, siekiančią išsilaisvinti iš empirinių, logocentrinų metodologinių nuostatų. P. Pavis, kaip ir R. Barthes'o, teorinėje mintyje ryškėja slinktis nuo semiotinių tyrinėjimų link poststruktūralistinės problematikos. Atrodytų, kad P. Pavis teorijai netaikytini poststruktūralistų kaltinimai semiotikams dėl nesidomėjimo reikšmės prigimtimi, jos atskyrimo nuo istorinio/ideologinio matmens. Vis dėlto E. Mac Donaldas teigia, kad P. Pavis, kaip ir daugelis kitų teatro semiotikų, teatro kompleksiskumu siekia "išspręsti" egzistuojančius dramatos teksto ir scenos prieštaravimus. Visų struktūralistų ir semiotikų trūkumas, pasak jo, slypi tikėjime, kad "tekstas gali būti supastas savo pilnumoje, ir kad struktūriniai teksto neatitikimai bus išsprendžiami spektaklyje"²⁴. Kaip ir daugelis semiotikų, P. Pavis yra linkęs sureikšminti struktūrą (tik šįkart ne dramatos, o mizanscenos) ir aiškina ją kaip uždara reikšminę sistemą. Vis dėlto svarbu pažymėti, kad komunikacijos teorijos pradeda kontekstualizuoti dramatos sklaidą spektaklyje ir šitaip pabrėžia dramatos socialumą. Juk būtent trapus ir įvairuojantis dramatos/spektaklio ir socialinio konteksto ryšys laikomas mizanscenos pagrindu. Mizanscena, pasak P. Pavis, yra tam tikra "socialinė praktika" ir "ideologinis mechanizmas", kadangi "visoje dramatinėje situacijoje ir jos sprendimuose yra socialinė įtaka, nes visos žmogiškos situacijos, elgesio modeliai turi socialinę ir netgi politinę implikaciją"²⁵. Tiek dramatos, tiek teatro komunikacija suvokiama kaip konfrontacija "su tam tikro laiko diskursyvia ir ideologine struktūra", taigi dramatos komunikatyvumas negali būti supastas be jos socialinių veiksnių implikacijos.

Žiūrovo vaidmuo komunikacijoje

Komunikacija, pasak K. Elamo, „prasideda ir baigiasi žiūrovu“²⁶. Išties teatro ir žiūrovų ryšys neginčijamas, tačiau žymiai rečiau yra kvestionuojamas žiūrovo vaidmuo dramoje. S. Bennett teigia, kad iki šiol „dramos tekstą teoretikai yra linkę grentinti su spausdintinės literatūros (romano, eilėraščio ir kt.) studijomis, kai iš tikrųjų socialinė teatrinės praktikos prigimtis reikalauja sąlyčio bent jau su labiau socialiomis meno formomis (muzika, šokiu, filmu, architektūra ir kt.)“²⁷. Pasak jos, dramų tekstai visada buvo ir yra įtakojami daugiau socialinių publikos ir teatro aspektų nei literatūrinių konvencijų.

Semiotinė komunikacijos teorija, nors ir pabrėžė žiūrovo svarbą komunikacijos procese, labiau domėjosi dramų ir spektaklio (mizanscenos) sąveika bei žiūrovo santykiu su fikciniu teatro/dramos pasauliu. Šiuolaikinėse dramų/teatro teorijose dėmesys perkeliamas į suvokėją ar į pačią suvokimo situaciją – mažiau domimasi teksto/spektaklio geneze, autoriaus ketinimais ir vidine kūrinio struktūra. Kitaip tariant, jei teatro semiotikams labiau rūpėjo teksto užkodavimo ypatumai, tai vėlesni tyrinėjimai sutelkė dėmesį į teksto iškodavimo momentus.

Dramų suvokimo problemos šiandien yra itin aktualios, nes, kaip teigia E. Fischer-Lichte, „struktūrinis teksto pagrindas visada yra paremtas siekiu sukelti norimą efektą skaitytojui/žiūrovui“²⁸. Būtent pragmatiniame lygmenyje, kuris apima tekstą ir jo suvokėjo ryšį, vyksta esminiai šiuolaikinės dramų pokyčiai, inspiruojantys naujus dramų rašymo, recepcijos ir interpretavimo būdus. Labiau susidomėti žiūrovo vaidmeniu dramoje paskatino maždaug septintam dešimtmety išpopuliarėjusios recepcijos teorijos, nagrinėjančios įvairius suvokimo aspektus (tiek psichologinius, estetinius, tiek socialinius). Dramų suvokimo problematikai aktualūs išlieka W. Iserio, H. Robert Jausso, S. Fisho, U. Eco, J. Feral, A. Ubersfeld, L. Mulvey teoriniai svarstymai. Stiprų, nors ir netiesioginį, postūmį tam turėjo performanco teorijos, kurios žiūrovą traktavo ne kaip pasyvų stebėtoją, bet kaip aktyvų kūrėją ir spektaklio dalyvį. Performanco teorijos linko į teatro ir dramų sociologiją, tuo metu tapusią vartais link įvairiapusių teatrinio vyksmo sklaidos aiškinimų. Literatūroje taip pat daugėjo teorijų, vietoj imanen-

tiško teksto skaitymo siūlančių pereiti prie istoriškai ir socialiai determinuojamo suvokimo proceso (įvairios skaitytojo atsako teorijos).

XX a. pastebimai pakito įprastas teatro žiūrovų percepcijos pobūdis. XX a. pradžios avangardiniuose teatro judėjimuose pasitelkiant dramą buvo siekiama šokiruoti žiūrovą, suaktyvinti jo reakciją į teatrinį vyksmą. Kadangi įprasti percepcijos įgūdžiai buvo sąmoningai laužomi, pats žiūrovas turėjo nuspręsti, kaip reaguoti, pvz., į dadaistinius hepeningus, kaip siekti „kitokio“ meno suvokimo. Šiuolaikinis skaitytojas ar žiūrovas, pasak S. Watto, jau yra įsisavinęs „kitokį suvokimą“ arba, kaip jis įvardija, „skaitymo“ būdą, iškeliantį žiūrovą „iš teatro iki platesnių kultūros formų“²⁹. Postmodernios dramų/teatro žiūrovą nėra paprasta šokiruoti, todėl čia „interakcija“ tarp teksto ir žiūrovo įsivaizduojama visiškai kitaip. Žiūrovai, kaip teigia E. Fischer-Lichte, šiuolaikiniame teatre turi keletą galimybių: „arba pavienius elementus ir jų nenuoseklų eiliškumą apgaubia reišmėmis, kurios išplaukia iš jo istorinės, socialinės, asmeninės ir autobiografinės patirties (jie jau žino, kad reikšmės neturi fiksuotos, intersubjektyvios vertės, kurią perduotų, tačiau įsivaizduojamoje ir asociatyvioje veikloje jie kuria savo vaizdinį), arba visiškai atsisakoma nustatinėti reikšmes, o kūnai, objektai, žodžiai, apšvietimas patiriami be jų, kaip ženklų, interpretavimo, taigi, būdami laisvi nuo reikšmių ieškojimo, jie randa pasitenkinimą pačiame prezentacijos konkretume“³⁰.

Pasak A. Ubersfeld, toks estetiškas teatro patyrimas sudaro sąlygas patirti, perfrazuojant R. Barthes'ą, teatro malonumą, kuris, autorės manymu, negali būti pasyvus, nes žiūrovas yra linkęs identifikuotis su herojais bei interpretuoti teatrinis ženklus. Pasak jos, dramų tekste egzistuoja plyšiai, o šių „tuštumų užpildymas ir yra teatrinio malonumo šaltinis“³¹. Kiek kitaip žiūrovo funkcijas šiuolaikiniame teatre įvardija J. Feral, kurią labiau domino tos teatro formos, kur dramų tekstas neatlieka centrinio vaidmens. Silpnėjantis naratyvumas ir reprezentacija, pasak J. Feral, sunaikina tradicines žiūrovo kompetencijas, ypač jo troškimą ieškoti prasmų. Šitaip teatrinis žiūrėjimas priartėja prie kontekstualaus malonumo, kuris, kaip teigia autorė, įgauna dekonstrukcines charakteristikas³². Atitinkamai dramų tekstuose mažėja aiškaus bei nuoseklaus naratyvo poreikis, o aižėjanti dramų kon-

strukcija veda link dekonstruktyvių dramos formų.

Poststruktūralistinė teksto dekonstrukcija naikina vienintelės, stabilios reikšmės galimybę, gimtančią komunikaciniame procese. Dekonstruktiniu požiūriu drama yra ne hierarchinė reikšmių struktūra, o nuolat kintantis, atsinaujinantis tekstinis darinys. Atskiro suvokėjo sąmonė, jo patirtis, kontekstas yra tikrasis reikšmės kūrimo instrumentas. Poststruktūralistinės suvokimo teorijos ne tik kad dramai nebeteikia “manipuliacinės jėgos” statuso, bet teksto nelaiko ir spektaklio ‘malonumo’ šaltiniu. Tad akivaizdu, jog poststruktūralistinės idėjos stipriai įtakojo ne tik postdraminio teatro įsitvirtinimą, bet inspiravo naujus netradicinius dramos rašymo būdus.

Žiūrovo pasyvumas teatre, poststruktūralistiniu požiūriu, tėra paviršinis ir apgaulingas - iš tikrųjų tik žiūrovas komunikaciniame procese suteikia spektakliui reikšmės, taigi tik nuo jo priklauso viso komunikacinio proceso raida. Aktyvaus žiūrovo siekis, atkeliavęs iš avangardinių amžiaus pradžios teatro eksperimentų, postmodernistiniame teatre įgauja visai kitą reikšmę. ‘Žiūrėjimas’ prilyginamas veiksmui ar net kūrybiniam aktui, kurio metu žiūrovo sąmonėje gimsta naujos asociacijos ir interpretacijos reikšmės. Įdomu, jog komunikaciniai dramos tyrinėjimai suvokimą aiškina veikiau kaip dra-

Išvados

1. Tradicinėje dramocentrinėmis nuostatomis pagrįstoje dramos/teatro teorijoje apsiribojama siaura komunikacijos samprata. Dramos teksto ir spektaklio sąveika apibūdinama kaip procesas, kuris siekia kuo tiksliau pernešti turinį (dramą) iš vienos media sistemos į kitą. Dramos ir teatro komunikacinis laukas sutapatinamas, tačiau reikšmės perdavimo procese verbalinis tekstas (drama) užima centrinę pozicijas (logocentrinė teatro koncepcija). Maždaug iki XX a. vidurio teatro ir dramos komunikacinė specifika nebuvo plačiau tyrinėta. Semiotinė teatro komunikacijos teorija dramos sklaidos lauką pradeda traktuoti kaip dalinį teatrinės komunikacijos kontekstą. Teatrinė komunikacija įvyktų, jei drama, kaip vienas iš kodų, nedalyvautų apskritai (postdraminė teatro koncepcija).

2. Visapusiška komunikacinė dramos samprata neapsiriboja tik vidiniu lygmeniu (orientuotu į komunikacinius aspektus dramos tekste) ir vis dau-

mos žiūrėjimą, o ne skaitymą. ‘Žiūrėjimo’ ir ‘skaitymo’ skirtumai tampa itin svarbūs, siekiant geriau suprasti dramos komunikacines galimybes:

“Du teatro spektakliai negali būti vienodi būtent dėl publikos dalyvavimo. Daugelyje šiuolaikinių spektaklių žiūrovai tampa sąmoningais spektaklio bendrakūrėjais ir mėgaujasi šiuo produktyviu vaidmeniu, leidžiančiu peržengti ribas, kurių privalo laikytis skaitytojas ar kino žiūrovas”³³

Pasak citatos autorės S. Bennett, skaitymas yra labiau privatus/asmeninis, o žiūrėjimas – socialus potyris, todėl “sąveika, kuri visada gimsta tarp žiūrovų bei tarp pastarųjų ir aktorių, leidžia daryti prielaidą, kad dramos tyrinėjimai, susieti su socialiniais mokslais, būtų kur kas vaisingesni”³⁴. Išties tarpdalykinio pobūdžio komunikaciniuose dramos tyrinėjimuose suartėja ne tik dramos ir teatro teorijos, bet išryškėja glaudus pastarųjų mokslų ir sociologijos ryšys.

Dramos tyrinėjimai, neatsižvelgiantys į dramos komunikacinius ir socialinius aspektus, kaip ir teatro teorija, tradiciškai besiremianti tik į dramocentrines nuostatas, pateikia labai siaurą aiškinimo perspektyvą. Komunikacinė dramos samprata pirmiausia ir tarnauja platesniam dramos teksto sklaidos suvokimui.

giau dėmesio skiria išorinei komunikacijai (sąveikai tarp teksto ir socialinio konteksto, dramos ir žiūrovo).

3. Mizanscena aiškinama kaip teorinė kategorija, kurios pagrindu galima nagrinėti dramos teksto sklaidos - “konkretizacijos” ir “transliacijos” - mechanizmą. Socialinių veiksmų įtaką dramoje savaip įprasmina P. Pavis pateiktas konkretizacijos modelis, kuris dramos suvokimą traktuoja kaip istoriškai apibrėžtos konkretizacijos rezultata, – atsižvelgiant į besikeičiantį kontekstą (dramos rašymo tradicijas, estetinius kriterijus, socialines priežastis ir kt.) įmanomos skirtingos to paties teksto mizanscenos. Įvairuojantis dramos/spektaklio ir socialinio konteksto ryšys laikomas mizanscenos pagrindu. Dramos komunikatyvumas negali būti supras-tas be jos socialinių veiksmų implikacijos.

4. Esminiai šiuolaikinės dramos pokyčiai, inspiruojantys naujus dramos rašymo, recepcijos ir

interpretavimo būdus, vyksta pragmatiniame lygmenyje, kuris apima teksto ir jo suvokėjo ryšį. Poststruktūralistinės krypties dramos/teatro komunikacijos tyrinėjimai dėmesį perkelia į suvokėją ar į patį suvokimo procesą. Riba tarp spektaklio ir jo suvokimo nyksta, žiūrovas traktuojamas kaip spektaklio bendrakūrėjas. Atvira komunikacijos samprata pagrįstos pastarojo dešimtmečio suvokimo teorijos suteikia žiūrovui galimybę kurti savas reišmes, kurios išplaukia iš jo paties istorinės, sociali-

nės, asmeninės ir autobiografinės patirties, arba siūlo pasitenkinti pačiu prezentacijos konkretumu nekuriant jokių semantinių jungčių.

5. Komunikaciniuose dramos tyrinėjimuose suartėja ne tik dramos ir teatro teorijos, bet išryškėja glaudus pastarųjų mokslų ir sociologijos ryšys. Tačiau dramos 'skaitymo' ir 'žiūrėjimo' skirtumai, suvokimo 'malonumas' ir 'dekonstrukcija' tebe laukia didesnio teatro ir dramos teoretikų dėmesio.

Literatūra

1. Bartas, R. 1991. *Teksto malonumas*. Vilnius: Vaga.
2. Bennett, S. 1997. *Theatre audiences*. London and New York: Routledge.
3. Blau, H. 1990. *The Audience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
4. Blau, H. 1982. *Blooded thought: Occasions of theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
5. Carlson, M. 1984. *Theories of Theatre*. Ithaca: Cornell University Press.
6. Collini, S, ed. 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
7. De Marinis, M. 1993. *The Semiotics of Performance*. Bloomington and Indianapolis.
8. Eco, U. 1979. *The Role of Reader: Explorations in the semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press.
9. Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Methuen
10. Fischer-Lichte, E. 1997. *The Show and the Gaze of Theatre*. Iowa: University of Iowa Press.
11. Fiske, J. 1998. *Įvadas į komunikacijos studijas*. Vilnius: Baltos lankos.
12. Holland, Norman N. 1968. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press.
13. Iser, W. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
14. Iser, W. 1974. *The Implied Author: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. London: The Johns Hopkins University Press
15. MacDonald, E. 1993. *Theatre at the Margins*. Michigan University Press.
16. Pavis P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*. trans. Lore Kruger. London: Routledge.
17. Schechner, R. 1969. *Public Domain*. Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill.
18. Styan, J.L. 1975. *Drama, Stage and Audience*. Cambridge University Press, 1975.
19. Suleiman, S. R., Crosman, I. 1980. *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
20. Vanden Heuvel, M. 1993. *Performing drama/ Dramatizing Performance*. The University of Michigan press.
21. Watt S. 1998. *Postmodern/Drama*. The University of Michigan press.
22. Ubersfeld, A. 1982. *The Pleasure of the Spectator*. trans. Pierre Bouillaguet and Charles Jose, *Modern Drama* 25.1, p. 129.

Išnašos

¹Komunikacijos teorija, kurios objektas, pasak J. Fiske, "toks įvairus ir daugiaspektis" kaip žmonių komunikacija, siekė apimti platų XX a. teorijų diapazoną nuo formalizmo iki sociologizmo; žr.: Fiske J. 1998. Įvadas į komunikacijos studijas, Vilnius: baltos lankos, p. 15.

²Dramos sklaidos aspektai teatrinės komunikacijos procese išsamiai analizuojami G. Ouelletto, J. L. Styano, K. Elamo, M. De Marinis, P. Pavis, A. Ubersfeld, M. Carlsono teoriniuose darbuose. Prie komunikacinės teorijos iš dalies galima šlieti S. Bennett, S. Watto, U. Eco, M. Vanden Heuvelo, E. MacDonaldo, J. Dolan veikalus dramos/spektaklio suvokimo, recepcijos klausimais.

³Bennett, S. 1997. *Theatre audiences*, London and New York: Routledge, p. 4.

⁴Publikos svarbą dar XXa. pradžioje pabrėžė teatrologijos

mokslų pradininkas M. Hermanas, teigęs, kad teatrologija turi ieškoti savito dramos tekstą ir sceninę raišką apimančio metodologinio lauko ir labiau domėtis žiūrovo funkcijomis. Komunikacijos teorijos idėjos XX a. antroje pusėje teatrologijoje gana greitai prigijo, nes atitiko šio palyginti jauno mokslo ieškojimus teatro, dramos ir publikos sąveikos srityje.

⁵De Marinis, M. 1993. *The Semiotics of Performance*, Indiana University Press, p. 145.

⁶Dramocentrinėmis vadinamos tokios teatro formos, kur drama laikoma teatrinio veiksmo pagrindu bei inspiratoriumi. Esminė postdraminio teatro nuostata skelbia, kad drama nėra spektaklio pagrindas, o tik vienas iš daugelio elementų.

⁷De Marinis, M, *The Semiotics of Performance*, p. 148.

⁸Fischer-Lichte, E. 1997. *The Show and the Gaze of Theatre*, University of Iowa Press, p. 21.

⁹Elam, K. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London and New York: Methuen, p. 3.

¹⁰Styan, J.L. 1960. *Elements of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 1.

¹¹ Ibid., p.12.

¹²Pavis, P. 1992. *Theatre at the Crossroads of Culture*, trans. Lorem Kruger, London: Routledge, p. 26.

¹³M. De Marinis atskaitos tašku pasirinko italų semiotiko F. Ruffini teiginį, kad dramos teksto ir spektaklio sąveika yra abipusė, kadangi literatūrinis tekstas nulemia spektaklį, o spektaklis gali "atstatyti" literatūrinį tekstą.

¹⁴De Marinis, M. *The Semiotics of Performance*, p. 29.

¹⁵ Ibid., p. 17.

¹⁶Pavis, P. *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 25.

¹⁷ Ibid., p.32.

¹⁸ Ibid., p.18.

¹⁹Vanden Heuvel, M. 1993. *Performing drama/ Dramatizing Performance*, The University of Michigan Press, p. 23.

²⁰Konkretizacijos sąvoką P. Pavis perėmė iš Romano Ingardeno. Savo veikale *The Literary Work of Art (1931)* R. Ingardenas vartoja konkretizacijos terminą kalbėdamas apie tai, kaip literatūros kūrinių sukonkretina skaitymas. Konkretizacija, pasak jo, yra kūrinio "neapibrėžtumų" užbaigimas, procesas, kurio metu skaitytojas sukonkretina tai, kas

tam tikru požiūriu jau yra tekste ir drauge tą tekstą papildo.

²¹Pavis, P. *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 39.

²² Ibid., p. 142.

²³ Ibid., p. 155.

²⁴MacDonald, E. 1993. *Theatre at the Margins*, The University of Michigan Press, p. 19.

²⁵Pavis, P. *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 103.

²⁶Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 97.

²⁷Bennett, S. *Theatre Audiences*, p. 211.

²⁸Fischer – Lichter, E. *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 267.

²⁹Watt, S. 1998. *Postmodern/Drama*, The University of Michigan Press, p. 11.

³⁰Fischer- Lichte E. *The Show and the Gaze of Theatre*, p. 272.

³¹Ubersfeld, A. 1982. *The Pleasure of the Spectator*. trans. Pierre Bouillaguet and Charles Jose, *Modern Drama* 25.1, p. 129.

³²Feral, J. 1982. *Performance and Theatricality: The Subject Demystified*, trans. Terese Lyonas, *Modern Drama* 25.1, p. 179.

³³Bennett, S. *Theatre Audiences*, p. 21.

³⁴ Ibid., p. 212.

Summary

The paper analyses the communicational aspects in drama and discusses the interaction between drama, theatre and society. The expansion of performance theory and theatre semiotics has changed the emphasis of dramatic theory since 1970's toward new concepts of communication in drama. This article gives particular attention to the semiotics ideas of the relationship between drama and *mise en scene* and investigates the role of the audience in the context of contemporary drama and theatre studies.

The traditional model of communication from Aristotle and Plato, was understood as a simple conveyance of information or as the objective transmission of contents from sender to receiver, creating the inter-subjective relationship that are the foundation of society. Recent critical practice and investigations by theorists such as Patrice Pavis, Marco De Marinis, Anne Ubersfeld, Kleir Elam has led to the radically different ways of the communicational concepts. The starting point of research into theatrical communication was the French linguist Georges Mounin's (1969) denial of its possibility. Thus the main task of the theatre semioticians was to find a specific model of theatrical communication. M. De Marinis argued, that the

complexity and multiplicity of codes guarantees that a certain degree of comprehension (and communication either) is always achieved in the theatre.

Mise en scene P. Pavis defines not as the transformation of drama text into performance, but rather as their confrontation. The process of drama's concretizations series (from 'textual' to 'receptive' concretization) is always concerned with the social context and cultural conditions surrounding the audience. The changing social context permits infinite number of the same drama text's readings. *Mise en scene* can be understood as the "social practice". Thus communication theory with the attitude toward sociology gives more open concept of drama.

The task of the audience nowadays is not to look for the 'true' meaning in dramatic performance, but to create his own meaning in the process of communication. It means, that the "manipulation power of drama" as the ground for traditional theatrical communication is rejected. The perceptual studies- the "pleasure" of reading and viewing, the deconstruction of meaning- gives new conceptions of communicational and social aspects of drama.

Įteikta 2002 07 06

Pateikta spaudai 2002 07 10

Nomeda Šatkauskienė

Vytauto Didžiojo universitetas

Menų fakultetas