https://doi.org/10.15388/vu.thesis.972
https://orcid.org/0000-0003-3162-0248

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Justina Paltanavičiūtė

Užmeninių reikšmių komunikacija šiuolaikinėje operoje: „Traviatų“ dekodavimo tyrimas

DAKTARO DISERTACIJA

Socialiniai mokslai,
Komunikacija ir informacija (S 008)

VILNIUS 2026

Disertacija rengta 2021–2026 metais Vilniaus universitete.

Mokslinis vadovas – doc. dr. Martynas Petrikas (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija – S 008).

Gynimo taryba:

Pirmininkė – prof. dr. Elena Macevičiūtė (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija – S 008).

Nariai:
Prof. dr. Konstantinos Dallas (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija – S 008),
Prof. dr. Nils Grosch (Zalcburgo universitetas (Austrija), humanitariniai mokslai, menotyra – H 003),
Prof. dr. Rimvydas Laužikas (Vilniaus universitetas, socialiniai mokslai, komunikacija ir informacija – S 008),
Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra – H 003).

Disertacija ginama viešame Gynimo tarybos posėdyje 2026 m. rugsėjo mėn. 11 d. 10 val. Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto Freskos (214) auditorijoje. Adresas: Saulėtekio al. 9, I rūmai, Vilnius, Lietuva, tel. +370 5 236 6102; el. paštas info@kf.vu.lt.

https://doi.org/10.15388/vu.thesis.972
https://orcid.org/0000-0003-3162-0248

VILNIUS UNIVERSITY

Justina Paltanavičiūtė

Communicating Extra-Aesthetic Meanings in Contemporary Opera: A Case Study of Decoding “Traviatas”

DOCTORAL DISSERTATION

Social Sciences,
Communication and Information (S 008)

VILNIUS 2026

The dissertation was prepared between 2021 and 2026 in Vilnius University.

Academic supervisor – Assoc. Prof. Dr. Martynas Petrikas (Vilnius University, Social Sciences, Communication and Information – S 008).

This doctoral dissertation will be defended in a public meeting of the Dissertation Defence Panel:

Chairman – Prof. Dr. Elena Macevičiūtė (Vilnius University, Social Sciences, Communication and Information – S 008)

Members:
Prof. dr. Konstantinos Dallas (Vilnius University, Social Sciences, Communication and Information – S 008);
Prof. dr. Nils Grosch (Paris Lodron University of Salzburg (Austria), Humanities, Art History – H 003);
Prof. dr. Rimvydas Laužikas (Vilnius University, Social Sciences, Communication and Information – S 008);
Prof. dr. Rūta Stanevičiūtė-Kelmickienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art History – H 003).

The dissertation shall be defended at a public meeting of the Dissertation Defence Panel at 4 pm on 11 September, 2026 in Freskas' Room (214) of the Faculty of Communication. Address: Saulėtekio al. 9, Building No.1, Room 214. Vilnius, Lithuania. Tel. +370 5 236 6102; e-mail: info@kf.vu.lt.

TURINYS

ĮVADAS 7

1. OPERA IR UŽMENINIŲ REIKŠMIŲ KOMUNIKACIJA 25

1.1. Užmeninių reikšmių komunikacija operoje (teminės literatūros analizės rezultatai) 25

1.2. Stuarto Hallo recepcijos teorija: pranešimo kodavimas ir dekodavimas 50

1.3. Hallo modelio adaptavimas meno komunikacijoje 54

1.4. Politika, politiškumas ir galia operos komunikacijos kontekste 56

1.5. Opera kaip politinių reikšmių kodavimo praktika 58

1.5.1. *Poiesis* ir *mimesis* diskusija politinių reikšmių konstravimo procese 59

1.5.2. Operos forma kaip užmeninių reikšmių kodavimo įrankis 60

1.5.3. Draminio ir postdraminio teatro dichotomija 61

1.5.4. Antiopera kaip revoliucinio mąstymo forma 64

1.5.5. Demokratinių reikšmių kodavimas ir cirkuliacija antioperoje... 66

1.5.6. Bertolto Brechto epinės operos teorija 68

1.5.7. Užmeninių reikšmių kodavimas muzikinėmis reikšmėmis 71

1.6. Reikšmių dekodavimas 75

1.6.1. Meno kūrinio reikšmių recepcija ir konceptualizacija 76

1.6.2. Lūkesčių horizontas kaip reikšmių dekodavimo prielaida 79

1.6.3. *Habitus* kaip lūkesčių horizonto struktūravimas 81

1.6.4. Techninė infrastruktūra operos reikšmių dekodavimo kontekste 86

2. DISERTACIJOS EMPIRINIO TYRIMO METODIKA 89

2.1. Operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių kodavimo tyrimo metodika 90

2.2. Operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių dekodavimo tyrimo metodika 91

2.2.1. Tyrimo dalyvių imtis ir atranka 93

2.2.2. Diskusijos eiga ir moderavimas 95

2.2.3. Duomenų analizės principai 100

2.3. Akademinio tyrimo etika 102

2.4. Disertacijos empirinio tyrimo apribojimai 104

3. EMPIRINIO TYRIMO REZULTATAI 107
3.1. Užmeninių reikšmių kodavimas operoje „Traviatos“ 107
3.1.1 „Traviatos“ kaip užmenines reikšmes koduojantis tekstas 107
3.1.2. Operos „Traviatos“ turinio analizės suvestinė..... 111
3.1.3. Operos „Traviatos“ turinio analizės rezultatai..... 115
3.1.4. Operos „Traviatos“ turinio analizės išvados..... 119
3.2. Užmeninių reikšmių dekodavimas..... 121
3.2.1 Bendros diskusijų temos ir grupių dinamika 121
3.2.2. Meninių reikšmių dekodavimas..... 123
3.2.3. Užmeninių reikšmių dekodavimas 132
4. TYRIMO REZULTATŲ APTARIMAS 141
4.1. Lūkesčių horizontas 142
4.2. Recepcija ir kontekstualizacija..... 145
4.3. Kultūrinė patirtis 148
4.4. Teatro erdvė 150
4.5. Operos „Traviatos“ reikšmių dekodavimo tyrimo išvados 151
IŠVADOS 154
BIBLIOGRAFINIŲ NUORODŲ SĄRAŠAS..... 160
PRIEDAI 174
SUMMARY..... 189
APIE AUTORĘ 218
PADĖKA 219
PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS 221
PRANEŠIMŲ MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SĄRAŠAS..... 221

ĮVADAS

Operos žanro specifika leidžia jungti skirtingas meno rūšis – muziką, dramą ir vaizduojamuosius menus. Nors operų kūrėjai pirmiausia sprendė estetinius uždavinius, kūrinių turinys valdžios institucijų buvo kontroliuojamas nuo pat operos atsiradimo 1600 m. (Alano, 2015, p. 126). Tai rodo, kad operos žanro kompleksiškumas ir specifika leidžia šį žanrą traktuoti kaip improvizuotą estetizuotą viešąją erdvę ir palankią terpę užmeninių reikšmių komunikacijai įvairiuose istoriniuose ir politiniuose kontekstuose. Todėl aktualu operos žanrą analizuoti ne tik estetiniu ar socialiniu, bet ir suvokimo bei politinio poveikio aspektais.

Ši disertacija siekia tirti, kaip šiuolaikinėje operoje komunikuojamos užmeninės, t. y. per estetinių meno kūrinio elementų asociacijas su socialinio pasaulio reiškiniais susikuriančios, reikšmės. Šiame tyrime analizuojama, kaip tokios reikšmės yra kuriamos, sklinda ir yra suvokiamos per kultūros ir meno komunikaciją.

Operos įvykis ir operos medija čia traktuojami kaip simbolinė erdvė, kurioje kultūrinės ir socialinės komunikacijos praktikos konstitutyviai kuria ir artikuliuoja reikšmes, kurias Chantal Mouffe pavadintų politinėmis. Kaip pabrėžia Mouffe, kasdienių praktikų reprezentacija mene yra iš esmės politiška, nes atspindi ir konstruoja socialinius konfliktus bei palaiko ar ardo hegemoniją (Rubin, 1984; Mouffe et al., 2005). Panašiai teigia ir Jacques'as Rancière'as: estetinis režimas (šiuo atveju – opera) gali suardyti juslinio pasaulio struktūrą, sukurti „disensusą", t. y. abejonę nusistovėjusia tvarka, taip leisdamas rastis politiškumui (Rancière, 2004).

Disertacijos **tyrimas aktualus** komunikacijos procesų ir poveikio tyrėjams, meno komunikacijos tyrėjams, meno kūrėjams, menotyros, muzikologijos, komunikacijos ir informacijos srities mokslininkams. Tyrimas atitinka šiuolaikinę mokslinę nuostatą matyti muziką ir politiką kaip tarpusavyje susijusius ir papildančius pasaulius: muzika „įkūnija politines vertybes ir patirtis", todėl ji laikytina tiesiogine politinių idėjų raiška (Street, 2013, p. 1). Šiandieninė geopolitinė situacija ir jos kontekstuose ryškėjančios tendencijos meną vertinti remiantis ideologine perspektyva itin tiksliai pagrindžia teiginį, kad ribos tarp muzikos ir politikos pasaulių yra iliuzinės (Street, 2013, p. 1), arba atvirkščiai – atsieti ne tik meno turinio, bet ir gamybos bei sklaidos procesus nuo politinio konteksto.

Tokios nuostatos leidžia įžvelgti šio tyrimo **temos ir mokslinės problemos aktualumą**, jį pagrindžia ir atlikta sisteminė literatūros analizė. Ji atskleidė, kad politinių temų komunikacija operoje yra aktuali, tačiau empiriškai netyrinėta sritis. Atliktas mokslinės literatūros tyrimas atskleidžia

plačią politinės operos problematikos skalę, kurią pagal temas galima suskirstyti į tokias grupes: operos politiškumas, valstybės valdymas, moralės pamokos, dominuojančių politinių galių reprezentacija, politiniai komentarai, galios konkurencija ir tarptautiniai santykiai; politinių įvykių vizualizacija, socialinė kritika; socialiai pažeidžiamų grupių reprezentacija, lyčių politika ir LGBTQ, nacionalinės reikšmės, religinė problematika, opera kaip politinių pokyčių atspindys. Platesnė operos ir politikos santykio tyrimų duomenų metaanalizė pateikiama toliau, šios disertacijos teoriniame skyriuje.

Analizuoti moksliniai tyrimai atskleidžia politinių reikšmių operoje komunikacijos strategijas. Politinės reikšmės operoje skleidžiasi per meninį operos turinį (operos siužetą, libretą ir muziką), operos gamybos, repertuaro sudarymo ir vadybinius teatro administracijos procesus, operos atlikėjus ir asmenines bei socialines operos kūrėjų patirtis, operos auditorijų sudėtį ir elgesio performatyvumą, operos auditorijų sudėties bei elgesio performatyvumo formavimą, publikos reakciją, operą kaip socialinį įvykį, operos teatro institucijos ir pastato visuomeninę reikšmę.

Lietuvoje tyrimų, išsamiau ir nuosekliau tiriančių operos ir politikos sampynas, nebuvo aptikta, tačiau daugelyje kitos srities tyrimų užsimenama apie politinę operos žanro svarbą. Pavyzdžiui, sovietiniuose istoriniuose-muzikologiniuose lietuviškos operos tyrimuose teigiama, kad Miko Petrausko „Birutė“ (pirmoji lietuviška opera, 1905) buvo „vienas iš bundančio nacionalinio sąmoningumo faktų“, kurio politinė reikšmė Lietuvai yra svarbesnė nei estetinė (Piaseckaitė-Šlapelienė, 1960, p. 18–19), o Petrauskas „suprato muzikos reikšmę klasių kovai, ir jo meninės veiklos pagrindinis tikslas buvo tarnauti liaudžiai“ (Gaudrimas, 1960b, p. 31). Pirmųjų lietuviškos operos pavyzdžių partitūrų analizėse tiriama lietuviško muzikinio folkloro įtaka ir panaudojimas operose, aptariama nacionalinės operos samprata (Gaudrimas, 1960a, p. 36–37; Kalinauskas, 1960b, p. 52; Čiurlionytė, 1960, p. 76–81; Karpavičius, 1960), operų personažų lietuviškų bruožų išryškinimas (Čiurlionytė, 1960, p. 76–77), aptariamas konkrečių operos pavyzdžių vaidmuo nacionalinės operos formavimo ir evoliucijos kontekstuose, atsidavimo tėvynei naratyvas operų siužetuose (Kalinauskas, 1960b, p. 50–52; p. 67–71), liaudies ir žemesnių socialinių sluoksnių veikėjų išryškinimas (Gaudrimas, 1960a, p. 35; Kalinauskas, 1960b, p. 60–67), sukilimo motyvai (Gaudrimas, 1960a, p. 93).

Šiuolaikiniuose lietuviškos operos tyrimuose smulkiai analizuojamos Operos vaidyklos (pirmosios profesionalios lietuvių operos trupės) įkūrimo aplinkybės, pirmieji bandymai sukurti nacionalinės operos pavyzdį, detaliai aprašomas politinis laikotarpio kontekstas, analizuojama literatūra, kurioje ryškėja užuominos apie lietuviškos operos sukūrimo bandymus, aprašoma

lietuviškos operos cenzūra sovietmečiu (Bruveris, 2014, p. 176; Bruveris, 2009, p. 117). Atkreipiamas dėmesys, kad iki Lietuvos nepriklausomybės atgavimo vyravo istoriniai (sovietiniais laikais ir ideologizuoti) operų siužetai, tačiau 1990 m. atgavus nepriklausomybę operų kūryba kiekybiškai suintensyvėjo (Baublinskienė, 2015, p. 204–205), viename lietuviškų leidinių („Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė apžvalga“) Vlado Kotnikas aptaria operos socialines funkcijas bendrame kontekste (Kotnik, 2015, p. 185–201).

Politiškumo aspektu reikšmingas istorinių operos tyrimų leidinys „Ugnis ir tikėjimas. Lietuvos istorija ir mitologija operos scenoje“ (2025), jame tyrėjai Helmutas Šabasevičius, Rūta Stanevičiūtė, Jūratė Katinaitė ir Daiva Šabasevičienė operos žanrą analizuoja įvairiais nacionalinio diskurso aspektais: skiriama dėmesio Lietuvos vaizdavimui užsienio autorių operose ir jų pastatymuose, lietuviškos tapatybės reprezentavimui, Lietuvos istorijos atspindžiams ir operos gamybos ypatumams sovietinio laikotarpio operos kontekste, lietuvių emigrantų kūrybai ir lietuvių emigracijos vaizdavimui, operos instituciją susiejant su Lietuvos valstybingumo istorija.

Užsienio ir lietuvių autorių mokslo darbų analizė atskleidžia, kad ir Lietuvoje, ir užsienyje operos ir politikos santykio tyrimuose dominuoja humanitarinių mokslų prieigos, kur dažniausiai remiamasi istoriniu aprašomuoju metodu. Istoriniuose tyrimuose analizuojami archyviniai šaltiniai (išlikę politiniai, operų teatrų, žiniasklaidos, policijos dokumentai), atskleidžiantys istorinius faktus, kurie nusako operos ir politikos paraleles, detaliai aprašomas socialinis ir politinis kontekstas. Menotyriniai tyrimai nagrinėja operų pavyzdžių turinį, remdamiesi interpretaciniu hermeneutiniu požiūriu, atliekamos nestruktūruotos kokybinės aprašomosios operų pavyzdžių meninio turinio analizės. Operų libretų ir siužetų tyrimuose netiriamos operų partitūros, o partitūrų tyrimai stokoja išsamesnio tiriamojo žvilgsnio į pasirinktų operų pavyzdžių libretus. Istoriografiniuose tyrimuose, kuriuose remiamasi sociologine perspektyva, politiniu aspektu tiriami socialiniai operos gamybos, sklaidos ir recepcijos veiksniai. Tokiuose tyrimuose remiamasi aprašomuoju metodu, atsiribojama nuo meninio operos turinio. Analizuotuose literatūros šaltiniuose aptiktas tik vienas empirinis sociologinis tyrimas, kuriame kiekybiniu metodu tiriamas į operos teatrų repertuarus įtrauktų modernių operų sąryšis su politiniais ir ekonominiais pokyčiais (Cancellieri ir Turrini, 2016).

Analizuota literatūra rodo, kad operos ir politikos santykio tyrimuose stokojama sociologinių metodų, empiriškai pagrindžiančių operos žanro politiškumą, ir komunikacinio požiūrio, atskleidžiančio, kokį poveikį klausytojui turi politiškai angažuotų reikšmių komunikacija operoje. Šiuo metu prieinamuose tyrimuose išryškinama tik sociologinė arba tik menotyrinė

perspektyva neįgalina ištirti, kaip įvairiomis formomis operos medijoje komunikuojamas politines reikšmes atpažįsta ir interpretuoja skirtingu socialiniu kapitalu disponuojančios visuomenės grupės. Visgi išanalizuoti tyrimai rodo, kad politinės ir ideologinės temos operos tyrimuose yra labai ryškios, tačiau tik konstatuojamos ir nepagrindžiamos empiriškai.

Analizuotoje literatūroje vyrauja dominuojančių politinių galių ir jų kritikos komunikacija baroko operoje Prancūzijoje ir Anglijoje bei nacionalinių reikšmių komunikacijos risordžimento laikotarpio operų Italijoje tyrimai. Mažiausią tyrimo objektų segmentą sudaro XX a. ir XXI a. operos. Temų intensyvumo dinamika laiko skalėje neišryškėjo: analizuotuose tyrimuose, kurie apima 1941–2021 m., dominuoja vėlesnieji, atlikti 2000–2021 m., tačiau tyrimų temos ir metodai pasiskirstę tolygiai. Šiuolaikinės operos tyrimuose ryškėja kritinė perspektyva ir artėjama prie analitinės recenzijos žanro, tačiau stokojama platesnių sąsajų su sinchronišku politiniu kontekstu išryškinimo. Vadinasi, šiuolaikinės operos pavyzdžių tyrimuose stokojama sociologinės perspektyvos.

Būtina paminėti, kad moksliniuose teatro auditorijų tyrimuose, siejamuose su sociokultūriniais vartotojų skirtumais, dominuoja taikomieji kiekybiniai tyrimai, tiriantys teatro vartojimo motyvaciją (Amestoy, 2008; Scollen, 2008; Barbieri ir Mahoney, 2010; NESTA, 2010; Steen, Vlegels ir Sievens, 2015; Amestroy ir Castiglione, 2016; Vega et al., 2020; Vandenplas ir Picone, 2021). Tokiuose tyrimuose duomenys renkami apklausų būdu, atliekant statistinę surinktų duomenų analizę. Kokybiniuose tyrimuose tiriamas auditorijos emocinis įsitraukimas (Rössel, 2011), tarpasmeninės operos auditorijos komunikacijos įtaka operos vartojimo motyvacijai (Benzecry, 2009), skaitmeninių įgūdžių įtaka paauglių teatro patirtims (Richardson, 2014; 2015), operos kaip turistinio reiškinio vartojimo patirtys (Guachalla, 2017). Kokybiniuose tyrimuose interpretuojami stebėjimo ir interviu metodais surinkti duomenys. Empirinių operos auditorijos tyrimų, kuriuose tiriama operos turinio interpretacija neprofesionalioje auditorijoje, aptikta nebuvo.

Disertacijos tema, mokslinė problema, objektas, tikslas ir uždaviniai

Sisteminė literatūros analizė atskleidė, kad žvelgiant istoriškai operos kūrėjai dažniau nei rečiau savo kūryboje komunikuodavo užmenines, t. y. tiesiogiai su estetika nesusijusias socialines ir politines reikšmes. Analizė taip pat atskleidė spragą mokslinėse žiniose apie užmeninių reikšmių suvokimą auditorijoje ir paskatino šios disertacijos tyrime koncentruotis į užmeninės, politiškai angažuotos problematikos komunikaciją ir suvokimą šiuolaikinėje

operoje. Atlikta sisteminė literatūros analizė pagrindžia disertacijos **temą: šiuolaikinė opera kaip politinių užmeninių reikšmių komunikacijos kanalas**. Išanalizuota literatūra pagrindžia temos naujumą, nepakankamą ištirtumą ir iš to kylantį aktualumą. Atitinkamai suformuluota disertacijos **mokslinė problema** – nustatyti, kokiais meniniais ir komunikaciniais būdais šiuolaikinėje operoje koduojamos politinės užmeninės reikšmės, taip pat kaip šios reikšmės yra atpažįstamos, dekoduojamos ir interpretuojamos skirtingo kultūrinio pasirengimo auditorijose.

Šios disertacijos mokslinė problema kyla iš neatitikimo tarp teorinių prielaidų ir empirinių tyrimų stokos komunikacijos ir informacijos mokslų srityje. Tiek komunikacijos teorija, tiek meno komunikacijos tyrimai teigia, kad šiuolaikinė opera perteikia užmenines reikšmes per turinį ir formą (Pedler, 2003; Morley, 2005; van Maanen, 2009), o operos reikšmių dekodavimą lemia auditorijos kultūrinė patirtis (Jauss, 1982: Bourdieu, 1984; Luhmann, 2000). Vis dėlto komunikacijos ir informacijos mokslų tradicijoje iki šiol nėra tyrimų ir empirinių įrodymų, kaip reikšmių komunikacijos mechanizmai veikia šiuolaikinės operos kūrinyje, taip pat kaip ir kokiu mastu juos atpažįsta ir interpretuoja skirtingą kultūrinę patirtį turinčios auditorijos. Šios disertacijos tyrimas užpildo šią spragą pateikdamas empiriškai pagrįstą visos užmeninių reikšmių kodavimo ir dekodavimo grandinės analizę.

Disertacijos objektu pasirinkti užmeninių reikšmių kodavimo ir dekodavimo procesai šiuolaikinės operos komunikacijoje. Šioje disertacijoje pateikiamas tyrimas atitinka komunikacijos ir informacijos mokslų sritį – jame nagrinėjamas pranešimo artikuliavimas šiuolaikinėje operoje ir jo suvokimas skirtingo kultūrinio pasirengimo žiūrovų auditorijoje. Taigi, tyrimas apima pranešimo kodavimo, dekodavimo ir interpretavimo klausimus.

Šios disertacijos tyrimui tikslinės atrankos būdu pasirinktas „Traviatų“ (kompozitorius Maximillianas Oprishka, geriau žinomas kaip FUME, režisierius Artūras Areima, prodiuseris „Operomanija“) atvejis. Pasirinkimas grindžiamas teoriniu tinkamumu: tai yra ryškus šiuolaikinės antioperos pavyzdys, pasižymintis postdramine forma, kūrinio autorių aiškiai artikuliuojama politine intencija ir aiškiai dokumentuota pozicija nepriklausomo meno lauke. Taigi, šis kūrinys yra analitiškai tinkamas atvejis tirti užmeninių reikšmių komunikacijos procesus, kuriuos ir siekia nagrinėti ši disertacija.

Atvejo (šiuo atveju – „Traviatų“) analizės metodas leidžia išsamiai ir nuodugniai ištirti pasirinktą atvejį ir jį supantį kontekstą. Nors atvejo analizės rezultatai negali būti pritaikomi visai tiriamo objekto grupei, pasirinktas reprezentatyvus atvejis, turintis tam tikrai grupei būdingų bruožų, sukuria kontekstinį žinojimą, tokiu būdu reprezentuodamas platesnę kategoriją, kuriai

priklauso. Tai leidžia ištirti tam tikro socialinio proceso esmę (Bryman, 2012, p. 70).

Kaip teigia Bentas Flyvbjergas, tiriant socialinius reiškinius, kontekstinės žinios yra ypač svarbios, nes socialiniai reiškiniai yra tiesiogiai priklausomi nuo konteksto, formuojančio žmonių elgesį ir tam tikrų reiškinių suvokimą. Pasak Flyvbjergo, žmogaus elgesio neįmanoma prasmingai aiškinti remiantis tam tikromis taisyklėmis, todėl socialiniuose moksluose neegzistuoja visiškai tikslios teorijos, leidžiančios galutinai prognozuoti žmogaus elgesį (Flyvbjerg, 2006, p. 233). Flyvbjergas taip pat pabrėžia subjektyvumo aspektą taikant bet kokius socialinius metodus – pavyzdžiui, pasirenkant vienus, o ne kitus kintamuosius kiekybinių tyrimų kontekste, todėl, jo manymu, atvejo analizės metodas laikomas lygiaverčiu kitiems tyrimo metodams ir išskirtinių apribojimų neturi (Flyvbjerg, 2006, p. 239).

Disertacijos tikslas – apibrėžus ir išanalizavus užmeninių reikšmių operoje komunikacijos būdus nustatyti, ar ir kaip „Traviatose“ meninėmis priemonėmis koduojamas užmenines reikšmes atpažįsta skirtingas kultūrines kompetencijas turinti auditorija.

Iškeltas tikslas ir suformuluota mokslinė problema sąlygoja disertacijos **uždavinius:**

1) apibrėžti meninių ir užmeninių reikšmių komunikacijos procesus operoje, išskiriant skirtingomis meninės raiškos priemonėmis komunikuojamas politinių pranešimų temas;
2) remiantis adaptuotu Hallo–van Maaneno modeliu, apibrėžti ir išnagrinėti operos suvokimo procesą ir jį sąlygojančius veiksnius;
3) ištirti, kaip politinio poveikio siekę kūrėjai koduoja, o skirtinga kultūrine patirtimi disponuojantys auditorijos atstovai dekoduoja užmenines „Traviatų“ reikšmes.

Šioje disertacijoje formuluojami ir **ginami** tokie **teiginiai:**

1. **Reikšmių kodavimo per formą teiginys.** Tyrimas atskleidžia, kad antioperoje, orientuotoje į *poiesis* paradigmą, politinės užmeninės reikšmės yra koduojamos pirmiausia per formą ir struktūrinius pasirinkimus – postdraminę formą, *Gesamtkunstwerk* principą, grindžiantį egalitarinius garsų santykius, koliažo principo dramaturginę struktūrą – vadinasi, ne vien per socialinius / politinius reiškinius reprezentuojantį turinį. Konkretaus antioperos atvejo – „Traviatų“ – turinio analize bus siekiama pagrįsti tezę: „Šiuolaikinėje antioperoje, gravituojančioje link *poesis* paradigmos, pagrindinė politinių reikšmių kodavimo priemonė yra veikiau formali ir struktūriška nei reprezentacinė, mimetiška: meno kūrinio estetinė pozicija lauke lemia jo politinių reikšmių komunikacijos logiką.“

2. **Asimetriško derybinio dekodavimo teiginys.** Komunikacijos ir informacijos mokslų tradicija ir konkrečiai šiuolaikinės recepcijos teorijos teigia aktyvų ir autonomišką suvokėjo vaidmenį generuojant reikšmes. Disertacijoje pateikiamu tyrimu siekiama pagrįsti tezę: „Užmeninių reikšmių šiuolaikinėje operoje suvokimas pasižymi asimetrišku kodavimo ir dekodavimo santykiu: didžioji dalis auditorijos taiko derybinį reikšmių dekodavimo būdą, kurį formuoja jų lūkesčių horizontas bei kultūrinė patirtis ir kuris generuoja reikšmes, iš dalies atitinkančias kūrėjų politinio poveikio intencijas, tačiau jų nedeterminuoja.“ Šis empiriškai pagrįstas teiginys apie reikšmių komunikacijos grandinę šiame specifiniame operos lauke turi reikšmingą įtaką politinio meno komunikacijos veiksmingumo suvokimui.
3. **Lūkesčių horizonto teiginys.** Pierre'o Bourdieu kultūros sociologijos tradicija kaip reikšmingiausią recepcijos determinantą suvokia auditorijos turimą kultūrinį kapitalą (Bourdieu, 1977; 1984; 1986). Šioje disertacijoje pateikiamame tyrime siekiama pagrįsti teiginį, kad šiuolaikinės operos atveju ne mažiau svarbūs žanro specifikos lūkesčiai. Šiuo atveju ginama tezė skamba taip: „Lūkesčių horizontas, kurį formuoja ankstesnis žanro pažinimas, yra svarbesnis operos reikšmių dekodavimo trajektorijas prognozuojantis veiksnys nei bendras kultūrinis kapitalas: meno profesionalų auditorijos taiko lūkesčių sistemą, susijusią su antioperos politiniu potencialiu. Tokia lūkesčių sistema reikšmingai formuoja meno profesionalų auditorijos reikšmių dekodavimo procesus, nepriklausomai nuo pačių koduotų reikšmių struktūrų.“

Pagrindinės disertacijoje vartojamos sąvokos

Opera paprastai apibrėžiama kaip drama, kurioje aktoriai dainuoja kai kurias arba visas savo pasirodymo dalis (Brown, H. M., ir Williams, B., 2001, p. 416) ir kurioje jungiama vokalinė ir instrumentinė muzika, drama, vaizduojamasis menas ir šokis, tačiau muzika traktuojama kaip menų sintezės pagrindas (Tauragis ir Ulienė, 2007, p. 23).

Šiuolaikinė opera arba operos žanro pavyzdžiai, kuriami šiandien, įgauna vis naujus pavidalus ir susilieja su kitomis performatyvaus meno formomis: šalia dramos ir muzikos šiuolaikinės operos pagrindu neretai tampa dokumentika ir eksperimentinio meno elementai. Teigiama, kad šiuolaikinė opera nutolsta nuo tradicinio operos, kaip sceninio žanro, jungiančio dramą ir muziką, apibūdinimo (Heile, 2006, p. 72), tačiau stokojama nuoseklaus ir

aiškaus šiuolaikinės operos sąvokos apibrėžimo, skirtingose tradicijose šiuolaikinė opera vadinama skirtingais terminais, tokiais kaip muzikinis teatras, mažo formato opera, naujoji opera (Plana, 2014a, p. 196–197), postopera (Novak, 2015, p. 4).

Šios disertacijos kontekste opera vadinamas kiekvienas kūrinys, kurį jo kūrėjai įvardino kaip operą. Vis dėlto atskleidžiant operos ir politikos santykius bei turint omenyje tai, kad pagrindinis šios disertacijos tyrimo objektas yra ne pats šiuolaikinės operos reiškinys (kurio apibrėžtys, turinio ir formos dinamika yra atskiras menotyros mokslų diskusijos klausimas, nenagrinėjamas šios disertacijos kontekste), bet politinio pranešimo dekodavimas operos suvokimo procese, todėl šiame kontekste svarbu atskirti tradicinės operos ir alternatyvios operos, arba antioperos, formas, per kurias ir koduojamas operos politiškumas.

Tradicinę operą sociologas Emmanuelis Pedleris susieja su nacionalinės operos institucijos diskursu. Pedleris pabrėžia, kad nacionalinės ar valstybinės operos teatro institucijos turinys ir forma visada buvo ir yra vienaip ar kitaip kontroliuojamas politinių autoritetų (Pedler, 2003, p. 10–12). **Antioperą** galima apibrėžti kaip alternatyvios operos formą, kuriamą nepriklausomame nuo nacionalinės operos teatro (kartu ir valstybinio finansavimo operos institucijų) kontekste, t. y. kaip operos pavyzdžius, kurie turiniu ir forma oponuoja tradicinei operai. Šioje disertacijoje tradicinės operos ir antioperos diskusija atskleidžiama pasitelkiant ***mimesis*** (graikiškai – imitavimas, reprezentacija) ir ***poiesis*** (graikiškai – darymas, gimdymas) sąvokas. Platonas *mimesis* suvokė kaip kopijos kopiją – meną, imituojantį materialų pasaulį, kuris (materialus pasaulis) pats savaime yra kitų pasaulio formų imitacija (Platonas, 2000). *Poiesis* – tai kūrybinis procesas, ko nors sukūrimas, Platono susietas su pačiu kūrybos procesu, ne tik jo rezultatu, poetiniu meno kūrinio pradu (Platonas, 2000).

Komunikacija šioje disertacijoje laikoma santykių ir pozicijų struktūra, kurioje sklinda (t. y. yra nuolatos koduojamas ir dekoduojamas) pranešimas. Atsisakant komunikacijos tyrimams labiau įprasto transmisinės komunikacijos modelio (kuris remiasi schema *pranešėjas – siuntėjas – gavėjas*), šios disertacijos tyrime remiamasi ritualinės, arba konstitutyvinės, komunikacijos modeliu: suponuojama, kad pranešimas yra ne siunčiamas, o sukuriamas komunikacijos procese (Carey, 2009, p. 15). Šiai disertacijai svarbi ritualinės komunikacijos tyrėjų pastaba, kad per komunikaciją visų jos proceso dalyvių lygiaverčiai sukuriamas pranešimas formuoja bendrą požiūrį į tikrovę (Carey, 2009, p. 23).

Pranešimas – tam tikros rūšies ženklų priemonės, organizuojamos naudojant tam tikras reikšmes. Pranešimas yra diskursyvus, jis įprasminamas

tik tuomet, kai yra prasmingai koduojamas (sukuriamas produkcijoje) ir dekoduojamas (suvokiamas auditorijoje) (Hall, 1980, p. 52).

Reikšmė apibrėžiama kaip informacija, formą įgaunanti kalboje, vaizduose, gestuose ir ritualuose. Per reikšmes įkuriami socialiniai ir politiniai santykiai (Carah, 2021, p. 27), todėl **politinės reikšmės** atspindi antagonizmą tarp skirtingų visuomenę sudarančių grupių ir jų interesų, pabrėžiant netolygų galios santykį tarp tų grupių. Šį antagonizmą Chantal Mouffe apibrėžia kaip **politiškumą, politika** laikydama praktikų ir institucijų visumą, per kurią visuomenėje sukuriama tvarka. Politikos poreikį, anot Mouffe, sukuria politiškumas (Mouffe, 2005, p. 124).

Meninės, arba estetinės, reikšmės – matomi, girdimi, jaučiami, emocijomis ar pojūčiais suvokiami meniniai meno kūrinio elementai (Johnson, 2018). **Užmeninių**, arba **socialinių**, reikšmių apibrėžimas kyla iš Alfredo Schützo naudojamos užmuzikinių reikšmių sąvokos – užmuzikinės (analogiškai ir užmeninės) reikšmės sukuriamos per muzikos kūrinio elementų ir socialinio pasaulio reiškinių asociacijas (Schütz, 1951, p. 81–82). Kitaip tariant, užmeninės reikšmės susidaro tuomet, kai meninės reikšmės susiejamos su socialinio, jutiminio pasaulio reiškiniais. Užmeninės reikšmės tampa **politinėmis reikšmėmis** tada, kai yra įtraukiamos į santykį su socialinėmis galios struktūromis, išteklių paskirstymu arba socialinių grupių antagonizmu: t. y. kai jos, Mouffe požiūriu (Mouffe, 2005), tampa antagonistinio gyvenimo lygmens dalimi.

Politinės reikšmės operoje naudojamos suvisuotinti tam tikrų įsitikinimų sistemą, būdingą tam tikrai visuomenės grupei. Tokią įsitikinimų sistemą Hannah Arendt įvardina kaip **ideologiją**. Anot Arendt, ideologijos yra dažniausiai viena nuomone pagrįstos sistemos, „pakankamai stiprios, kad patrauktų ir įtikintų daugumą žmonių, ir pakankamai išsamios, kad jomis būtų galima vadovautis įvairiausiose kasdienio gyvenimo situacijose ir apibendrinant patyrimą“ (Arendt, 2022, p. 222).

Politika politinės teorijos tradicijoje suprantama kaip procesas, kuriuo visuomenėje organizuojami galios santykiai ir priimami visiems privalomi sprendimai. Pagal sisteminę politinę teoriją Davidas Eastonas politiką apibrėžia kaip „autoritarinį vertybių pasiskirstymą visuomenėje“ (Easton, 1953, p. 129), pabrėžiantį sprendimų privalomumą ir jų įgyvendinimą instituciniu lygmeniu. O klasikinėje sociologinėje tradicijoje Maxas Weberis politiką sieja su valdžios ir legitimumo problema, valstybę apibrėždamas kaip bendruomenę, kuri tam tikroje teritorijoje sėkmingai pretenduoja į teisėtos fizinės prievartos monopolį (Weber, 2019, p. 54–55). Ši samprata išryškina politinės valdžios institucionalumą ir jos teisėtumo pagrindą. Normatyvinį ir komunikacinį legitimumo aspektą papildo Jürgeno Habermaso teorija, kurioje

politinės valdžios teisėtumas siejamas su viešosios sferos diskursais ir komunikaciniu racionalumu. Pagal Habermasą, politinė valdžia yra teisėta tiek, kiek jos sprendimus galima pagrįsti atviru, racionaliu ir sąžiningu viešu diskusijų procesu (Habermas, 1996, p. 103–105).

Apibendrinant, politika įprastai suprantama kaip struktūruota ir institucionalizuota veikla, per kurią politinėje bendruomenėje organizuojami galios santykiai, priimami privalomi kolektyviniai sprendimai ir užtikrinamas jų legitimumas tiek per formalias valdžios institucijas, tiek per viešąją komunikaciją.

Ši disertacija nesiekia nagrinėti politinės komunikacijos tradicine prasme, t. y. politinių institucijų, medijų ar formaliojo politinio diskurso lygmeniu, kuriame dominuoja partijų programos, rinkimų kampanijos ir piliečių reakcijos į jas. Tai tyrimas, analizuojantis, kaip politinės reikšmės yra kuriamos, sklinda ir yra suvokiamos per kultūros ir meno komunikaciją. Šios disertacijos tyrimas nepriskiriamas tyrimų, kuriuose dėmesys skiriamas strateginei institucinei žinutei, tarkim, politinių partijų darbotvarkėms ar rinkiminei mobilizacijai, kontekstui (McNair, 2011; Norris, 2000).

Politinės reikšmės operos kontekste atspindi socialinius santykius, galios pasiskirstymą ir konfliktus tarp skirtingų visuomenės grupių, tačiau tai vyksta per simbolinius veiksmus, estetines formas ir naratyvines struktūras. Tokios reikšmės padeda suformuoti ir sustiprinti tam tikrų įsitikinimų sistemas, kurios būdingos konkrečiai auditorijai, tačiau jos išlieka ideologinės prasmės lygmenyje, o ne institucinių sprendimų kontekste. Tokiu būdu politika operos kontekste veikia simboliniu, diskursyviu lygmeniu.

Šiuolaikinės operos politiškumas siejamas ir su operų kūrėjų politinio meno poveikio siekiais. Būtent tokią teatro ir operos funkciją nuosekliai plėtojo Bertoltas Brechtas. Jo politinio teatro koncepcijoje scena traktuojama kaip kritinės refleksijos erdvė, kurioje teatras tampa efektyviu dialogu su žiūrovu, per meninėmis priemonėmis (detaliau analizuojamomis šios disertacijos teorijos skyriuje) konstruojamą politinį pranešimą skatinančiu žiūrovą kritiškai vertinti galios santykių modelius socialinėje tikrovėje, pačiam susiformuoti politinę poziciją ir priimti politinius sprendimus (Brecht, 2014, p. 88–89). Postdraminis (arba postbrechtiškas) teatras, kuriam priskiriamas šios disertacijos tyrimui pasirinktas šiuolaikinės operos pavyzdys, kaip teigia teatro tyrėjas Hansas-Thiesas Lehmannas, taip pat kelia politinius klausimus. Labai svarbu, kad teatro politinį angažuotumą rodo ne tik temos, bet ir suvokimo formos. Teatras yra socialus menas, todėl jo analizės visiškai depolitizuoti neįmanoma, nes visos teatro suvokimo formos yra susietos su objektyvia politine tikrove. Suponuodamas, kad teatre politika

atsiskleidžia per formą, t. y. ženklų naudojimo būdą, Lehmannas teigia, kad teatro politika yra suvokimo politika (Lehmann, 2010, p. 278–279).

Politinį meno poveikį filosofas Rancière'as susieja su meno kūrėjų siekiais ir viltimis per meną pakeisti pasaulį – su intencijomis pakeisti požiūrį į tam tikrus politinius klausimus, t. y. atitinkamų politinių klausimų kontekste daryti įtaką viešajam diskursui, perskirstyti jame egzistuojančius galios santykius ir galimai paveikti politinius sprendimus instituciniu lygmeniu. Anot Rancière'o, siekdami tokių tikslų, menininkai išnaudoja turimą galią, t. y. menines žinias, per meną ir estetiką darydami politinį poveikį (Rancière, 2010, p. 42).

Estetinis meno poveikis – emocinė ar jutiminė suvokėjo reakcija susidūrus su meno kūriniu (Dewey, 1934).

Meno kūrinio turinys – meno kūrinio tema, istorija, veikėjai; tai, kas meno kūrinyje reprezentuojama (Panowsky, 1955).

Forma – tai aktyvus, dinaminis principas, apibrėžiantis, kaip yra suvokiamas meno kūrinys. Formą apibrėžia struktūra, naratyvinės technikos, menininkų naudojami įrankiai. Forma nusako meno kūrinio turinį (Eichenbaum, 1965).

Meno kūrinio suvokimas – visų meno kūrinio reikšmių (pranešimo) dekodavimas, nepriklausomai nuo to, kaip jis buvo koduotas (Morley, 2005, p. 47). Meno kūrinio suvokimas vyksta trimis lygmenimis: **informaciniu** (suvokiama informacija apie meno kūrinio objektą), **simboliniu** (objektas susiejamas su socialiniu, kultūriniu, istoriniu ir kitokiais kontekstais) ir dalyvaujant ***trečiajai reikšmei*** (individualiam, nuo objektyvių veiksnių nepriklausomam suvokimui) (Barthes, 1977, p. 55).

Diskursas – žinių, kalbos, praktikų sistema, nulemianti mūsų mąstymą ir veiksmus. Diskursas taip pat lemia, kas gali kalbėti, ką ir kaip gali kalbėti, kas konkrečiame socialiniame ir kultūriniame kontekste yra laikoma tiesa (Foucault, 2002).

Galia yra susijusi su specifinėmis žiniomis – institucijose, kalboje, kasdienėse praktikose specifinės žinios ir jų kūrimas apibrėžia ir kontroliuoja diskursą (Foucault, 2002).

Laukas – socialinė erdvė, kurioje individai ir grupės varžosi dėl išteklių, galios ir įtakos. Tokias erdves apibrėžia specifinės taisyklės, vertybės ir praktikos, nulemiančios konkrečiame lauke dalyvaujančių individų vaidmenis ir elgesį (Bourdieu, 1977).

Kapitalą Bourdieu apibrėžia kaip įkūnytą įdirbio formą, pasisavintą individualiu ar kolektyviniu lygmeniu. Kapitalas struktūruoja ir įveiklina visuomenę. Jis egzistuoja trimis pavidalais: ekonominiu, socialiniu ir kultūriniu (Bourdieu, 1986, p. 15–16).

Aukštoji (*highbrow*) kultūra – elitinė, rimtoji kultūra, siejama su kultūros produktais, praktikomis ir vartotojų preferencijomis, kurie būdingi išsilavinusiems ir pasiturintiems visuomenės sluoksniams. Teigiama, kad aukštosios kultūros meno produktų suvokimas reikalauja aukšto intelekto (Bourdieu, 1984).

Žemoji (*lowbrow*) kultūra priešinama aukštajai kultūrai, siejama su lengvai suprantamu turiniu, masiniu vartojimu, orientuotu į pramogą, bet ne į intelektualines refleksijas (Bourdieu, 1984).

Mažoro ir minoro sistema – tai **funkcijų** sistema, apimanti mažorinę ir minorinę dermes bei tonacijas (Paketūras, 2003, p. 399). Funkcija – muzikos elementų vaidmuo ir sąryšis, tarpusavio priklausomybė konkrečioje muzikinėje sistemoje. Terminas atsirado XIX a. pab. teorijoje apie akordų tonacines funkcijas, kuriomis buvo vadinamos skirtingos akordų reikšmės mažoro ir minoro tonacinės sistemos struktūroje. Pagal padėtį tonacijoje skiriamos tonikos, dominantės ir subdominantės akordų funkcinės grupės. Šių akordų visuma sudaro funkcinę sistemą. Mažoro ir minoro tonacijų funkcinės sistemos centrinio akordo (tonikos) intervalinės struktūros lemia santykius tarp akordų, pagrįstus hierarchija (Ambrazas, 2000, p. 421).

Atonalumas – XX a. komponavimo būdas, kai nė vienas garsas arba sąskambis neišskiriamas kaip pagrindinis šios sistemos elementas. Atonalumas yra pagrįstas 12 garsų chromatiniu garsaeiliu, vengiama tonikos centro, visi 12 garsų laikomi lygiaverčiais, atsisakoma disonanso paruošimo ir sprendimo, vengiama klasikinės mažoro ir minoro sistemos akordų (Petrauskaitė, 2000, p. 87).

Pagrindinės disertacijoje naudojamos teorijos ir metodai

Atramine šios disertacijos teorija pasirinkta **Stuarto Hallo recepcijos teorija**, tirianti medijos perskaitymo ir suvokimo procesus. Pagrindinėmis Hallo teorijos koncepcijomis tampa kodavimas ir dekodavimas, o pranešimas, Hallo požiūriu, visuomet yra diskursyvus, vadinasi, jo reikšmes koduoja įvairūs gamybos procesai ir aspektai, analogiškai dekoduoja suvokėjo kontekste cirkuliuojančios kultūrinės, socialinės ir politinės reikšmės. Pasak Hallo, auditorija pranešimą ne pasyviai priima, bet dekoduoja remdamasi diskurse įsitvirtinusiomis reikšmėmis. Hallo teorijoje pranešimo kodavimas ir dekodavimas ne visuomet yra simetriškas, o pranešimas yra dekoduojamas trimis būdais: dominuojančiu (taip, kaip norėta kodavimo procese), opoziciniu (priešingai, nei norėta kodavimo procese) ir derybiniu (kai pranešimui suteikiamos naujos prasmės) (Hall, 1980).

Hallo teorija, kuri atsirado masinės komunikacijos kontekste, šiandien yra naudojama įvairių medijų komunikacijos tyrimuose. Šio tyrimo kontekste Hallo teorija pasirinkta dėl to, kad Hallo modelis suteikia struktūruotą metodinį įrankį, leidžiantį analizuoti, kaip operos diskurse cirkuliuoja politinės reikšmės ir kaip jas dekoduoja auditorija.

Hallo modelis leidžia ištirti kompleksines operos žanro prasmių struktūras – operos žanras jungia muziką, dramaturgiją ir vizualiuosius menus, todėl čia reikšmės koduojamos daugiasluoksniškai. Hallo modelis leidžia sistemingai ištirti, kaip operos reikšmės sukuriamos kodavimo ir dekodavimo procesuose bei kaip meninės reikšmės ir gamybos, ir suvokimo procesuose transformuojamos į politines reikšmes.

Atsižvelgiant į tai, kad šios disertacijos tyrimo objektas yra opera, kompleksiškas meno reiškinys, iškilo poreikis Hallo komunikacijos modelį adaptuoti meno kontekstui. Visų pirma, atsisakyta Hallui būdingo požiūrio, kad pagrindinis reikšmes koduojantis veiksnys yra ideologija – jos reikšmę šio tyrimo kontekste redukuoja **Davido Morley'aus** (taip pat laikomo vienu recepcijos teorijos autorių) požiūris, kad reikšmių cirkuliacijai diskurse įtaką daro ne tik ideologija, bet ir kasdienės socialinės, kultūrinės patirtys. Be to, Morley'us pabrėžė pranešimo formos ir struktūros reikšmę, taip pat teigė, kad pranešimas yra poliseminis (Morley, 2005). Toks požiūris nusako ir kiek kitokios nei Hallo kontekstuose sąvokos vartojimą – užuot vartojus Hallui įprastą pranešimo sąvoką, šiame kontekste operuojama reikšmėmis, pabrėžiančiomis operos žanro kompleksiškumą ir simbolinį politiškumo lygmenį.

Šios disertacijos kontekste Hallo komunikacijos modelio struktūra buvo interpretuojama meno komunikacijos tyrėjo **Hanso van Maaneno** (2009) meno komunikacijos teorijos kontekste. Išanalizavus van Maaneno meno komunikacijos teoriją, Hallo teorijos modeliui buvo pritaikytos meno kontekstui aktualios sąvokos, tokios kaip teatro erdvė (Hallo modelyje atitinkanti techninės infrastruktūros dedamąją), operos kūrėjų pozicija meno lauke ir kultūrinė patirtis (Hallo modelyje atitinkančios gamybos santykius), operos kūrėjų orientacija į *mimesis* ir *poiesis* paradigmą, recepcija ir kontekstualizacija (Hallo modelyje atitinkančios žinojimo sistemas), operos formos ir turinio santykis bei lūkesčių horizontas (Hallo modelyje atitinkančios reikšmių struktūras).

Hallo ir van Maaneno komunikacijos teorijas papildo šios disertacijos tyrimui aktualios Rancière'o (2006, 2010) ir Mouffe (2001, 2005) mintys apie meno politiškumą ir politinio meno poveikio koncepcijas, taip pat Richardo Wagnerio (1993) meno, kaip revoliucinio mąstymo, samprata, radusi atgarsį vėlesnių operos kūrėjų kūryboje ir meno santykio su politika tyrėjų

teoriniuose darbuose, Bertolto Brechto (2002) epinės arba politinės operos samprata, kūrybos principai ir politinio poveikio koncepcijos, Theodoro W. Adorno (2002, 2019) muzikinių elementų ir garsų santykių teorinė analizė, reprezentuojanti marksistinį požiūrį į abstrakčiu, neapčiuopiamu laikomą muzikos meną, šios disertacijos tyrimo kontekste padėjusį susikurti pasirinkto operos pavyzdžio analizės įrankį. Šių autorių teorijos pasufleravo operos politiškumo lygmenį atskleisti per diskusinę *poiesis* ir *mimesis* paradigmų įtampą, šios disertacijos tyrimo kontekste ekvivalentišką tradicinės operos ir antioperos diskusinę įtampą, *a priori* grindžiančią operos žanro politiškumą. Meno suvokimo proceso teoriniam aptarimui buvo reikšmingos van Maaneno, Niklaso Luhmanno (2000), Schützo (1951), Adorno, Carlo Dahlhauso (1991) ir Bourdieu (1984) meno suvokimo teorijos, tapusios teoriniu empirinio reikšmių dekodavimo tyrimo pagrindu.

Siekiant kuo išsamiau ištirti ir aptarti visus politinių operos reikšmių komunikacijos etapus ir aspektus, šios disertacijos **empirinis tyrimas buvo atliekamas dviem etapais**: pirmiausia atlikta pasirinkto operos pavyzdžio – „Operomanijos“ prodiusuojamos **operos „Traviatos“ – kokybinė dedukcinė turinio analizė**, vėliau buvo atliekamas **kokybinis indukcinis** operos „Traviatos“ reikšmių dekodavimo auditorijoje **tyrimas**. Pirmame tyrimo etape buvo remiamasi teorinėje disertacijos dalyje identifikuotomis politinių reikšmių kodavimo operoje koncepcijomis, antrojoje, laikantis pirmojo empirinio tyrimo etapo nustatytų gairių, buvo tiriama, kaip ir kokias politines reikšmes dekoduoja ir kaip jas interpretuoja skirtingą kultūrinę patirtį turinčios visuomenės grupės.

Operos „Traviatos“ (kompozitorius Maximilianas Oprishka, režisierius Artūras Areima) pasirinkimą lėmė operos estetinė pozicija meno lauke (tai yra nepriklausomos operos pavyzdys), gravitacija link *poiesis* paradigmos, postdraminė forma, provokuojanti tema, temos ir formos aktualumas vienalaikiam kultūriniam, socialiniam ir politiniam kontekstui, operoje ryškėjantys Brechto politinės operos bruožai, aktualizuojami šių dienų meninės raiškos kontekste, į operą inkorporuojami *mimesis* paradigmai būdingi elementai.

„Traviatos“ suvokimo tyrimas buvo vykdomas „Menų spaustuvės“ Infotekoje, tyrimo dalyvius pakvietus statiška kamera nufilmuotos operos peržiūrai ir diskusijoms po jos. Iš viso tyrime dalyvavo penkios **tikslinės diskusijų grupės**, segmentuojamos pagal kultūrinę patirtį: dvi grupes sudarė meno profesionalai, tris – su meno lauku savo profesijų nesiejantys respondentai. Tokį tyrimo dalyvių segmentavimą lėmė disertacijos teorinėje dalyje analizuojama Bourdieu *habitus* teorija, teigianti, kad meno kūrinio suvokimas yra kolektyvinis, ikikognityvinių dispozicijų iš anksto nulemtas

procesas, kuriame reikšmingai dalyvauja socialinis, kultūrinis ir ekonominis kapitalas. Atsižvelgiant į tai, kad šiame tyrime taikomas tik kokybinis metodas, atraminiu tašku buvo pasirinkta kultūrinio kapitalo sąvoka, supaprastinta ir transformuota į kultūrinės patirties sąvoką.

Transkribuotos diskusijos buvo analizuojamos indukciniu būdu, analizuojant, kaip suvokimo procese meninės reikšmės virsta užmeninėmis, o užmeninės – politinėmis. Į bendrą „Traviatų“ reikšmių komunikacijos diskursą tyrimo rezultatai susiejami atlikus abu tyrimo etapus, pateikiant disertacijos išvadas.

Disertacijos struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, keturi skyriai (teorinė dalis, metodikos aprašymas, empirinio tyrimo rezultatų pateikimas, tyrimo rezultatų aptarimas), išvados, bibliografinių nuorodų aprašas, priedai ir santrauka anglų kalba.

Pirmame skyriuje „1. OPERA IR UŽMENINIŲ REIKŠMIŲ KOMUNIKACIJA“ pirmiausia pristatomi sisteminės literatūros analizės, trumpai aptariamos įvade, rezultatai. Literatūros analizėje (1.1. Užmeninių, politiškai angažuotų reikšmių komunikacija operoje (sisteminės literatūros analizės rezultatai) pateikiami operos ir politikos santykio tyrimų rezultatai aiškina, kaip suvokiamas operos politiškumas ir kokiais būdais bei meninėmis reikšmėmis operoje koduojamos užmeninės, šiuo atveju – politinės reikšmės. Šis disertacijos teorinės dalies poskyris analizuoja užmeninių reikšmių komunikaciją operoje per politines temas, kurios ne tik neapsiriboja vien tik politinių institucijų įtakomis ar politinių institucijų apibrėžtais naratyvais, bet aprėpia ir dominuojančių politinių galių kritiką bei mažumų reprezentaciją.

Toliau disertacijos teorinėje dalyje pristatomas Hallo teorinis modelis (1.2. Stuarto Hallo recepcijos teorija: pranešimo kodavimas ir dekodavimas), aptariamos pagrindinės jo sąvokos (Hall, 1980), įvedami šios disertacijos tyrimui aktualūs Morley’aus (2005) papildymai. Remiantis meno komunikacijos tyrėjo van Maaneno (van Maanen, 2009) teorija, Hallo komunikacijos modelis pritaikomas šios disertacijos tyrimui (1.3. Hallo modelio adaptavimas meno komunikacijoje) – išlaikoma modelio struktūra, tačiau įvedamos van Maaneno aptartos koncepcijos, disertacijos empiriniame tyrime padėjusios ištirti pasirinkto šiuolaikinės operos pavyzdžio – „Traviatų“ – užmeninių reikšmių kodavimą ir dekodavimą.

Atsižvelgiant į tai, kad tiek Hallo, tiek van Maaneno teorijose sureikšminama galios sąvoka, toliau teoriniame skyriuje (1.4. Politika, politiškumas ir galia operos komunikacijos kontekste) analizuojamos Mouffe (2005) politikos ir politiškumo sąvokos ir jų aktualumas operos diskursui,

aptariama Foucault galios samprata (Foucault, 2002) bei Murray'aus Edelmano suformuluota galios ir meno diskurso sąsaja (Edelman, 2012).

1.5. poskyryje „Opera kaip užmeninių reikšmių kodavimo praktika", aptartas teorijas ir sampratas susiejant su operos kontekstu, plačiau aptariama Rancière'o politinio meno poveikio samprata (2010). Toliau šiame poskyryje, pasitelkiant filosofinių *mimesis* ir *poiesis* koncepcijų dichotomiją, analizuojama operos (kuriai dėmesio buvo skirta prieš tai pateiktoje sisteminėje literatūros analizėje) ir antioperos diskusinė įtampa, daugiau dėmesio skiriant antioperai, arba postdraminio teatro formoms (autonomijos siekiančioms muzikinio teatro formoms), trumpai apžvelgiant ir šiai disertacijai svarbią draminio ir postdraminio teatro dichtomiją bei postdraminio teatro sąsajas su politika.

Antioperos, arba operos formų, kurios politines reikšmes koduoja ne per temas (t. y. turinį), bet per formą, politiškumą grindžia šiame poskyryje aptariamos sistemingos skirtingų laikotarpių kompozitorių (tokių kaip Richardas Wagneris (1993), Arnoldas Schönbergas (2007) ar Luigi Nono (2018) bei muzikinio teatro ir muzikos tyrėjų (tokių kaip Muriel Plana (2014) ar Adorno (2019) įžvalgos. Autonomijos siekiančios arba *poiesis* paradigmai atstovaujančios antioperos atspirties tašku laikoma Wagnerio išplėtota *Gesamtkunstwerk*, arba visuminio meno kūrinio idėja (Wagner, 1993), kurios esminiu principu Wagneris laikė naujų formų bei meninės raiškos paieškas ir tolygų visų operos elementų ir garsų santykį.

Muzikinio teatro kūrėjai tai įvardino kaip dialogiškumo principą. *Poiesis* atveju politinių reikšmių kodavimu laikoma laisva nuo institucinių ir dominuojančio meno diskurso konvencijų meninė raiška, kvalifikuojama kaip estetinė-politinė revoliucija, o tolygūs operos elementų ir garsų santykiai suvokiami kaip tolygūs socialiniai santykiai, perkeliami į socialinę tikrovę. Atsižvelgiant į tai, kad postdraminio teatro formos kildinamos iš Brechto politinio teatro idėjos (Brecht, 2002), šiame skyriuje taip pat aptariami Brechto epinės-politinės operos principai, šios disertacijos empirinio tyrimo kontekste tapę svarbiais tyrimo instrumentais, taip pat Adorno autonomiškos muzikos samprata (Adorno, 2019), *mimesis* ir *poiesis* dichotomiją paaiškinanti struktūriniu lygmeniu, Carlo Dahlhauso autonomijos siekiančios muzikos poveikis suvokėjui (Dahlhaus, 1991).

Tolesniame disertacijos teorijos poskyryje (1.6. Reikšmių dekodavimas) analizuojamos meno kūrinio suvokimo koncepcijos ir meno kūrinio suvokimą lemiantys veiksniai. Detaliau aptariamos van Maaneno recepcijos (meninių reikšmių dekodavimo) ir kontekstualizacijos (užmeninių reikšmių dekodavimo) sąvokos ir sampratos (van Maanen, 2009), jas papildant Luhmanno meno suvokimo koncepcijomis, plačiau aptariamos

Schützo muzikinių ir užmuzikinių reikšmių sąvokos (Schütz, 1951). Šios teorijos susiejamos su estetinio ir politinio meno poveikio siekiniais.

Reikšminga šiai disertacijai yra Hanso Roberto Jausso lūkesčio horizonto sąvoka, paaiškinanti, kad meno kūrinio suvokimas yra kolektyvinis procesas, kurį lemia suvokėjui iš anksto žinomos žanro ir stiliaus konvencijos bei kitų suformuotas ir nusistovėjęs tam tikro kūrinio vertinimo naratyvas (Jauss, 1982). Objektyvizuojančiu požiūriu aptartas van Maaneno, Luhmanno ir Schützo teorijas apibendrina ir paaiškina Bourdieu *habitus* koncepcija, ją apibrėžiančios ekonominio, socialinio ir kultūrinio kapitalo sąvokos bei trumpai aptariami empiriniai meno suvokimo tyrimų rezultatai (Bourdieu, 1998). Teorinio skyriaus pabaigoje perbraižomas meno komunikacijai pritaikytas Hallo komunikacijos modelis.

Antrame skyriuje „2. DISERTACIJOS EMPIRINIO TYRIMO METODIKA“ įvardinamas disertacijos empirinio tyrimo objektas, tikslas, suformuluoti tyrimo klausimai, trumpai pristatomas šios disertacijos tyrimui pasirinktas atvejis – opera „Traviatos“, pagrindžiamas atvejo pasirinkimas. Toliau (2.1. poskyryje) aptariama dedukcinės kokybinės „Traviatų“ turinio analizės metodika, kurios pagrindinėmis koncepcijomis tapo teorijos skyriuje identifikuotos ir aptartos *poiesis* paradigmai būdingos reikšmių kodavimo gairės ir koncepcijos. Vėliau (2.2. poskyryje) aptariama „Traviatų“ užmeninių reikšmių dekodavimo tyrimo metodika: tyrimo dalyvių imtis ir atranka, diskusijų eiga ir moderavimas, duomenų analizės principai, pristatoma akademinio tyrimo etika, įvardinami disertacijos empirinio tyrimo apribojimai.

Tyrime dalyvavo penkios diskusijų grupės, kurių dvi – muzikos ir teatro profesionalai, kitos trys – savo profesijų su meno lauku nesiejantys asmenys, atrankos kriterijumi tapo kultūrinis pasirengimas arba tyrimo dalyvių išsilavinimas ir profesija, tyrimo dalyvių buvo ieškoma sniego gniūžtės principu. Po „Traviatų“ dokumentikos (statiška vaizdo kamera filmuotos operos) peržiūros „Menų spaustuvės“ Infotekoje vykusių diskusijų transkripcijos buvo analizuojamos kokybiniu indukciniu būdu. Šiame poskyryje plačiau aptariama tyrimo dalyvių imtis ir atranka, diskusijų eiga ir moderavimas, duomenų analizės principai, pristatoma akademinio tyrimo etika ir disertacijos empirinio tyrimo apribojimai.

Trečiame šios disertacijos skyriuje „3. EMPIRINIO TYRIMO REZULTATAI“ pirmiausia, remiantis Hallo komunikacijos modeliu, aptariama „Traviatų“ techninė infrastruktūra (šios disertacijos kontekste – teatro erdvė), gamybos santykiai (operos kūrėjų estetinė pozicija meno lauke), žinojimo sistemos (pagrindžiama „Traviatų“ orientacija į *poiesis* paradigmą) ir reikšmių struktūros („Traviatų“ formos ir turinio santykis) bei intertekstinė

diskusija su Giuseppe's Verdi opera „Traviata“ („La traviata“) bei profesionalios lietuviškos operos šimtmečio įvykiu (poskyryje „3.1. Užmeninių reikšmių kodavimas operoje „Traviatos“). Taip pat šiame poskyryje pateikiama trumpa kokybinės dedukcinės „Traviatų“ turinio analizės suvestinė, trumpai paeiliui aptariant tyrimo vienetus (operos numerius; visos tyrėjos refleksijos pateikiamos kodavimo blanke šios disertacijos prieduose). Tuomet išsamiai aptariami „Traviatų“ turinio analizės rezultatai, paaiškinantys, kaip „Traviatose“ koduojamos užmeninės reikšmės, ir įvardinama, kokios politinės reikšmės buvo identifikuotos; pateikiamos tyrimo išvados. Toliau pateikiami „Traviatų“ suvokimo auditorijoje tyrimo rezultatai: aptariama bendra grupių dinamika, įvardinamos identifikuotos ir plačiau aptariamos diskusijose išryškėjusios meninių ir užmeninių reikšmių dekodavimo temos.

Ketvirtame skyriuje „4. TYRIMO REZULTATŲ APTARIMAS“ „Traviatose“ artikuliuojamų politiškai angažuotų reikšmių tyrimo rezultatai susiejami su šios disertacijos skyriuje analizuotomis teorijomis, tyrimo rezultatai aptariami remiantis šios disertacijos tyrimui adaptuoto Hallo komunikacijos modelio struktūra, plačiau aptariant lūkesčių horizonto (poskyryje 4.1.), recepcijos ir kontekstualizacijos (poskyryje 4.2.) bei kultūrinės patirties (poskyryje 4.3.) ir teatro erdvės (poskyryje 4.4.) sampratos ir svarba šio tyrimo kontekste, įvardinamos ir aptariamos tyrimo dalyvių dekoduotos užmeninės reikšmės bei tyrimo realizuoto politinio poveikio koncepcijos, pateikiamos tyrimo išvados (poskyryje 4.5.). Tyrimas atskleidė, kad „Traviatose“ komunikuojamos užmeninės reikšmės nėra integruojamos į vientisą, apibrėžtą politinį pranešimą, be to, reikšmės yra koduojamos ir dekoduojamos asimetriškai. Atsižvelgiant į tai, kad tam tikri sąlyčio taškai tarp užmeninių, politiškai angažuotų reikšmių kodavimo ir dekodavimo buvo identifikuoti, galima teigti, kad politinės reikšmės operoje „Traviatos“ buvo dekoduojamos derybiniu būdu – suvokėjai dekodavo dalį operoje koduojamų užmeninių, politiškai angažuotų reikšmių, tačiau suvokimo procese sugeneravo naujas, autonomiškas nuo kodavimo politines reikšmes.

Disertacijos pabaigoje pateikiamos disertacijos išvados, bibliografinių nuorodų aprašas, penki priedai („Traviatų“ dedukcinės kokybinės turinio analizės kodavimo blankas, dalyvių anketos ir sutikimo dalyvauti tyrime šablonas, tikslinių diskusijų grupių klausimai, tyrimo dalyvių diskusijos lapo šablonas), disertacijos santrauka anglų kalba.

1. OPERA IR UŽMENINIŲ REIKŠMIŲ KOMUNIKACIJA

Šios disertacijos pagrindinėmis koncepcijomis, grindžiančiomis operos žanro politiškumą, pasirinktos opera ir antiopera, bendrame teatro diskurse atitinkančios tradicinio draminio ir postdraminio teatro formas. Tokį teatro formų antagonizmą galima aiškinti per senovės Graikijos filosofų suformuluotas *mimesis* ir *poiesis* sampratas, kurios operos žanro kontekste nusako atitinkamus užmeninių reikšmių kodavimo ir dekodavimo būdus. Šių reikšmių kodavimo ir dekodavimo procesai bus plačiau analizuojami tolesniuose šios disertacijos teorijos skyriuose.

Prieš išsamiau nagrinėjant operos politiškumo aspektus, kuriuos apibrėžia antioperos kaip tradicinės operos priešpriešos antagonizavimas įvairiais estetiniais, struktūriniais ir instituciniais parametrais, pirmiausia svarbu panagrinėti, kaip operos politiškumas apibrėžiamas ir suvokiamas ankstesniuose moksliniuose tyrimuose.

Svarbu pabrėžti, kad šioje disertacijoje operos politiškumo sąvokos kyla iš jau egzistuojančių operos ir politikos santykių tyrimų. Tad toliau šioje disertacijoje pateikiama sisteminė literatūros analizė, kuri, kaip jau buvo įvardinta įvade, pagrindžia šios disertacijos temos aktualumą, atskleidžia operos ir politikos santykio tyrimuose egzistuojančią spragą ir pateikia platų istorinį kontekstą. Taip pat ankstesnės mokslinės įžvalgos veikia kaip konceptualus pagrindas šios disertacijos tyrimui: identifikuoja operos ir politikos santykio temas, politiškumo operoje sampratas, sąvokas, politinių reikšmių komunikacijos strategijas ir priemones, kuriomis operoje komunikuojamos politinės reikšmės. Tad siekiant išryškinti šios disertacijos koncepcinį pagrindą, toliau pateikiamas sisteminės literatūros analizės tematinio turinio tyrimas.

1.1. Užmeninių reikšmių komunikacija operoje (teminės literatūros analizės rezultatai)

Toliau pateikiamos literatūros analizės šaltinių buvo ieškoma sistemiškai, mokslinius operos ir politikos santykius atsirenkant mokslinės informacijos paieškos sistemose *Google Scholar* ir *Web of Science*, į paieškos lauką įvedant raktažodžius *opera, political* ir *opera politics*. Siekiant apžvelgti dažniausiai cituojamus mokslinius tyrimus, publikavimo metų ribojimai paieškoje taikomi nebuvo. Mokslinės informacijos paieškos sistemose parinktys, filtruojančios straipsnius, taip pat nebuvo taikomos.

Į pirminį paieškos etapą įtraukta pirmosios 100 pozicijų. Atliekant pirminę į sisteminę literatūros apžvalgą potencialiai įtraukiamų straipsnių

paiešką, buvo skaitomas straipsnio pavadinimas ir santrauka. Į tyrimo imtį nebuvo įtraukiami tyrimai, pateikiami nevisatekščiu formatu ar neturintys laisvos prieigos, nepublikuoti rankraščiai, knygų recenzijos ir anotacijos, konferencijų anotacijos, tyrimai, kurių objektai – „muilo opera“, opera-filmas, taip pat tyrimai, kurių turinys nesiejamas su opera (žodis „opera“ naudojamas kaip metafora) ar politika (tiriama operos formos ir turinio komponavimo politika, nesiejant operos su išoriniais socialiniais ir politiniais reiškiniais), interviu, straipsniai ne anglų kalba ir mokslinės informacinės paieškos sistemose pasikartojantys straipsniai. Atlikus pirminę operos ir politikos santykio tyrimų paiešką, sisteminei literatūros analizei atsirinktas 71 tyrimas. Papildomo dėmesio buvo skiriama Leonardo Bernsteino operetei „Kandidas“ (*Candide*), Richardo Strausso operai „Salomė“ (*Salome*), George'o Gershwino operai „Porgis ir Besė“ (*Porgy and Bess*), taip pat operos ir politikos santykio tyrimams Lietuvoje. Buvo atlikta tematinė surinktų duomenų analizė, mokslinių tyrimų rezultatus pateikiant pagal literatūroje ryškėjančias operos ir politikos santykio temas.

Operos politiškumo klausimas. Opera atspindi žmonių gyvenimą, todėl pati savaime išžengia už meno estetinių interesų ribų ir gali tapti politiška: politinės reikšmės operoje komunikuojamos ne tik galios santykių analizavimu, bet ir esamo ar pavyzdinio kasdienio gyvenimo parodymu. Tad vien operų libretuose nagrinėjami socialinių grupių ir individų bei vyrų ir moterų santykiai, keliami atsakomybės ir moralės klausimai, reprezentuojamos kolektyvinės ir asmeninės vertybės operai suteikia politinį lygmenį (Ablaster, 1992, p. 2–3). Užmenines reikšmes operoje komunikuoja ne tik libretas, bet ir libreto ir siužetui pasirenkamo kūrinio santykis, taip pat muzikoje išreikštos emocijos bei muzikinės kalbos ypatumai, atskleidžiantys socialinį-politinį laikmečio kontekstą ir operos autorių politinę poziciją (Ablaster, 1992, p. 6–8). Operos ir politikos santykio tyrimuose egzistuoja ir tokių pavyzdžių, kuriuose politinių subjektų refleksijos apie konkrečias operas pasirenkamos kaip atspirties taškas istoriniams ir politiniams įvykiams atskleisti (León, 2021). Tad operos ir politikos santykio tyrėjai kelia klausimą, kokį realų politinį efektą sukuria operos žanras, tačiau atsakymus grindžia diskusijomis su kitais operos ir politikos santykio tyrėjais, o ne empirinių tyrimų duomenimis (Grey, 2006, p. 562).

Šios operos ir politikos santykio tyrėjų įžvalgos rodo, kad operos politiškumas suvokiamas kaip galios santykių ir moralės klausimų refleksijos užmeninėmis reikšmėmis bei operos kūrėjų išreikšta pozicija, koduojama meninėmis ir užmeninėmis reikšmėmis.

Dominuojančių politinių galių reprezentacija ir valstybės valdymas. Teigiama, jog opera iki kino industrijos atsiradimo funkcionavo

kaip efektyvus politinės komunikacijos kanalas, kuriuo buvo komunikuojama propaganda, demonstruojamas elitizmas, įkuriama hierarchija ir palaikomas karališkas autoritetas, skleidžiamos revoliucinės nuotaikos (Rabb, 2006, p. 322–323), garbinamos dominuojančios politinės jėgos, žemesnių socialinių klasių atstovai mokomi paklusti (Bianconi ir Walker, 1984, p. 248–271). Jau pačių ankstyviausių operų pavyzdžių meniniame turinyje įžvelgiama politinių asmenybių alegorizacija: senovės graikų dievų ir deivių garbinimas bei tendencingai išryškinami operos personažų tarpusavio santykių aspektai reiškė jų atitikmenų garbinimą tikrovėje (Hanning, 1979, p. 590; Markuszewska, 2020, p. 2).

Analogiška politinių pranešimų komunikacijos strategija buvo paplitusi baroko Anglijoje, kur ryškėjo trys politinio alegorizavimo strategijos: antikiniai ar istoriniai operų personažai įgaudavo tikrų asmenų bruožų, operose veikė kitais vardais pavadinti tikrų politinių veikėjų atitikmenys, buvo įtaigiai atvaizduojamos patriotinės kovos (Hume, 1998, p. 29). Dinastijos autoritetas operos žanro pavyzdžių turinyje buvo reprezentuojamas išnaudojant simboliką ir heraldiką (Perutková, 2018, p. 133), o komunikuojant politinę galią kolonializmo politikoje, siekiant kolonizuotuosius įtikinti taikiai priimti reformas, operų siužetuose akcentuota taika, o pavydas ir kerštas reprezentuoti kaip ydos. Graikų mitologinės figūros, alegorizuojančios kolonistų politinius autoritetus, operų siužetuose buvo traktuojamos kaip į Naująjį pasaulį atvežusios europietišką meną, į partitūrą buvo sąmoningai implikuojami kolonizuojamos tautos folkloro motyvai (Gasta, 2003, p. 47).

Užmeninės reikšmės operoje komunikuojamos ne tik turiniu, bet ir forma. Įkūrus Antrąją Prancūzijos imperiją bei siekiant atgaivinti monarchijos, o kartu ir Burbonų dinastijos autoritetą, naujai suformuotas *grand opéra* žanras, forma analogiškas prancūzų lyrinei tragedijai, *per se* funkcionavo kaip absoliutizmo politinės komunikacijos įrankis (Cannon, 2012, p. 169). *Grand opéra* forma buvo konstruojama remiantis baroko lyrinės tragedijos žanro standartais: buvo privalomos baleto scenos, kalbamuosius dialogus keitė rečitatyvai, melodijos privalėjo būti rečitatyviškos (Everist, 2014, p. 709). Reglamentuota *grand opéra* forma nusakė ir operų pavyzdžių turinį: istoriniais siužetais grįstose operose buvo privalomos išplėtotos tikroviškos masinės scenos, praturtintos specialiaisiais efektais. Siekiant įtaigumo, į operų siužetus buvo įterpiamos ir intymios scenos (Cannon, 2012, p. 176). Per žiniasklaidą buvo konstruojama legitimi *grand opéra* pavyzdžiuose komunikuojamų politinių reikšmių interpretacija (Everist, 2014, p. 698). Siekiant įtvirtinti diplomatinį imperatyvą, tarptautinių politinių susitikimų ar įvykiu metu prancūziškų operų siužetai buvo

adaptuojami derinant juos prie kultūrinės svečių patirties, tarp operos veiksmų buvo įterpiamos ne prancūzų autorių kantatos[1] (Everist, 2021, p. 23).

Manoma, kad politines reikšmes komunikuoja nuo operos žanro neatsiejama operos teatro institucija (Everist, 2021, p. 23). Pavyzdžiui, Paryžiaus operos teatras nuo Liudviko XIV laikų tiesiogiai reprezentavo karališkosios institucijos galią (Cannon, 2012, p. 169). Sociologai operos gamybos ir vartojimo procesus, siejamus su operos teatro institucija, prilygina politiniam veiksmui (Gabriel, 2016, p. 6) ir socialiniam įvykiui (Kotnik, 2013, p. 313). Remiantis šiuo požiūriu, politines reikšmes komunikuoja prašmatni operos teatro pastato architektūra (Kotnik, 2013, p. 313), operos pastatymo ir vartojimo ritualo prabanga (Bianconi ir Walker, 1984, p. 242; Muir, 2006, p. 334) ar operos atlikėjai (McGeary, 1998, p. 394), simbolizuojantys operos teatro savininko ar operos teatrą globojančio asmens politinę galią.

Tokia užmeninių reikšmių komunikacijos strategija ryškėjo monarchijos kontekstuose: net ir įvairiems socialiniams sluoksniams atviruose operos teatruose, siekiant išlaikyti socialinę hierarchiją, buvo suformuotos ložės, pabrėžiančios socialinę atskirtį (Bianconi ir Walker, 1984, p. 242; Muir, 2006, p. 334). Socialiniame operos įvykyje politinę galią reprezentuoja ir operos vartotojų auditorija: 1780–1880 m. Londone operos publikos dėmesys buvo sutelktas ne į meninį operos turinį, bet į operos stebėjimo ritualą. Interaktyvus ir performatyvus operos vartotojų elgesys prilygo teatrui: stebėdama operą scenoje (sėdėdama tarp atlikėjų), operos auditorija konkrečiais išgrynintais elgesio kodais reprezentavo savo politinę galią ar priklausomybę konkrečiai socialinei kategorijai (Hall-Witt, 2007, p. 3–5).

Istoriniai tyrimai atskleidžia ir konkrečius pavyzdžius, kai, pasitelkiant operą kaip socialinį įvykį, buvo siekiama įtvirtinti politinę galią. Pavyzdžiui, lenkų didikas Teodoras Lubomirski XVIII a. I pusėje savo socialinį statusą įtvirtino Lenkijos žemėse inicijuodamas keturių itališkų operų pastatymus, kurių turinyje aiškiai artikuliuotų politinių reikšmių tyrėjai neaptinka (Ryszka-Komarnicka, 2018, p. 194–199). Opera, kaip socialinis įvykis, politines reikšmes komunikavo ir Burbonų dinastijos kolonializmo politikoje: ispanų kompozitoriaus T. de Torrejón y Velasco operos „Rožės kraujas“ (*La púrpura de la rosa*) premjera Limoje minėjo Ispanijos karaliaus Pilypo V aštuonioliktąjį gimtadienį ir Burbonų monarchijos atkūrimo penkerių metų sukaktį (Gasta, 2003, p. 47).

Šis išanalizuotos literatūros fragmentas atskleidžia, kad tam tikrais istoriniais laikotarpiais operos reiškinys buvo traktuojamas kaip viešas,

[1] Cikliniai vokaliniai-instrumentiniai nedidelės apimties kūriniai, dažniausiai religiniu siužetu.

legitimus politinių pranešimų komunikacijos kanalas, kai pasitelkiant simbolinį komunikacijos lygmenį artikuliuojamas konkretus, išgrynintas politinis pranešimas. Griežta meninių ir užmeninių reikšmių ir elgesio kodų kontrolė rodo, kad per operos reiškinį buvo siekiama daryti įtaką viešajam diskursui – įtikinti visuomenę paklusti tam tikriems ideologiniams principams, įtvirtinti galią.

Vis dėlto šios disertacijos kontekste svarbu įvertinti ne tik faktą, kad opera net ir konkrečiais analizuotais istoriniais laikotarpiais pasiekė tik tam tikrą visuomenės sluoksnį ir tai, kad nėra pateikiama duomenų, kaip meninės reikšmės buvo dekoduojamos auditorijoje, bet ir tai, kad dabarties kontekstuose opera traktuotina veikiau kaip nišinė meno sritis, o ne masinis komunikacijos kanalas. Svarbu paminėti, kad masinių medijų (tokių kaip televizija, internetas, socialiniai tinklai etc.) ir kai kurių kitų medijų (tarp jų ir operos žanro) funkcija gerokai kito, o demokratiniuose kontekstuose ne tik operos institucija, bet ir jos meninis turinys gerokai emancipavosi nuo valdžios institucijų įtakos, tad ir politinių reikšmių kodavimo ir dekodavimo būdai adaptavosi prie esamo kultūrinio ir politinio konteksto.

Moralės pamokos. Operos žanro turinys išnaudojamas edukaciniais tikslais. XVIII a. prancūziško *opéra-comique* žanro pavyzdžiai, kurių siužetai rėmėsi Apšvietos filosofų literatūros pavyzdžiais, Skandinavijoje buvo išnaudojami ir kaip pramoga, ir kaip kolektyvinę tapatybę konstruojantis politinės komunikacijos įrankis, visuomenę mokantis ištikimybės ir lojalumo (Wolf, 2018, p. 387–395). Prancūziškas gyvenimo būdas ir literatūra Skandinavijoje buvo pažįstami ir priimami, tad *opéra-comique* pavyzdžiais buvo konstruojama socialinė aplinka, apibrėžianti naujosios buržuazijos ir tautinę tapatybę (Wolf, 2018, p. 387–395). XIX a. Prancūzijoje, Lilyje, operos turiniu buvo įtvirtinamos demokratinės vertybės ir įpročiai, formuojama nauja kolektyvinė tapatybė. Lilį valdant demokratinės respublikos šalininkams, su monarchiniu valdymu siejamo išgryninto prancūziško stiliaus lyrinės operos žanrą ėmė keisti prancūziškų operų pavyzdžiai, kuriuose buvo perimama Richardo Wagnerio muzikinė kalba ir estetinės idėjos, ryškiau nei lyrinė opera komunikuojantys socializmo principus (Stopes, 2018, p. 398). Kaip politinių pranešimų komunikacijos įrankis, komunikuojantis demokratines vertybes, buvo pasitelkiama ir operos teatro valdymo politika: orkestro dirigentas buvo nebe paskiriamas, o išrenkamas, daugiau nei įprastai buvo statoma vietinių kompozitorių operų (Stopes, 2018, p. 390).

Viešos moralės pamokos visuomenei buvo pateikiamos ir pasitelkiant jau išpopuliarėjusių operų pavyzdžių libretų adaptacijas. Argentinos politikas Manuelis de Rosas, 1848 m. įvykdęs viešą besilaukiančios Camilos G'Orman ir jos mylimojo ispano kunigo Ladislao Gutiérrez egzekuciją, 1849 m. Buenos

Airių *Teatro de la Victoria* inicijavo V. Bellini operos „Norma“ (1831) pastatymą. Kryptingai modifikuotame operos siužete Norma buvo reprezentuojama kaip moralės normų nesilaikanti tėvynės išdavikė ir kėlė aliuziją į C. G'Orman. Aukštojo meno pavyzdyje išryškinti uždraustos meilės, moralės ir tėvynės išdavystės naratyvai pateisino C. G'Orman egzekuciją ir visuomenei pateikė viešą tinkamo doro elgesio pamoką (Wolkowicz, 2021, p. 16).

Auklėjamoji politika komunikuojama ir formuojant operos recepcijos naratyvus**.** Operos kritikoje XXI pr. Rusijoje įžvelgiamos dvi komunikacijos tendencijos: a) formuojanti intelektualų elitą, vadinamą europietiškaisiais rusais; b) orientuota į muzikos profesionalus (Kupets, 2020, p. 114–117). Intelektualus elitas operos kritikoje formuojamas pasitelkiant supaprastintą leksiką, daug dėmesio skiriama sovietinio laikotarpio kompozitoriams. Norint pritraukti skaitytojus, pasitelkiamos šokiruojančios operų recenzijų antraštės, į kurias implikuojami totalitarizmo simboliai, pateikiamos subjektyvios skandalingos įžvalgos, ironiškos potekstės, nuorodos į anapus muzikos esančias reikšmes, nukreipiančias į politiką ir masinę kultūrą, pateikiamas planas, kaip klausyti ir suvokti muziką (Kupets, 2020, p. 119–125). Operos kritika, nukreipta į muzikos profesionalus, pateikia tiesioginę aiškiai struktūruotą objektyvią informaciją: dokumentuoja įvykius, pabrėžia svarbių asmenybių dalyvavimą operoje (Kupets, 2020, p. 11–118).

Šis išanalizuotos literatūros segmentas atskleidžia, kad operos žanras buvo pasirenkamas ne tik politinių idėjų sklaidai, bet ir veikė kaip edukacinis įrankis, formuojantis kolektyvinę tapatybę. Vis dėlto šiai disertacijai labiau reikšmingas faktas, kad siekiant politinių tikslų bandyta kontroliuoti ne tik reikšmių kodavimo, bet ir dekodavimo procesus, visuomenę įtikinti elgtis ir mąstyti atitinkamai. Tai parodo, kad opera buvo suvokiama kaip veiksmingas ne tik politinių reikšmių, bet ir propagandos komunikacijos įrankis.

Politiniai komentarai, galios konkurencija ir tarptautiniai santykiai. Opera gali funkcionuoti kaip atsakas į dominuojančių galių reprezentaciją. Operos žanrą traktuoti kaip politinį komentarą buvo palanku XVIII a. Anglijoje, kur angliškos operos forma stokojo vientisumo. Tuo naudojantis, į estetinį operos turinį buvo įtraukiami karališkųjų rūmų propagandai oponuojantys politiniai komentarai (Hume, 1998, p. 15–20). Ir estetinė, ir politinė Baroko epochos operų Anglijoje darbotvarkė buvo sąmoningai formuojama padrikai, siekiant recepcijos naratyvą perkelti vartotojui, kuris to meto Anglijoje neturėjo aiškaus suvokimo, kas yra operos žanras (Hume, 1998, p. 29). Sumenkinti karališkąjį autoritetą sąmoningai keliant sumaištį XVIII a. Londone buvo siekiama ir tuo pačiu mitu pagrįstais skirtingų operų pavyzdžiais. G. F. Händelio „Ariana Kretoje“ (*Arianna in Creta*, 1734) ir N. Porporos „Ariana Nakse“ (*Arianna in Nasso*, 1733) operose

išryškinti skirtingi veikėjų santykių aspektai komunikavo Londono teatro ir bajorijos teatro trupės *Opera of the Nobility*, atstovaujančios parlamento opozicijai, ideologines pozicijas (Aspden, 2001, p. 755).

Tyrimai atskleidžia, kad anglų operos kūrėjų aproprijuota itališka *opera seria* XVIII a. Londone funkcionavo kaip efektyvi politinės komunikacijos platforma: *opera seria* turinyje komunikuojamos vertybės atspindėjo vigų partijos ideologijos principus – patriotizmą, populizmą, mandagumą. Kita vertus, opera kritikuota dėl akivaizdžių asociacijų su katalikybe, despotiškos monarchijos ir korupcijos palaikymu, tad diskusijoje dėl operos vertės atsiskleidė ir vigų bei torių partijų ideologinių principų komunikacija, taip buvo nukreipiamas dėmesys nuo karališkojo autoriteto (Monod, 2006, p. 448). Vigų ir torių kova dėl politinės galios ryškėjo ir operos gamybos bei vartojimo procesuose: vigai ir toriai aktyviai konkuravo dėl galimybės užimti vadybines Karalienės teatro pozicijas, kurios leido formuoti repertuarą ir, pritraukiant palankių visuomenės sluoksnių publiką, plėsti savo įtakos zonas (Monod, 2006, p. 448–455).

Vigai ir toriai konkuravo ne tik per operos turinį, bet ir per operoje dalyvaujančias asmenybes: XVIII a. pr. Londone kaip vigų ir torių politinės komunikacijos įrankiai buvo išnaudojamos operos solistės, kurių skirtingos socialinės ir kultūrinės patirtys bei atliekamas operos repertuaras komunikavo skirtingas ideologines vertybes. Sąmoningai formuojama anglų kilmės soprano Catherine Tofts ir italų soprano Margheritos de l'Épine muzikinė konkurencija iš tiesų reiškė vigų ir torių kovą dėl politinės galios (DeSimone, 2017, p. 77). M. de l'Épine, sieta su torių partija, atliko italų arba anglų kompozitorių, kurie mėgdžiojo itališką muzikinį stilių, kūrybą, dainininkė buvo pristatoma kaip laisva, modernaus mąstymo, patraukli asmenybė. C. Tofts koncentravosi į anglišką repertuarą, kurio tekstuose buvo garbinama Anglijos karalienė, primadonos atliktuose kūriniuose įžvelgiamas silabinis muzikos ir teksto santykis, oponuojantis itališkos muzikos estetikai, dainininkė viešumoje reprezentuota kaip dora ir nuolanki nacionalinių vertybių puoselėtoja. Skirtingus ideologinius principus komunikavo primadonų balsai, įvaizdis, kultūriniai skirtumai, viešumoje hiperbolizuotai pateikiamos jų elgesio ir tarpusavio bei kitų asmeninių santykių detalės, kompozitorių, kurių kūrybą atlikdavo, pasirinkimas, atliekamų kūrinių melodikos ypatybės, sopranai viešojoje erdvėje buvo tapatinami su jų operose kuriamais personažais (DeSimone, 2017, p. 83–91).

Politiniu simboliu XVIII a. Anglijoje tapo ir garsus italų kilmės operos dainininkas Farinelli (Carlo Broschi), politinio Anglijos ir Ispanijos konflikto kontekste išnaudotas kaip tarptautinės politikos įrankis. Vien Farinelli dalyvavimas operoje reprezentavo operos instituciją globojančių asmenų

politinę galią, tad siekiant gerinti Anglijos santykius su Ispanija Farinelli buvo deleguotas į Ispanijos karaliaus Pilypo V rūmus. Dokumentinių šaltinių analizė atskleidžia, jog Farinelli'ui dainavimu išgydžius Pilypo V depresiją, Ispanijos karalius paprašė oficialaus Anglijos leidimo pratęsti Farinelli vizitą Ispanijoje, taip paaštrindamas įtampą Didžiosios Britanijos ir Ispanijos santykiuose (McGeary, 1998, p. 394).

Operos ir politikos paraleles atskleidžia politinio konflikto laikotarpiu radęsi apsakymai ir teatro pjesės, kuriose buvo pateikiama satyriška Farinelli vizito į Madridą reprezentacija: apsakymų ir pjesių veikėjai keršijo Farinelli'ui už Didžiosios Britanijos išdavystę, dainavo, bet ne deklamavo politinius tekstus, buvo ironizuojama, jog ispanai iš anglų gali atimti viską – laivus, kolonijas, tik ne Farinelli (McGeary, 1998, p. 401). Satyriniai įvykių komentarai šiame kontekste funkcionavo ir kaip propaganda prieš prabangą, užsienio atlikėjų globą, korupcijos reiškinius (McGeary, 1998, p. 409).

Operos ir politikos sąsajas išryškina ir operos libreto bei literatūros kūrinio, kuriuo remiasi libretas, santykis. Teigiama, jog G. Puccini operos „Turandot" (1926) libretas ir C. Gozzi komedijos „Turandot" (1762) skirtumai parodo, kad ši opera yra tiesioginis pokarinės Italijos politinės krizės komentaras (Berrong, 1995, p. 69). C. Gozzi Turandot personažas interpretuojamas kaip feministinių personažų literatūroje pirmtakas. G. Puccini operoje eliminuojamos šio personažo aliuzijos į intelektą ir moterišką subordinaciją, taip pat atsisakoma psichologinės personažo linijos išryškinimo. Operoje nepateisinamas ir Turandot šaltumas bei žiaurumas, siejami su tuometine Italijos politikų retorika. Įžvelgiama ir detalesnių operos ir politinės situacijos sąsajų: Turandot, bjaurėdamasi vyrišku prisilietimu, perteikia Italijos žmonių bjaurėjimąsi politine koalicija, sudaryta iš vienos partijos atstovų. Operoje vaizduojama įsiutusi minia simbolizuoja keliančius riaušes socialistus ir fašistus, o stiprus, ateinantis padaryti tvarką Kalafas yra Benito Musolinio alegorija (Berrong, 1995, p. 69–70).

Šis operos ir politikos santykio tyrimų analizės segmentas atskleidžia, kad monarchijos kontekstuose operos institucija buvo tiesiogiai pavaldi politinėms institucijoms. Vadinasi, operos turinys, forma, atlikėjų pasirinkimas ir potencialios auditorijos pobūdis buvo tiesiogiai kontroliuojami valdžios institucijų, o per operos turinį ir formą meninėmis priemonėmis (simboliniu lygmeniu) buvo komunikuojamas politinis pranešimas. Šie išanalizuotų operų pavyzdžiai rodo, kad operos žanrą traktuojant kaip politinio pranešimo komunikacijos kanalą siekta kontroliuoti galios santykių pasiskirstymą – įtvirtinti dominuojančių politinių institucijų galią arba atvirkščiai – kritikuoti dominuojančias politines institucijas.

Šie išanalizuoti operos ir politikos santykio tyrimai taip pat rodo, kad politinės reikšmės koduojamos per operos siužetą, kuris dėl žiūrovui jau atpažįstamos istorijos pateikiamas pasitelkiant atitinkamą interpretacinį rėminimą: koreguojant operos personažų savybes ar jų tarpusavio santykius koduojamos atitinkamos politinės reikšmės. Be to, išanalizuotuose operos ir politikos santykio tyrimuose ryškėja tendencija dominuojančių politinių galių pranešimą komunikuoti aiškiai (pavyzdžiui, pasitelkiant silabinį teksto ir muzikos santykį, laikantis konservatyvesnių, laikmečio konteksto auditorijai atpažįstamų meninės raiškos principų bei siužetų). O kritikuojant dominuojančias politines galias ar institucijas reikšmės koduojamos laisviau – pavyzdžiui, žiūrovui jau atpažįstamus siužetus interpretuojant laisvai, pasitelkiant laisvę ir meninėje raiškoje (tarkim, naudojant silabotoninei eilėdarai priešingas melizmas).

Šiai disertacijai tai svarbu, nes ryškėjanti operoje nusistovėjusių diskursyvių tradicijų ir jų laužymo dichotomija išryškina *mimesis* (ne tik socialinio pasaulio, bet ir jau egzistuojančių meninių formų imitavimo) ir *poiesis* (naujų meninių formų bei raiškos būdų paieškų) sampratas ir leidžia jas susieti su iš anksto nusakytais ir laisvais, atvirais interpretacijai reikšmių dekodavimo naratyvais.

Politinių įvykių vizualizacija. Egzistuoja operų pavyzdžiai, kuriuose atvaizduojami realūs istoriniai ir politiniai įvykiai. Teigiama, jog Modesto Musorgskio operos „Borisas Godunovas“ (1874) siužetas ir operos personažais tapę realūs politiniai asmenys ne tik reprezentuoja XVI a. politinius įvykius, bet ir alegorizuoja 1866 m. incidentą, per kurį revoliucionierius Dmitrijus Karakazovas bandė nušauti carą Aleksandrą II (Frey, 2017, p. 154–158). Muzikologinis hermeneutinis tyrimas atskleidžia, kad operos personažų muzikinės charakteristikos komunikuoja politines reikšmes. Nužudytu caraičiu Dmitrijumi apsimetantis vienuolis Grigorijus nurodo į Didžiųjų reformų eros politinę retoriką: muzikiniai Grigorijaus numeriai rečitatyviški ir nenuspėjami, muzikine estetika dubliuojantys Godunovo muzikinius numerius, kitų personažų scenose orkestro partijoje skamba caraičio leitmotyvas. Caraitis operoje veikia kaip abstrakti *idée fixe*, ne konkretus personažas, tokiu būdu alegorizuojant apgaulės naratyvą, būdingą XIX a. Rusijos politinei retorikai, o operoje išryškintos choro scenos reprezentuoja autonomišką sukylančią Rusijos liaudį (Frey, 2017, p. 138–154; Parakilas, 1992, p. 197).

Panašiai ir po beveik šimtmečio sukurtoje šiuolaikinėje Philipo Glasso operoje „Satjagraha“ (*Satyagraha*, 1980) reprezentuojamas Pietų Afrikos Respublikos formavimosi laikotarpis. Politiniai 1860-ųjų įvykiai, kai britai į Pietų Afriką vežė indus, turėjusius pakeisti afrikiečius, atsisakiusius vergauti,

operoje perteikiami fokusuojantis į Mohandą K. Ghandį. Meninėje operos raiškoje įžvelgiamos indiškos muzikos struktūros, tačiau vengiama orientalistinės egzotikos, tad teigiama, kad opera nekomunikuoja postkolonializmo politikos kritikos (Hutcheon, 2011, p. 719–721). Kaip pagrindinis subjektas operoje „Satjagraha“ reprezentuojamas indas M. K. Ghandis – nesmurtinio pasipriešinimo politinės taktikos pradininkas. Operos libretas parašytas sanskrito kalba, remiantis autentiškais „Bhagavadgytos“ ir indų religinių ritualų tekstais. Pabrėžiant filosofinį taikos naratyvą, libretas iš sanskrito kalbos neverčiamas, muzikiniais garsais perteikiama meditacinė nuotaika. Meniniu operos „Satjagraha“ turiniu komunikuojamas universalus politinis pranešimas – taikos filosofijos svarba politiniuose santykiuose (Hutcheon, 2011, p. 720–722).

Šiuolaikinė Johno Adamso opera „Niksonas Kinijoje“ (*Nixon in China*, 1987) – vienas pirmųjų operos žanro pavyzdžių, reflektuojančių dabarties politines aktualijas. Operoje, kurioje vaizduojamas 1972 m. įvykęs Richardo Nixono vizitas į Kiniją, per veikėjus reprezentuojamos politinės jėgos: Richardas Nixonas ir Henry Kissingeris atstovauja demokratinės-kapitalistinės rinkos ekonomikai, Mao Zedongas – socialistinei Karlo Marxo ir Vladimiro Lenino alternatyvai (Paul, 2012, p. 830). Išryškintas Chou Enlai personažas vienintelis mato istorinę R. Nixono vizito į Kiniją reikšmę ir kalba platesnėmis temomis: jis kvestionuoja gėrio ir blogio sąvokas ir reiškinius (Paul, 2012, p. 832). Profesionalios operos recepcijos tyrimas atskleidė, jog operoje reprezentuojamas komplikuotas mito ir istorijos santykis: teigiama, jog operoje „Niksonas Kinijoje“ nėra atvaizduojama istorinė tiesa – veikiau pati opera funkcionuoja kaip istorinę tiesą konstruojantis veiksnys. Tikrovėje pagrindiniu operos personažu tapęs Richardas Nixonas buvo Šaltojo karo karys, antikomunistinės armijos veteranas, JAV prezidentas. J. Adamso operoje R. Nixonas reprezentuojamas kaip kupinas nežinomybės herojiškumo ieškotojas, jo arijos primena filosofines refleksijas. Kinija operoje reprezentuojama masiniais chorais, kurių libretuose kinai kvestionuoja savo elgesį. Operoje „Niksonas Kinijoje“ komunikuojamas pranešimas, jog politinė galia visuomet yra įsivaizduojama (Germano, 2012, p. 808–814).

Šie išanalizuoti operos ir politikos santykio tyrimai atskleidžia, kad opera veikia kaip politinių įvykių dokumentavimo įrankis, tam tikras istorinis šaltinis, kuriame pateikiami istoriniai įvykiai reprezentuoja autorių politinę (šiais atvejais – pacifistinę) poziciją, vadinasi, simboliniu lygmeniu koduoja politines reikšmes. Šių operų metaanalizė taip pat rodo, kad koduojant politines reikšmes informaciniame lygmenyje artikuliuojamos reikšmės nebūtinai sutampa su simboliniame lygmenyje komunikuojamomis reikšmėmis – operos įvykius, parodomus per siužetą ir libretą, koreguoja

mažiau apčiuopiamas muzikinis lygmuo. Tai leidžia politines reikšmes komunikuoti metaforiškai, ne tiesiogiai, ir sufleruoja šios disertacijos tyrime į skirtingus operos lygmenis ir jų santykį žvelgti atidžiai, kritiškai.

Analizuotuose operų atvejuose kaip reikšmių artikuliavimo įrankis pasirenkamas leitmotyvas, skirtinguose kontekstuose ir skirtingai konstruojamuose jo santykiuose su kitais operos elementais įgaunantis vis kitokias reikšmes. Muzikiniame lygmenyje išnaudojamas pasirinktas apropriacijos metodas reikšmių komunikacijoje leidžia operos autoriams kontroliuoti galios santykį tarp skirtingų interesų grupių reprezentacijos, o chorinės (masinės) scenos išnaudojamos kaip nuasmenintas, kritinį žvilgsnį reprezentuojantis elementas. Šios disertacijos tyrimo kontekste tai reikšmingai papildo politines reikšmes komunikuojančių meninių reikšmių repertuarą.

Socialinė kritika. Humanitariniai istoriografiniai tyrimai atskleidžia, kad operos žanras reprezentuoja ir dominuojančių politinių galių kritiką (Gabriel, 2006, p. 6). Operos teatrų poslinkis link komercializacijos, anksčiausiai pasireiškęs XVII a. I pusėje Venecijoje, buvo tam tikras politinis manifestas, operų libretuose įgalinęs komunikuoti absoliutizmo ir kontrreformacijos kritiką.

Venecijoje, kur po konflikto su Šventuoju Sostu buvo apribotos Bažnyčios teisės įsigyti žemę, nebuvo jėzuitų organizacijų, veikė liberalių pažiūrų aristokratų įkurta *Accademia degli Incogniti*, kurios nariai anonimiškai rašė operų libretus. Per operų veikėjų santykius ir charakterio savybes buvo formuojama intelektuali politika, skleidžiamos liberalizmo idėjos (Muir, 2006, p. 331–333; Rosand, 2006, p. 413). Vienas pirmųjų socialinės kritikos operoje pavyzdžių – Claudio Monteverdi opera „Popėjos karūnavimas“ (*L'incoronazione di Poppea*, 1643), kurioje Neronas karūnuoja prostitutę Popėją (Muir, 2006, p. 350).

Operoje, parodijuojant politinius oponentus, reprezentuojami Romos ir Venecijos santykiai: triumfuoja ydos, egzistuojančios tik Romos imperijoje, bet ne civilizuotoje Venecijos respublikoje. Dainingos arijos ir žymūs atlikėjai ne tik pritraukė publiką, bet ir atspindėjo liberalaus miesto dvasią (Rosand, 2006, p. 413–415). Komunikaciniu aspektu svarbu, jog „Popėjos karūnavimo“ veikėjais pirmą kartą tapo realūs Senovės Romoje gyvenę ir su politiniais kontekstais siejami asmenys (Neronas ir Seneka), kaip antraeiliai personažai operoje reprezentuojami žemesnių socialinių sluoksnių atstovai (Heller, 1999, p. 62–73).

Žemesnių socialinių sluoksnių atstovų reprezentacija ryškėjo XVIII a. I pusėje Italijoje susiformavusiame *opera buffa* žanre ir aproprijuotose jo formose: baladžių operoje Anglijoje (Morrissey, 1971; Pettegree, 2012) ir

opéra-comique Prancūzijoje. *Opéra-comique* pavyzdžiuose ryškėja Liudviko XIV rūmų kompozitoriaus Jeano Baptiste'o Lully parodijų elementai: subversyviai veikė lyrinėje tragedijoje senovės graikų dievus ir deives keičiantys *commedia dell'arte* personažai (Cowart, 2001, p. 273–285). *Opera buffa* forma komponuotoje Wolfgango Amadeus Mozarto operoje „Figaro vedybos" (*Le nozze di Figaro*, 1786) pagrindinis veikėjas tarnas Figaro librete kvestionuoja privilegijas, kurias iki Prancūzijos revoliucijos turėjo tik kilmingieji. Operos „Don Žuanas" (*Don Giovanni*, 1787) siužete išryškinimas tarno ir šeimininko santykis, parodantis socialinės nelygybės reiškinį. Aukštesnioji klasė kritikuojama per operos personažus: moterų suvedžiotojas riteris Don Žuanas reprezentuoja aukštesniosios klasės atsakomybės stoką ir buržuazijos pyktį, nukreiptą į žemesnius socialinius sluoksnius, o Don Žuanui mirtimi už netinkamą elgesį atkeršijęs Komandoro personažas interpretuojamas kaip moralės ir Prancūzijos revoliucijos simbolis (Ablaster, 1992, p. 31).

Iš pateiktų operos ir politikos santykio pavyzdžių matyti, kad dominuojančių politinių galių retorika simboliniu lygmeniu buvo įtvirtinama oficialiose operos teatro institucijose. Tai leidžia daryti išvadą, kad tiek finansiniai, tiek meniniai ištekliai vienaip ar kitaip buvo tiesiogiai pavaldūs politiniams autoritetams ir veikė jų ideologinės įtakos lauke. O karališkuosius autoritetus ar aukštuomenę kritikuojančios, liberalesnės idėjos, suteikiančios balsą žemesnių socialinių klasių atstovams ir siejamos su komiškos operos žanru, skleidėsi pogrindyje, už operos teatro institucijų ribų. Operos tyrėjai tokią dichotomiją sieja dar ir su operos komercializacijos procesais, tiesiogiai palietusiais meninių reikšmių artikuliavimo būdus.

Šios tyrėjų įžvalgos disertacijos tyrimui svarbios, nes parodo, kad dominuojantys, oficialioms operos institucijoms būdingi ir už operos institucijų vystomi operos kūrybos principai ne tik pagrindžia jau anksčiau minėtą *mimesis* ir *poiesis* dichotomiją, bet ir susieja ją su rimtosios ir komiškosios operos žanrų priešprieša, kurią įprasmina skirtingų socialinių sluoksnių buitinio gyvenimo apropriacija, artikuliuojama meninėmis reikšmėmis ir kvestionuojanti istoriniame kontekste nusistovėjusius skirtingų socialinių sluoksnių galios santykius. Šios disertacijos konceptualiam pagrindui ypač reikšminga ir tai, kad aptarti pavyzdžiai atskleidžia, jog tiek dominuojančios, operos institucijose įtvirtintos formos, tiek už institucinių ribų atsirandančios ir vystomos praktikos kuria tarpusavio diskusinę įtampą, įgaunančią politiškumo bruožų. Dar svarbu paminėti, kad tokia politinė diskusija, užkoduojama meninėmis reikšmėmis, ypač didelį aktualumą įgavo per vieną svarbiausių moderniosios Europos istorijos lūžių, kai kito ne tik Prancūzijos, bet ir visos Europos politinė bei socialinė tvarka.

Egzistuoja operų pavyzdžiai, kuriuose socialinę kritiką komunikuoja kūrinio forma. Mozarto „Don Žuanas“ socialinės kritikos atspalvį turi vien dėl *buffa* ir *seria* žanrų junginio (Ablaster, 1992, p. 31). Mozarto operų ansamblinės scenos, kuriose kaip lygūs komunikuoja skirtingų socialinių klasių atstovai, reprezentuoja demokratijos principus (Barshack, 2008, p. 60–61; Ablaster, 1992, p. 14). XVIII a. Prancūzijoje, kur absoliutizmo propaganda buvo komunikuojama išgryninta lyrinės tragedijos forma, reprezentuojanti Prancūzijos karališkąją instituciją, kaip socialinės kritikos įrankis buvo išnaudojamos aproprijuotos itališkos komedijos ir įvairių itališkos operos atmainų formos. Tokiuose pavyzdžiuose rečitatyvus keitė kalbamieji dialogai, vietoj prancūziškos arijos formos buvo pritaikyta itališka arija *da capo* ir prancūzų buitinių muzikos žanrų formos. Buitiškesnė ir laisvesnė operos forma estetiškai oponavo išgrynintai griežtai lyrinės tragedijos formai, taip protestuodama prieš monarchinę sistemą (Cowart, 2001, p. 272). Estetinė komiškų operos atmainų ir lyrinės tragedijos priešprieša gavo bufonų ginčo, trukusio penkiolika metų, pavadinimą. Prancūzijos revoliucijos išvakarėse opera tapo simboline viešąja erdve, kurioje, pasitelkiant formą ir muzikinės kalbos estetiką, buvo reprezentuojamos monarchijos ir respublikos bei liberalizmo šalininkų politinės preferencijos (Alano, 2005, p. 125).

Atsakydamas į monarchijos kritiką operoje, Liudvikas XIV iš Prancūzijos išvarė italų komiškos operos klajoklių trupes ir uždraudė visus itališkus sceninius žanrus. Tačiau tyrimai atskleidžia, jog šis politinis veiksmas tik pagilino prancūziškos operos sąsajas su *commedia dell'arte*: aukštesniosios klasės aplinkoje vien itališkos komedijos principais paremtų prancūziškų operų kūryba, jos propagavimas ir vartojimas simboliškai reiškė autonomiją nuo karališkosios institucijos (Cowart, 2001, p. 267). Prancūzijos revoliucijos išvakarėse, siekiant atgaivinti silpstantį karaliaus autoritetą, monarchijos galią bandyta komunikuoti ne tik lyrinės tragedijos, bet ir *opéra-comique* formomis komponuotais operų pavyzdžiais (Doe, 2015, p. 321). Taip pat imtas sąmoningai formuoti lyrinės tragedijos ir *opéra-comique* mišinys, vadintas herojine komedija. Tačiau tyrimai atskleidžia, jog herojinė komedija Prancūzijos revoliucijos kontekste neteko aktualumo (Josephs, 1989, p. 976).

Socialinė kritika ryškėja ne tik formoje, bet ir muzikinėje kalboje. *Opéra-comique* pavyzdžių partitūrose įžvelgiama prancūziškų žanrų estetika, drąsios harmoninės progresijos ir akcentuota ritmika, būdinga itališkiems šokių žanrams. Buitinių žanrų estetikos apropriacija operoje oponuoja pabrėžtinai rečitatyviškai prancūzų lyrinės tragedijos muzikinei kalbai (Cowart, 2001, p. 272) ir nurodo į žemesnių socialinių sluoksnių aplinką (Cowart, 2001, p. 272; Morrissey, 1971; Pettegree, 2012). W. A. Mozartas kaip socialinės kritikos pranešimo komunikacijos įrankį pasitelkė ir žanrų

semantiką, konkrečioms socialinėms grupėms priskirdamas kitam socialiniam sluoksniui atstovaujančius žanrus: operoje „Don Žuanas“ kaimo šokio kontradanso elementai reprezentuoja vidurinės klasės atstovus, rūmų šokis menuetas – netituluotus aristokratus, aukštuomenės šokis valsas – valstiečius. Buitinių žanrų elementai kaip politinės komunikacijos priemonė išnaudojami operoje „Figaro vedybos“. Čia grafą Almavivą pašiepia ne tik libretas, bet ir muzika: Figaro arijos epizoduose, kuriuose kalbama apie Almavivą, suskamba menueto elementai, nurodantys į buitiškumą ir paviršutiniškumą (Ablaster, 1992, p. 17).

Užmenines reikšmes operoje komunikuoja ir muzikos stilistika, pavyzdžiui, XX a. pr. džiazo elementai operos partitūrose simbolizavo modernumą ir miesto kultūrą. Tad džiazo elementai, kurie nėra dekoratyvūs, bet veikiau traktuojami kaip stilistinės užuominos, implikuotos į atonalų muzikinį audinį ir sukuriančios groteskišką skambesį, nurodo į Pirmojo pasaulinio karo dienų kontekstą ir išreiškia kritiką visuomenei (Phleps, 2018, p. 241–242). Mauricio Sotelo operoje „Publika“ (*El Público*, 2015), sukurtoje pagal to paties pavadinimo Federico Garcíos Lorcos pjesę, flamenko elementai patys savaime yra ideologiški, nes simbolizuoja laisvę. Flamenko, kaip išgryninta ispaniško meno forma, šiame kontekste reiškė ir protestą prieš prancūzišką diktatūrą (Eslava, 2019, p. 77–83).

Socialinė kritika operos turinyje komunikuojama ir apibendrintai, siužetu. Pavyzdžiui, Hamburgo operų siužetuose XVIII a. pr. buvo kritikuojamas Hamburgo kaip komercinio miesto materializmas. Nors įprastai operos turinys Hamburge cenzūruotas nebuvo, tokio pobūdžio operos buvo uždraudžiamos (Marigold, 1985, p. 56–57). XIX a. pabaigoje ryškėjo tendencija operoje remtis realistiniais siužetais, reflektuojančiais socialines problemas. Nors Prancūzijoje realaus gyvenimo vaizdais grįstų operų buveinė Paryžiuje buvo *Opéra-Comique* teatras, Alfredo Bruneau opera „Mesidoras“ (*Messidor,* 1897) pagal natūralistinį Émile’io Zolia libretą buvo statyta Paryžiaus operos teatre. Operos libretas ir muzika reprezentuoja socialines XIX–XX a. sandūros problemas ir turi anarchistinį atspalvį (Huebner, 2002, p. 87), tad vien jos pasirodymas nuo Baroko epochos karališkąja laikytinoje institucijoje atskleidžia liberalizmo ir demokratinių vertybių legitimumą to meto visuomenėje. Kaip socialinė kritika operoje funkcionuoja ir ironijos bei grotesko elementai, ryškėjantys ir partitūroje, ir librete: Stefano Wolpe operoje „Dzeusas ir Elida“ (*Zeus und Elida*, 1928) antikinis siužetas kontrastuoja su dodekafonine muzikos kalba, praturtinta džiazo elementais. Kombinacijos dėmenys, kontrastuodami tarpusavyje, sukuria groteskišką nuotaiką ir reprezentuoja bei kritikuoja modernios kasdienybės procesus. Į libretą implikuoti žiaurūs juokeliai žiūrovo neprajuokina, bet nukreipia į

realius politinius įvykius, išreiškia kritiką socialinei ir politinei neteisybei (Phleps, 2018, p. 241–246).

Leonardo Bernsteino operetė „Kandidas“ (1956) – pavyzdys, kuriame pasitelkiamos įvairios užmeninių reikšmių komunikacijos strategijos. Politines reikšmes komunikuoja pirmiausia siužetui pasirinktas Voltaire'o apsakymas „Kandidas, arba Optimizmas“ (*Candide, ou l'Optimisme*, 1759), kuriame kritikuojama XVIII a. vidurio Prancūzijos visuomenė. Literatūros kūrinyje artikuliuojama socialine kritika operetėje „Kandidas“ satyrizuojama XX a. vidurio JAV politinė retorika – kūrinys traktuojamas kaip atsakas į Šaltojo karo politiką bei antikomunizmą ir tikėjimo žmogiškumu deklaracija (Crist, 2007, p. 224). Fikcinė utopinė Eldorado šalis alegorizuoja įvykius Pietų Amerikoje ir sukuria paralelę JAV prezidento Dwighto D. Eisenhowerio valdymo laikotarpio atmosferai, o Voltaire'o apsakyme kritikuojami XVIII a. religiniai autoritetai yra XX a. politinių autoritetų atitikmenys (Crist, 2007, p. 228). Į rojų panašioje aukso kupinoje Eldorado šalyje per siužetą ir veikėjus reprezentuojama socialinė atskirtis, pašiepiami kariuomenės lyderiai, išryškinami korupcijos, neteisybės, įtikinėjimo nebūtais dalykais naratyvai (Crist, 2007, p. 231).

Literatūroje išanalizuoti pavyzdžiai rodo, kad užmeninės reikšmės koduojamos pasitelkiant ne tik pačią operos formą, bet ir muzikinių operos numerių formas, nusakančias, kiek laisvai nuo nusistovėjusių taisyklių muzikiniame lygmenyje galima disponuoti muzikiniais elementais, tokiais kaip melodika, ritmika, harmonija ar polifonija. Šiai disertacijai svarbu, kad kūrybinė laisvė susiejama ne tik su nuo oficialių operos institucijų atsiejamais operų pavyzdžiais ir formomis (šiuose konkrečiuose pavyzdžiuose – komiškos operos formomis, toliau šioje disertacijoje vadinamomis antioperomis) bei liberalizmo idėjomis, būdingomis su *poiesis* siejamiems pavyzdžiams, bet ir su meninio protesto bei simbolinėmis politinio protesto formomis. Ryškėjančią šios estetinės diskusijos politinę dimensiją pagrindžia faktai, kad laisvos meninės raiškos praktikos operos kontekstuose buvo draudžiamos ar bent jau cenzūruojamos.

Socialiai pažeidžiamų grupių reprezentacija, lyčių politika ir LGBTQ+. Lyčių lygybės politikos komunikacija ryškėjo jau baroko operų pavyzdžiuose. C. Monteverdi operoje „Popėjos karūnavimas“ moteriškų ir vyriškų personažų galios santykiai pasiskirstę tolygiai (Heller, 1999, p. 62–73), tačiau moteriškos galios iškilimo naratyvas čia reprezentuojamas neigiamai (Rosand, 2006, p. 413). Opera buvo išnaudojama ir kaip moteriško suverenumo bei savireprezentacijos platforma.

Saksonijos princesė Marija Antonija feministinį pranešimą komunikavo per moteriškos lyties operų personažus, kurie buvo

reprezentuojami kaip jos pačios prototipai. Kompozitorė sąmoningai konstravo išplėtotas scenas, kuriose moterys emancipuojasi: nepaklūsta vyriškajam imperatyvui ir, scenoje veikdamos vienos, arijose demonstruoja liūdesį, jog yra garbinamos dėl išorinio, o ne vidinio grožio (Joubert, 2015, p. 366). Komunikaciniu aspektu svarbu tai, kad siekdama feministinį pranešimą komunikuoti įtaigiau, Marija Antonija pagrindinius vaidmenis savo operose atliko pati, o savo operų formos pagrindu pasirinko socialinės kritikos semantiškai komunikuojančią *opéra-comique* (Joubert, 2015, p. 347). Lyčių politiką operoje reprezentuoja ir meniniai masinių scenų sprendimai: Richardo Wagnerio operoje „Skrajojantis olandas“ (*Der fliegende Holländer*, 1843) vyrų ir moterų choro atskyrimas reprezentuoja lyčių pasiskirstymą vaidmenimis visuomenėje, moteris siejant su privačia namų erdve, vyrus – su vieša (Parakilas, 1992, p. 197).

Ryškus emancipuotos *femme fatale* portretas konstruojamas Richardo Strausso operoje „Salomė“ (1905). Septynių vualių šokyje Salomės motyvas, kuriame dominantės funkcija neišrišama į toniką, sufleruoja, jog Salomė atsisako būti įsprausta į hierarchinę tonalumo, o kartu ir patriarchato sistemą (Kramer, 1990, p. 286). Kitose scenose atonalia harmonija, stipriu vibrato ir būgnų tremolo kuriama erotinė sonorika, reprezentuojama groteskiškai, o Jono Krikštytojo galva, išnaudojama kaip falo simbolis, pradeda sau gyvybę pati, be moteriškojo prado (Kramer, 1990, p. 286). Moteriškumo emancipacija pabrėžiama ir tonacijomis: Salomės muzikinė partija komponuota sudėtingiausioje notuoti Cis-dur tonacijoje, Jono Krikštytojo – paprasčiausioje, tik pustoniu besiskiriančioje C-dur. Toks tonacinis atskyrimas artikuliuoja ne tik vyriškojo ir moteriškojo pradų kaip priešybių, bet ir viena kitą papildančių koncepcijų idėją (Kramer, 1990, p. 291–292).

Moterų autorių operos kovoje už moterų teises pačios savaime funkcionuoja kaip socialinis veiksnys. Tuo atveju, kai kompozitorė – moteris afroamerikietė, jos sukurtos operos *per se* politines reikšmes komunikuoja dvigubai: reprezentuoja ir moterų, ir afroamerikiečių teises (Schmalenberger, 2006, p. 40). Moterų afroamerikiečių operų kūrėjų gretose ryškesnė Shirley Graham opera „Tom Tom“ (1932), kurioje konstruojamas dar ir trečias politinis pranešimas: libretu ir muzika, kurioje implikuoti afroamerikiečių folkloro motyvai, reprezentuojama afroamerikiečių diaspora (Schmalenberger, 2006, p. 40–45). Afroamerikiečių diaspora reprezentuojama ir žydų kilmės amerikiečių kompozitoriaus George’o Gershwino operoje „Porgis ir Besė“ (*Porgy and Bess*, 1935), jos partitūroje jungiamos džiazo, bliuzo, spiričuelio ir klasikinės muzikos kalba, aktualizuojamos afroamerikiečių problemos. Dėl tokio meninio sprendimo opera iki XX a. vidurio nebuvo laikoma validi operos žanro kontekstuose.

Operos recepcijos tyrimas atskleidžia, jog buvo tikimasi, kad „Porgis ir Besė“ padės afroamerikiečiams tapti emancipuotiems (Allen, 2004, p. 243–253). Čia dar svarbu pabrėžti, kad operos autorius Gershwinas – pirmas žydų imigrantų atstovas, tapęs legitimia amerikietiškosios aukštosios kultūros dalimi (Allen, 2004, p. 244), tad opera šiame kontekste funkcionavo ir kaip politines reikšmes komunikuojantis veiksnys.

Opera kaip socialinis veiksnys reprezentuoja ir homoseksualų tapatybę. Igorio Stravinskio operos „Palaidūno nuotykiai“ (*Rake's Progress*, 1951) libreto autorių W. H. Audeno ir Chesterio Kallmano kolaboracija įkūnijo jųdviejų meilę, tad homoseksualų tapatybę šiame kontekste reprezentuoja kūrybinis procesas ir tuo metu išgyventos libreto autorių tarpusavio santykių patirtys (Hartwig, 2009, p. 373). Aliuzijų į homoseksualų tapatybės reprezentaciją aptinkama ir operos turinyje: teigiama, kad savo meilės patirtis autoriai perteikė per heteroseksualios operoje veikiančios poros santykius. Librete išryškintu erotiniu naratyvu, operoje reprezentuojamais veikėjų santykių idealais ir įsipareigojimais bandoma įkurti naują pilietinę, seksualinę ir mitologinę tikrovę, atitinkančią homoseksualių santykių aspektus (Hartwig, 2009, p. 378).

Homoseksualų tapatybę komunikuoja atitinkamai interpretuojama žanrų semantika (Eslava, 2019, p. 84). Sotelo operos „Publika“ scenografijoje įžvelgiama falo transfigūracija, ją lydi tango garsai. Tango semantika nurodo į vyro ir moters santykį, tačiau šiame kontekste orkestruotėje išryškinti smuiko flažoletai, sukuriantys falcetinį skambesį, reprezentuoja homoseksualumą. Pats tango šiame kūrinyje yra tarsi užmaskuotas: lyriškesnis ir rečitatyviškesnis nei įprasta, išnaudojama ir friginės dermės semantika, nurodanti į dvasinę pusiausvyrą. Konfliktų vengimas tango partitūroje operoje „Publika“ interpretuojamas kaip tos pačios lyties atstovų (konkrečiau – vyrų) santykių reprezentacija (Eslava, 2019, p. 84). Svarbu pabrėžti, kad šioje partitūros interpretacijoje komunikacinė funkcija suteikiama ir smuiko tembrui.

Šio literatūros segmento analizė parodo, kad operoje komunikuojant lyčių lygybės politiką ypač svarbi reprezentacija bei savireprezentacija, kai operos žanro, kaip aukštosios kultūros reiškinio, sukūrimas savaime tampa politiniu pareiškimu. Šiai disertacijai svarbu tai, kad kaip politinio pareiškimo forma pasirenkama būtent antioperos forma. Aptarti operų pavyzdžiai taip pat reikšmingai papildo šios disertacijos tyrimui svarbų politinių reikšmių kodavimo meninėmis reikšmėmis repertuarą – kaip svarbus reprezentacijos elementas išnaudojamas folkloras, žanrų, muzikinių stilių ir tembrų semantika, išsilaisvinimas iš tonalios sistemos interpretuojamas kaip išsilaisvinimas iš patriarchalinės sistemos. Tad šie pavyzdžiai sietini su toliau

šioje disertacijoje aptariama *poiesis* koncepcija ir ją įprasminančiomis antioperos formomis.

Nacionalinės idėjos. Yra pavyzdžių, kai pati operos medija savaime funkcionuoja kaip politinės komunikacijos įrankis, o meninis operų turinys įvardinamas kaip „nacionalinio stiliaus politika“: teigiama, jog R. Wagnerio operų siužetuose atskleidžiamos istorijos ir moralės pamokos operos žanrui suteikia socialinių ir politinių reikšmių (Grey, 2006, p. 555). Amerikietišką operą Jungtinių Amerikos Valstijų muzikologai įvardina kaip laisvą bei didingą ir teigia, kad joje atsispindi „ikoniška jėga ir prestižas“. Amerikietiškos operos pavyzdžiai laikomi nacionaliniu pasididžiavimu (Kramer, 2008, p. 67).

Romantinėje paradigmoje nacionalinės reikšmės buvo komunikuojamos chorais. Kartu su operos atlikėjais dainuojami pakilaus ir emocionalaus skambesio chorai įgalino publiką operos siužete dalyvauti interaktyviai: tapatintis su politinę priespaudą patiriančiais operos herojais ir išgyventi politines kovas tiek operos scenoje, tiek ir tikrovėje (Parakilas, 1992, p. 182). Teigiama, kad risordžimento operų chorai konstravo kolektyvinę tautinę tapatybę, tad šių operų choriniai numeriai ir šiandienos kontekstuose komunikuoja ir kultūrines, ir politines reikšmes (Gosset, 1990, p. 45–60). Masinės scenos kaip politinės komunikacijos įrankis buvo išnaudojamos ir nacių propagandoje. Šalia ideologiškai interpretuojamų Wagnerio operų pavyzdžių buvo formuojami nauji žanrai, vadinti *Thingstätten* ir *Thingspiele*. Didžiąją dalį jų turinio sudarė nesudėtingi chorai ir choreografiniai numeriai, skatinantys žiūrovų mases dainuoti ir šokti kartu. Taip buvo aktyvuojama kraujo brolystė ir išryškinami arijų rasės atstovų privalumai. *Thingstätten* ir *Thingspiele* tyrėjai įvardina kaip nacionalsocialistinių vertybių sakyklą (Paige, 2021, p. 158).

XIX a. I pusėje Italijos operos medija veikė kaip italų tautą vienijantis veiksnys (Gosset, 1990, p. 45), o kompozitoriai atliko nacionalinę misiją (Davis, 2006, p. 570). Tyrimai atskleidžia, kad risordžimento laikotarpiu kultūriniai objektai buvo interpretuojami kaip politiniai, o politines reikšmes artikuliavo ne vien operų turinys, bet ir publikos reakcija į operas (Stamatov, 2002, p. 346). Remiantis sociologine perspektyva, komunikacija yra veiksmas, įkūnijamas socialinėje aplinkoje; tai ne tik pranešimas apie pasaulį, bet ir dalyvavimas pasaulyje. Vadinasi, kultūrinių objektų interpretacija yra reliacinis ir interaktyvus kolektyvinis veiksmas (Stamatov, 2002, p. 347). Žiniasklaidos, korespondencijos ir policijos ataskaitų analizė atskleidžia, kad G. Verdi operų recepcija skirtinguose Italijos regionuose buvo skirtinga, nes publika reagavo atitinkamai į ją supantį politinį kontekstą ir jame figūruojančių asmenų populiarumą. Kaip politinė publikos reakcija į operą

šiame kontekste vertinami ne tik gausūs aplodismentai, bet ir operos boikotas. Kita vertus, politinį publikos atsaką galėjo lemti ne tik spontaniškumas, bet ir implikuotas elgesys: samdyta publikos dalis rodant operą šaukdavo ar atlikdavo kitokius simbolinius veiksmus (Stamatov, 2002, p. 353–354).

Manoma, kad audringą risordžimento operos publikos reakciją galėjo sukelti ir muzikinė kalba, kurioje buvo pabrėžiamos didelės apimtys: dideli chorai ir orkestrai, išplėtotos masinės scenos, tirštos orkestruotės (Stamatov, 2002, p. 357). Tyrėjai daro prielaidą, kad risordžimento operų kūrėjų antiestetinė muzikos kalbos forma buvo politizuota: ja siekta ne imituoti tikrovę, o reprezentuoti alternatyvų triukšmingą pasaulį, atspindintį emocinę ir psichologinę klausytojo būseną (Senici, 2012, p. 424). Egzistuoja ir nuomonė, kad politinės reikšmės risordžimento operoje komunikuojamos turinyje reflektuojant korupcijos ir despotiškumo reiškinius Venecijos respublikoje (Johnson, 2006, p. 533). Tačiau risordžimento operos profesionalios recepcijos tyrimai atskleidžia, kad operų turinyje nacionalizmo ideologijos komunikacija įžvelgiama nebuvo: recenzijose buvo akcentuojamos meilės intrigos, pasigendama istorinių personažų (Körner, 2012, p. 395–396). Nacionalinėmis laikomų risordžimento operų pavyzdžių partitūrose įžvelgiamos kitų šalių tautinių mokyklų įtakos, o libretuose pabrėžiamas tautų draugystės naratyvas. Tokio pobūdžio tyrimuose paneigiamas risordžimento operos kaip nacionalinių idėjų politinės komunikacijos platformos mitas (Sorba, 2014, p. 57; Körner, 2020, p. 405–409; Vellutini, 2018; 2020).

Romantinėje paradigmoje įsivyravo tendencija formuoti nacionalinės operos žanrą, kurio turinyje gausiai ir artikuliuotai išnaudojami folkloro motyvai: muzikoje – autentiškos ar stilizuotos liaudies muzikos melodijos, ritmika, dermės, būdingi sąskambiai, siužetuose – nacionalinė mitologija, pasakos, pabrėžiama istorinė praeitis, atvaizduojamas kasdienis miestiečių gyvenimas (Marković, 2012, p. 101). Ispanijoje dar nuo Baroko laikų buvo svarstoma nacionalinės operos būtinybė, tačiau buvo nuspręsta, kad politines reikšmes įtaigiau komunikuoja kiti, į pramogą ir žemesnių socialinių sluoksnių publiką orientuoti sceninės muzikos žanrai, kuriuose ispanų folkloro motyvai skleidžiasi natūraliau (Stein, 1991, p. 126–134). XX a. viduryje, pilietinio karo kontekste, vėl imta ieškoti nacionalinių meno formų. Dirbtinai sukonstruota *ópera flamenca*, besiremianti ortodoksišku flamenku, buvo pripažinta kaip labiausiai nacionalinė ispaniško meno forma, tad šio žanro pavyzdžių gamybos procesai buvo finansuojami ir cenzūruojami valstybės. Vėliau, pasibaigus Francisko Franko laikotarpiui, *ópera flamenca* buvo vertinama kaip propagandinė ir ksenofobiška meno forma, tad aktualumo neteko (Goldbach, 2015, p. 506).

Bendrą Europos tendenciją atliepė žydų tautos bandymai sukurti savo nacionalinę operą. Nacionalinė žydų opera kaip apibrėžtas ir nuoseklus žanras nesusiformavo, tačiau įžvelgiamos trys etninio žydų naratyvo reprezentacijos operoje būdai: a) operoje remiamasi žydiška tematika (pvz., Arnoldo Schönbergo „Mozė ir Aaronas“ (*Moses und Aron*, 1957), b) operoje remiamasi žydišku muzikos stiliumi (pvz., Osvaldo Golijovo „Ašarų fontanas“ (*Ainadamar*, 2003); c) operoje reprezentuojamos ir žydiškos temos, ir muzikos stilius. Oponuojama R. Wagnerio *Gesamtkunstwerk* principams (pvz., Josefo Talio „Amnonas ir Tamara“ (*Amnon and Tamar*, 1958). Pastarajai tendencijai priskirtina Jacques'o Fromentalio Halévy opera „Žydė“ (*La Juive*, 1835), kurioje ryškėja žydų solidarumo ir etniškumo reprezentacija. Komunikaciniu aspektu svarbu tai, kad ši opera komponuota *grand opera* forma, laikyta nacionaliniu prancūzų operos žanru, taip pat buvo statyta Paryžiaus operos teatre, nuo Baroko laikų veikusiame kaip nacionalinių idėjų komunikavimo platforma.

Operos „Žydė“ siužetas XIX a. prancūzams pateikė naują požiūrį į judaizmą. Operos veiksmas nukelia į viduramžius, tačiau supaprastintas maldos scenos tekstas ir žydiškas dvasingumas, perteikiamas ne religinių giesmių citatomis, o originalia muzikine kalba, judaizmą reprezentuoja kaip universalią ir modernią religiją, integruotą į plačiąją visuomenę (Lerner, 2004, p. 271). Librete įžvelgiamos užuominos į egzodą pabrėžia istorinį naratyvą, tačiau sąmoningai vengiama aliuzijų į žydų mistiką. Taip pabrėžiama, kad judaizmas nėra identiškas krikščionybei, tačiau visuomenėje funkcionuoja kaip lygiavertis jai (Lerner, 2004, p. 272). Krikščionybės ir judaizmo konfrontacija reprezentuojama ir per personažus**.** Rachelės, gimusios kaip katalikės, tačiau auklėtos kaip žydės, dviguba tapatybė simboliškai atitinka dvigubą Prancūzijos žydų tapatybę. Rachelės tėvas Eléazaras, leidžiantis Rachelei tuoktis su kitataučiu, demonstruoja tėviškos meilės viršenybę virš žydiško įstatymo, tačiau Rachelei mirties nuosprendį už artimus santykius su krikščionimi skelbia ne žydiškas, o krikščioniškas įstatymas. Mirdama Rachelė žino, kad po mirties jos laukia žydų dievas (Lerner, 2004, p. 273).

Sovietų valdžios atstovai bandė aproprijuoti *grand opéra* modelį: nauju, dirbtinai sukonstruotu ir griežtai cenzūruojamu nacionalinės operos turiniu buvo siekiama įtvirtinti sovietinius mitus ir retoriką (Frolova-Walker, 2006, p. 185). Vis dėlto buvo nuspręsta, jog efektyvesnė sovietinės ideologijos komunikacijos arena yra jau atpažįstami adaptuoti XIX a. rusų kompozitorių nacionalinių operų pavyzdžiai. Pavyzdžiui, Michailo Glinkos operos „Caro gyvenimas“ (1836) pavadinimas buvo pakeistas į „Ivanas Susaninas“ (1937). Naujoje versijoje buvo pabrėžtinai garbinamas caras ir

siužete dar labiau nei originalioje versijoje iškeliamas nacionalinis naratyvas: caras, priešingai nei M. Glinkos operoje, reprezentuojamas kaip Maskvos ir visos rusų tautos išgelbėtojas, veiksmas iš Domnino kaimo perkeltas į Maskvos priemiesčius, pakeistas veiksmo laikas, nuorodos į politines opozicijas buvo eliminuotos (Frolova-Walker, 2006, p. 202). Tyrimai atskleidžia, jog meninis operų turinys panašiai buvo išnaudojamas ir komunikuojant nacių propagandą: Antrojo pasaulinio karo kontekstuose naciai griežtai cenzūravo naujų operų meninį turinį ir ideologiškai interpretavo romantines vokiečių kompozitorių operas (Hubsamen, 1941, p. 36–39).

Muzikologai, kvestionuodami nacionalinės operos žanro apibrėžtis, teigia, jog pats terminas yra sietinas su geopolitine perspektyva. Nacionalinė opera nurodo į periferiją (šalį, kurioje sukurtas konkretus operos pavyzdys) ir kartu į nacionalinę operos žanro tradiciją (valstybes, kurios dar XVII a. suformavo savitas operos formas – Italiją, Prancūziją, Angliją ir iš dalies Vokietiją). Vadinasi, bet kokia opera yra ir tautiška, ir kosmopolitiška (Marković, 2012, p. 92). Romantinėje paradigmoje imperijų sudėtyje buvusios tautos sąmoningai formuojamomis nacionalinėmis operos formomis deklaravo savo suverenitetą, o imperijos siekė įtvirtinti autoritetą. Tačiau nacionalinę operą apibrėžia ne tautiniais naratyvais grįstas pavyzdžių turinys, o ideologinio diskurso ir nacionalinių simbolių recepcija, nes su klausytoju komunikuoja nacionalinė kultūrinė atmintis (Marković, 2012, p. 101). Pastebimas ir termino „nacionalinis“ komunikuojamų reikšmių ribotumas: muzikoje terminas nurodo į romantizmo epochą ir yra sietinas su individualiomis menininkų savireprezentacijos autentiškumo paieškomis. Tad nacionalinė opera *per se* neegzistuoja (Marković, 2012, p. 94).

Jungtinėse Amerikos Valstijose XX a. viduryje per masines medijas konstruojamas *Metropolitano* operos teatro prestižas reprezentavo nacionalinį kultūrinį naratyvą, kuris buvo išnaudojamas kaip Jungtinių Amerikos Valstijų savireprezentacijos užsienio politikoje dedamoji (Siegert, 2004, p. 300). *Metropolitano* teatras buvo pateikiamas kaip geriausių pasaulio solistų siekiamybė ir institucija, legitimizuojanti geriausius operos solistus (Siegert, 2004, p. 304–306). XX a. vidurio įvairių žurnalų straipsnių ir viršelių analizė atskleidžia, kad žiniasklaidoje kalbant apie operą buvo pabrėžiama garsių JAV ir europiečių kilmės operos solistų amerikietiška profesinė patirtis ir pasiekimai JAV, redukuojant europietiškos patirties svarbą arba pabrėžiant jos nebuvimą. Straipsniuose teigta, kad *Metropolitano* teatras, užuot siekęs tapti nacionaliniu, siekia tapti geriausiu, tad buvo formuojami ir kriterijai, apibrėžiantys, kas operos kontekstuose laikytina geriausiu: ne tik balso

savybės ir atlikimo subtilybės, bet ir moralinės vertybės, fizinis patrauklumas, moterų nuolankumas vyrams (Siegert, 2004, p. 307).

Nacionalizmo politikoje operos teatro institucija tampa ne tik politinės komunikacijos arena, bet ir įrankiu. Okupuotose ar imperijos sudėtyje esančiose valstybėse nacionalinio operos teatro įkūrimo faktas prilygsta politinei deklaracijai: operos teatro institucija funkcionuoja kaip nacionalinis simbolis ir architektūrine, ir meninio turinio, ir socialinio ritualo prasmėmis (Stein, 1991, p. 126–134; Kotnik, 2013, p. 313–317; Everist, 2014, p. 709). Pavyzdžiui, per Antrąjį pasaulinį karą Sopote, atvirame lauke, remiantis amfiteatro ir vokiškuoju *Waldoper* teatro pavyzdžiu, su tikslu skleisti nacionalsocializmo propagandą, buvo sukonstruotas atviras operos teatras. Teatro repertuaras buvo formuojamas išskirtinai iš vokiečių kompozitorių kūrinių. Siekiant aliuzijų su nacių politiniams tikslams išnaudotu Bairoito teatru, Sopoto teatras buvo pavadintas Šiaurės Bairoitu, jo repertuare analogiškai dominavo R. Wagnerio muzikinės dramos. Politinių reikšmių komunikacijos procesas šiame kontekste aiškinamas pasitelkiant klimatinio determinizmo sąvoką: buvo konstruojamas mitas, jog gamta ir kultūra kuria kūno ir sielos gerovę, tad į miške esantį operos teatrą buvo įtrauktas ir sveikatingumo kurortas (Paige, 2021, p. 152).

Kitoks pavyzdys – *War Memorial Opera House* teatras San Fransiske 1932 m., kuris buvo statomas kaip „gyvas paminklas“ (Miller, 2005, p. 15) ir politines reikšmes komunikavo dvigubai: kaip paminklas, simbolizuojantis taiką, Didžiojo karo pabaigą ir skatinantis prisiminti tautos didvyrius, kare žuvusius dėl tėvynės, ir kaip vieša institucija, mažinanti socialinę atskirtį (Miller, 2005, p. 12–15). Inauguracinė teatro ceremonija buvo dedikuota kariams, žuvusiems už tėvynę. Operos teatras kaip meninė institucija apeliavo į turtinguosius, o formuojamas repertuaras – į darbininkų klasę, kurios daugumą sudarė italai (Miller, 205, p. 12). Tad šiuo atveju kaip politinės komunikacijos įrankis buvo išnaudojamas ne tik teatro pastatas ir institucija, bet ir repertuaras.

Valstybinis Budapešto operos teatro pastatas, atidarytas 1884 m., ir šiandien komunikuoja ne tik politines reikšmes, bet ir kontraversišką simbolinį kapitalą (Prokopovych, 2013, p. 105). Valstybinio Budapešto teatro atidarymas žymėjo Austrijos imperatoriaus Juozapo I vizitą į Budapeštą, per atidarymą dalyvavo tik politikai ir kiti įtakingi asmenys. Politinis įvykis nusakė ir estetinę teatro atidarymo programos darbotvarkę: buvo planuojama atlikti vengrų muzikinės tautinės mokyklos pradininku laikomo Ferenco Erkelio operą „Ištvanas Pirmasis“ (*István király*, 1886), R. Wagnerio kūrybą ir revoliucinę vengrų liaudies dainą *Haj, Rákóczi, Bercsényi*, kurią Franzas Lisztas perkomponavo kaip himną Prancišku Juozapui I. Inauguracijos

ceremoniją lydėjo organizuotas Vengrijos autonomijos siekiančių studentų protestas, virtęs riaušėmis. Teigiama, kad minia protestavo ne tik prieš Austrijos-Vengrijos imperijos stiprinimo politiką, bet ir prieš Valstybinio teatro kaip politinės, bet ne kultūrinės institucijos, prieinamos tik išrinktiesiems, statusą ir politiškai angažuotą teatro atidarymo ceremonijos repertuarą (Prokopovych, 2013, p. 100–105). Protestai lydėjo ir uždarą Viktoro Orbáno ir dešiniųjų centro partijos „Fidesz“ konstitucijos įsteigimo ceremoniją, per kurią 2012 m. Valstybiniame Budapešto teatre dalyvavo tik įtakingos politinės jėgos.

Ši analizuota literatūra parodo, kad politinių reikšmių komunikacija operoje yra diskursyvi – koduojamos politinės reikšmės nebūtinai sutampa su dekoduojamomis. Tyrimų duomenys atskleidžia, kad politinių reikšmių kodavimą nulemia geopolitinis kontekstas ir diskurse dominuojančių politinių reikšmių naratyvai.

Šiai disertacijai svarbu, kad literatūroje pabrėžiama masinių scenų (chorų) ir folkloro naudojimo reikšmė – šios meninės reikšmės veikia kaip priemonė publikos įsitraukimui skatinti. Kai kuriais atvejais šių estetinių elementų poveikis publikai atsiskleidžia savaime: jų buvimas konkrečiame kontekste jau sukuria reikšmę ir įtraukia žiūrovus. Šis apžvelgtos literatūros segmentas taip pat atskleidžia operoje koduojamų ir dekoduojamų reikšmių įvairialypiškumą, kuris dar labiau praplečia simboliniu lygmeniu per operą komunikuojamų užmeninių reikšmių ir jų interpretacijų ribas.

Religinė problematika. Nors opera yra pasaulietinis sceninės muzikos žanras, kartais ji siejama su religiniais kontekstais. Hamburge, kuris XVIII a. pr. karališkųjų rūmų neturėjo, operos žanro pasirodymas išryškino religinį pietistų ir evangelikų liuteronų konfliktą. Su aristokratija tapatinęsi pietistai operos muzikinį turinį vertino kaip komunikuojantį amoralumo principus, o siužetus ir libretus – kaip pernelyg ryškiai reprezentuojančius moteriškąją lytį (Marigold, 1985, p. 51–52). Politinis atsakas griežtai religinei pietistų retorikai aptinkamas Hamburgo operos teatre statytose G. F. Händelio operose, kurių veikėjai sukonstruoti kaip konkrečius pietizmo atstovus alegorizuojančios parodijos (Marigold, 1985, p. 56–57). Politinių alegorijų įžvelgiama ir romantinėse operose: G. Verdi operoje „Ernani“ (1844) finalo Šventosios Romos imperatoriaus garbinimo scena bei kryžiuočių ir piligrimų choras iš operos „Lombardai“ (*I Lombardi*, 1843) buvo interpretuojami kaip popiežiaus Pijaus IX garbinimo scenos (Stamatov, 2002, p. 346, 349–350).

Šie atvejai parodo, kad tam tikruose geopolitiniuose kontekstuose opera veikė kaip galios demonstravimo simbolis ir arena.

Opera kaip politinių pokyčių atspindys. Ne tik meninis operos turinys ir forma, bet ir repertuaro sudarymo principai (Weber, 2006, p. 508)

bei recepcija atspindi visuomenę, kurioje ji buvo vartojama (Rabb, 2006, p. 328). Tyrimai atskleidžia, kad opera kaip socialinis įvykis atspindi politinius pokyčius. Pavyzdžiui, Prancūzijos revoliucijos laikotarpiu, vykstant demokratizacijos procesams, operoje, kaip ir politikoje, ėmė dalyvauti platesni visuomenės sluoksniai (Rabb, 2006, p. 328), tačiau šiuo laikotarpiu operos turinio cenzūra buvo dar griežtesnė nei autoritarinio valdymo kontekstuose. Teigiama, jog XIX a. operoje atsiskleidžia demokratijos ir totalitarizmo konfliktas (Hubsamen, 1941, p. 30). Karalienės Viktorijos epochoje Anglijoje, siekiant perauklėti visuomenę, buvo įkurtas *Covent Garden* operos teatras (1874), tyrėjų įvardinamas kaip karališkosios institucijos politinės komunikacijos platforma. Siekiant sumažinti socialinę atskirtį, buvo formuojama elitinė vidurinės klasės publika, o sulig ja – ir nauji elgesio kodai, pabrėžiant mandagumą ir emocijų sulaikymo svarbą (Hall-Witt, 2007, p. 6).

Opera kaip socialinis įvykis atspindėjo popiežiaus institucijos galios nykimą. Bolonijoje, kur XVIII a. buvo stipri Romos popiežiaus įtaka, įsigalėjo operos, kaip civilizuojančios elitą priemonės, politika. Net ir XIX a. pr., kai į teatrus buvo siekiama pritraukti kuo daugiau vidurinės klasės publikos, norėta išlaikyti teatro kaip aristokratijos susibūrimo vietos statusą: *Teatro Comunale* buvo išskirtinai gausiai finansuojamas vietinės valdžios, teatrui vieninteliam buvo leidžiama veikti Venecijos karnavalo metu, teatre buvo išlaikyta privačių ložių politika, repertuaras buvo formuojamas tik *opera seria* žanro pagrindu (Körner, 2003, p. 343). XIX a. viduryje, siekiant sumažinti operos teatro kaip dominuojančios politinės galios simbolio statusą, ložes leista išnuomoti ar parduoti bet kokių socialinių grupių atstovams, vietos valdžia siekė formuoti modernų operos teatro repertuarą. Nors *Teatro Comunale* išlaikė prestižinį statusą, jis keitėsi sulig socialiniu gyvenimu: tapo kosmopolitiškesnis, mažiau ekstravagantiškas ir provokuojantis viešą socialinės hierarchijos diskusiją (Körner, 2003, p. 355).

Politinių pokyčių ir operos sąsajas patvirtina sociologinis empirinis tyrimas, atskleidžiantis, kad politinių ir ekonominių pokyčių laikotarpiu į operos teatrų repertuarus įtraukiama daugiau modernių operų. Tiriant 30 Italijos operų teatrų repertuarų pokyčius 2006–2010 m., kiekybinio tyrimo matavimo vienetais buvo pasirinktas repertuaro santykis su prieš tai buvusio sezono repertuaru, parduotų bilietų kiekis, kiekybinis modernių ir tradicinių operos pavyzdžių santykis repertuare, teatrų atvirumas naujoms prodiuserių kompanijoms, savivaldybės, valstybinis ir privatus finansavimas, miesto mero kadencijos trukmė, įsigytų bilietų abonementų kiekis, miesto populiacija, miesto bendrasis vidaus produktas, vietinės bendruomenės kultūros poreikis, matuotas kultūrinių įvykių per mėnesį skaičiumi, teatro

meno vadovo kadencijos ilgis. Tyrimas atskleidė, jog mažas modernių operų įtraukimas į repertuarą tiesiogiai susijęs su gausiu teatro lankomumu, privačiu finansavimu, vietinės savivaldybės finansavimu, ilga mero kadencija. Daugiau modernių operų įtraukiama teatruose, kurie parduoda daugiau abonementų, yra finansuojami valstybės, kurių miestų bendruomenės linkusios rizikuoti. Pastarosiose didesnis modernių operų poreikis koreliuoja su privačiu finansavimu bei teatro lankomumu (Cancellieri ir Turrini, 2016, p. 27–33). Daroma išvada, kad operos teatrų repertuaras formuojamas atsižvelgiant į publikos skonį. Modernių operų įtraukimas į repertuarą kelia riziką prarasti dalį pastovių teatro lankytojų, o kartu ir ekonominį stabilumą. Vykstant politiniams pokyčiams sumažėja operos teatrų lankomumas, tačiau didėja į repertuarą įtraukiamų modernių operų skaičius. Esant stabiliai politinei situacijai, dominuoja konvencionalus repertuaras (Cancellieri ir Turrini, 2016, p. 34).

Šie tyrimai empiriniu pagrindu patvirtina, kad užmeninių reikšmių komunikacija operoje yra diskursyvi ir grindžiama apibusiu sąveikos ryšiu: ir paties operos reiškinio, ir visuomenės. Politinių pokyčių laikotarpiais operos teatruose dažnėjantis modernių operų atsiradimas leidžia manyti, kad operos laukas jautriai reaguoja į transformuojančias socialines ir ideologines sąlygas.

Literatūros analizė pagrindžia operos politiškumą ir parodo, kad operos politiškumas ankstesniuose moksliniuose tyrimuose suvoktas plačiai: nuo politinės galios demonstravimo per įvairius institucinius aspektus ir turinyje politiniams tikslams išnaudojamas naratyvines muzikos priemones iki socialiai pažeidžiamų visuomenės grupių reprezentavimo operos turinyje ar religinės tematikos. Šios disertacijos tyrimui ypač svarbu tai, kad visuose operos ir politikos santykio tyrimuose dėmesio centre atsiduria galios santykių tarp skirtingų interesų visuomenės grupių analizavimas, atsiskleidžiantis ne tik reprezentaciniu, bet ir instituciniu parametrais – oficialios (nacionalinės ar valstybinės) operos institucijos įprastai atstovauja dominuojančių politinių galių ir diskurse dominuojančios meno estetikos naratyvams, o už oficialių operos institucijų egzistuojančios operos (šioje disertacijoje vadinamos antioperomis) suteikia balsą mažumoms ir ieško naujų raiškos būdų, aproprijuoja kasdienio gyvenimo estetiką ir taip oponuoja oficialiose operos institucijose besivystantiems naratyvams. Tai istoriniu aspektu pagrindžia operos ir antioperos dichotomiją ir joje besivystančią politinę diskusiją, o literatūros analizėje atsiskleidęs itin platus naratyvinių muzikos priemonių, kuriomis koduojamos politinės reikšmės, repertuaras padėjo ištirti politinių reikšmių kodavimą šios disertacijos empiriniam tyrimui pasirinktame šiuolaikinės operos pavyzdyje.

Svarbu pažymėti, kad į literatūros analizę pateko nedaug šiuolaikinės operos pavyzdžių. Tikėtina, kad tai susiję ne tik su šios srities tyrimų stoka, bet ir su terminologiniu nevienareikšmiškumu. Šiuolaikinė opera akademiniame diskurse dažnai įvardinama alternatyviais terminais – pavyzdžiui, kaip postopera, muzikinis teatras ar performansas, todėl ji galėjo nepatekti į paieškos lauką. Taip pat reikia pasakyti, kad atskirų teminių krypčių analizės apimtis ir išplėtojimas literatūros analizėje nėra tolygūs, todėl skiriasi ir jų mokslinis svoris. Šiuos trūkumus, kurie šios disertacijos tyrimui didelės įtakos nedaro, galima įvardinti kaip metodinį apribojimą.

Atliktoje literatūros analizėje nebuvo aptiktas nė vienas empirinis užmeninių reikšmių suvokimo auditorijos tyrimas – kai kuriuose tyrimuose tik pateikiamos mokslininkų įžvalgos apie tai, kad konkretūs operos pavyzdžiai galėjo turėti vienokį ar kitokį politinį poveikį, tačiau šios įžvalgos nėra grindžiamos empiriniais duomenimis. Šios disertacijos tyrimu siekiama operos tekstą ištirti kaip diskursyvią komunikacijos struktūrą, kurioje politinės reikšmės kyla ne vien iš partitūros, bet ir iš kūrybos proceso bei operos medijos suvokimo. Todėl kaip pagrindinė šios disertacijos tyrimo teorija buvo pasirinkta Stuarto Hallo recepcijos teorija, leidžianti konceptualizuoti operą kaip diskursyvią komunikacijos formą.

1.2. Stuarto Hallo recepcijos teorija: pranešimo kodavimas ir dekodavimas

Recepcijos teorijos atstovai tiria medijos perskaitymo ir suvokimo procesus: pasitelkdami skirtingas perspektyvas aiškina, kaip auditorijos interpretuoja medijos reikšmes ir kaip auditorijos dalyvauja reikšmių susikūrimo procese. Svarbu paminėti, kad recepcijos teorijos šalininkų dėmesys krypsta į teksto ir jo vartotojo santykį – teksto autorius suvokiamas kaip vienas iš teksto reikšmių kūrimo ir sklaidos veikėjų, bet ne pats svarbiausias.

Šios disertacijos teorinio modelio pagrindu buvo pasirinkta Stuarto Hallo recepcijos teorija, kurioje pagrindinėmis sąvokomis tampa **kodavimas** ir **dekodavimas.** Hallo požiūriu, medijos pranešimą su specifinėmis reikšmėmis ar ideologijomis užkoduoja medijos gamybos procesų visuma. Auditorijos šias reikšmes ne pasyviai absorbuoja, bet dekoduoja besiremdamos savo kultūriniu kontekstu ir patirtimi. Vadinasi, kodavimas (reikšmių konstravimas) ir dekodavimas (reikšmių suvokimas) Hallo teorijoje ne visuomet yra simetriškas (Hall, 1980), t. y. pranešimas dekoduojamas nebūtinai taip, kaip yra koduojamas.

Hallo komunikacijos modelis kyla iš kritinės teorijos, semiologijos ir diskurso analizės (Durham ir Kellner, 2015, p. 5). Šių krypčių įtaką išryškina

Hallo terminų vartojimo pasirinkimas bei hipertekstai, kuriuos jis pasitelkia aiškindamas kodavimo ir dekodavimo sistemą. Tai itin svarbu kalbant apie kodavimo sampratą, kurią Hallas suvokia kaip diskursyvų procesą, atsiskleidžiantį per struktūrines ir formalias teksto savybes: pranešimas yra sudėtinga žymenų ir reikšmių struktūra, organizuota per kodo veikimą. Hallas teigia, kad „objekto“ (šiuo atveju operos) gamybos aparatai, santykiai ir praktikos tam tikru momentu pasireiškia kaip simbolinė išraiška, sudaroma pagal kalbos ir kodų taisykles. Būtent tokia diskursyvia forma vyksta medijos gamyba ir sklaida (Hall, 1980, p. 130).

Tokia kodavimo traktuotė matyti ir praktiškai taikant Hallo modelį komunikacijos tyrimams – pavyzdžiui, Morley'us pažymi, kad pranešimas visuomet yra kompleksiškos formos ir struktūros, todėl jo reikšmės negali būti redukuojamos į vienareikšmį kūrinio autoriaus kodavimo paaiškinimą (Morley, 2005, p. 47). Todėl šios disertacijos tyrimo kontekste nebuvo siekiama apklausti „Traviatų“ autorių apie jų reikšmių kodavimo intencijas – „Traviatų“ reikšmių kodavimo analizės dėmesys buvo nukreiptas ne į subjektyvius reikšmių kodavimo paaiškinimus, bet į pačioje operoje struktūriškai įtvirtintą reikšmių artikuliaciją ir jų suvokimą. Pažymėtina, kad iš subjektyvios tyrėjos perspektyvos atskleidžiamas kodavimas laikytinas tam tikru apribojimu, kurio valdymas plačiau aptartas disertacijos empirinio tyrimo apribojimų skyriuje.

Hallas atmetė iki tol tradiciniu laikytą linijinį transmisinį komunikacijos modelį *siuntėjas – pranešimas – gavėjas* ir komunikaciją suvokė kaip keturių diskursyvių etapų – gamybos, cirkuliacijos, sklaidos / vartojimo ir reprodukcijos – procesą. Kiekvienas šio proceso etapas yra sąlyginai autonomiškas – t. y. kartu jie sukuria vientisą, pasak Hallo, „sudėtingą dominavimo struktūrą“, palaikomą tarpusavyje susietų praktikų, kurių kiekviena išlaiko savo išskirtinumą, tam tikrą formą ir egzistavimo sąlygas (Hall, 1980, p. 51). Pranešimas Hallo teorijoje tolygus įvykiui, kurį jis suvokė kaip simbolinių mainų procesą nuo šaltinio iki gavėjo, šios disertacijos atveju – nuo operos kūrėjo iki suvokėjo. Pranešimo forma, anot Hallo, visuomet yra integrali diskurse egzistuojančių socialinių santykių dalis (Hall, 1980, p. 129).

Konstruoti pranešimą, anot Hallo, pradeda medijos (toliau šioje disertacijoje – meno kūrinio) **gamybos** procesas, kurį Hallas traktuoja kaip kompleksišką reiškinį (Hall, 1980, p. 129). Pavyzdžiui, operos atveju pranešimą, pagal Hallą, konstruoja režisierius, libreto autorius ir kiti kūrybinės komandos nariai, kurių kūrybinius sprendimus lemia socialiniai, ekonominiai ir simboliniai santykiai tarp kūrėjų ir institucijos, taip pat ir diskurse dominuojančios idėjos ir reikšmės: kūrybos procese įprasminamos institucijose ir

kitur įgytos žinios, istoriškai apibrėžti techniniai įgūdžiai, profesinės ideologijos, prielaidos apie potencialią auditoriją (Hall, 1980, p. 131).

Cirkuliaciją Hallas įvardina kaip produkcijos proceso „momentą“, kai pranešimas pasiekia auditoriją, todėl čia svarbi cirkuliacijos forma, kur ir kaip sklinda medija. Tai lemia jo turinį ir formą, prieinamumą, tad cirkuliacija taip pat konstruoja pranešimą. **Vartojimo** ir **reprodukcijos** (reikšmių atkartojimo ir pritaikymo socialinėje praktikoje) etapą Hallas laiko pranešimo dekodavimo arba interpretacijos stadija, kurioje suvokėjas yra aktyvus dalyvis ir pranešimą interpretuoja remdamasis savo reikšmių struktūromis, kurios, kaip ir gamyboje, nulemtos techninės infrastruktūros, gamybos santykių ir žinojimo sistemų (Hall, 1980, p. 136–138). Pranešimo dekodavimas, kaip ir kodavimas, yra diskursyvus – reikšmes lemia objektyvūs, vienalaikiame kontekste egzistuojantys veiksniai (1 pav.).

1 pav. Hallo komunikacijos modelis

Šaltinis: Hall, 1980, p. 131[2]

Hallas išskiria tris galimus pranešimo dekodavimo variantus: **dominuojantį (hegemoninį)**, **derybinį** ir **opozicinį** (Hall, 1980, p. 136–138). Dominuojančio dekodavimo atveju pranešimas suvokiamas taip, kaip buvo koduojamas; derybinio – suvokėjas priima koduotas reikšmes, tačiau tik iš

[2] Vėliau Hallas, pateikdamas šį modelį, teigė, kad buvo padaryta klaida – jis nevaizduojamas kaip cirkuliacinis, nors pats komunikacijos procesas suvokiamas kaip cirkuliacinis (Hall, 1980).

dalies, pateikdamas savitą požiūrį; opozicinio – pranešimas suvokiamas priešingai kodavimo intencijoms.

Hallo teorija, pritaikyta XX a. aštuntojo dešimtmečio televizijos arba masinės komunikacijos tyrimams, šios disertacijos tyrimo kontekste turi tam tikrų apribojimų, pavyzdžiui, Hallas ypač pabrėžia ideologinę įtaką pranešimo kodavimui ir dekodavimui, mažai dėmesio skirdamas socialiniam ir kultūriniam kontekstui. Hallo uždaro rato principu vykstančios komunikacijos modelis (grįžtamasis auditorijos ryšys daro įtaką produkcijai bei cirkuliacijai ir taip toliau, Hall, 1980, p. 129) taip pat neatitinka meno lauko veikimo principo, kuriame, priešingai nei, pavyzdžiui, televizijoje, pagrindinėmis varomosiomis jėgomis galima laikyti estetinės inovacijos siekį, eksperimentavimą turiniu ir formomis, kritines refleksijas, intelektualinį įsitraukimą ir t. t.

Tad pamatinį šios disertacijos tyrimo modelį svarbu papildyti Davido Morley'aus idėjomis, kurios iš esmės sutampa su Hallo komunikacijos modelio koncepcija, tačiau ją pratęsia šiai disertacijai svarbiomis socialinės klasės, kultūrinio kapitalo ir kasdienės įtakos reikšmių kodavimui sampratomis, plačiau nagrinėjamomis tolesniuose šios disertacijos teorijos skyriuose.

Morley'us teigia, kad tas pats įvykis gali būti užkoduotas ne vienu būdu, svarbu, kaip ir kodėl konkrečios produkcijos praktikos ir struktūros komunikuoja tam tikras reikšmes. Be to, anot Morley'aus, koduotas pranešimas visuomet yra kompleksiškas savo forma ir struktūra, tad nors ir siūlomas tam tikras pranešimo suvokimas, dažniausiai jis turi daugiau nei vieną potencialų perskaitymą, todėl yra poliseminis, neturintis užbaigtų reikšmių. Koks yra siūlomas pranešimo perskaitymas, nusako jo forma ir struktūra (Morley, 2005, p. 86). Toks požiūris patikslina Hallo teorijos sąsajas su šiai disertacijai svarbiomis operos ir antioperos koncepcijomis ir reikšmių komunikacija operos ir antioperos kontekstuose.

Šios disertacijos tyrimo kontekste svarbu į Hallo teoriją pažvelgti kritiškai. Visų pirma, Hallo teorijos kritikai teigia, kad Hallo siūlomi trys pranešimo dekodavimo būdai pernelyg supaprastina pranešimo suvokimo procesą ir neatspindi realios auditorijos interpretacijų įvairovės, kuri gali būti daug sudėtingesnė ir kontekstualiai labiau priklausoma nuo kultūrinių, socialinių ar politinių aplinkybių, nei numatė Hallas (Aligwe, Nwafor ir Alegu, 2018, p. 1020). Tokie teiginiai rodo, kad nors Hallo teorija išlieka svarbi priemonė tiriant komunikacijos procesus, ji gali būti ribota kaip analizės įrankis.

Išanalizavus Hallo komunikacijos teoriją, toliau šioje disertacijoje, laikantis Hallo komunikacijos modelio gairių ir jas plėtojant, nagrinėjama,

kaip operoje koduojamos ir dekoduojamos politinės reikšmės. Atsižvelgiant į operos žanro specifiką, reikšmingas Morley'aus pastabas apie pranešimo daugiasluoksniškumą ir šiai disertacijai itin svarbų simbolinį komunikacijos lygmenį, toliau šioje disertacijoje bus naudojama ne politinio „pranešimo", bet politinių „reikšmių" sąvoka.

1.3. Hallo modelio adaptavimas meno komunikacijoje

Prieš analizuojant, kaip operoje koduojamos ir dekoduojamos politinės reikšmės, svarbu Hallo komunikacijos modelį aktualizuoti meno kontekste. Hallo komunikacijos modelį meno kontekste paaiškina ir papildo meno teoretiko Hanso van Maaneno meno komunikacijos modelis.

Kaip jau minėta anksčiau, esminiai reikšmių kodavimo veiksniai **gamybos** procese yra medijos forma ir struktūra, kuriuos meno kontekste van Maanenas traktuoja kaip meno kūrinio **turinį** ir **formą** (van Maanen, 2009, p. 243). Operos atveju turinį sukuria meninės reikšmės (plačiau aptariamos anksčiau šioje disertacijoje, literatūros apžvalgoje, – tai operos siužetas, libretas, veikėjų reprezentacija ir jų tarpusavio santykiai, melodijos, ritmo, harmonijos, orkestruotės sprendimai, numerių formos ir žanrai ir kt.), formą įprasmina operos ir antioperos sąvokos (literatūros apžvalgoje – rimtoji opera ir jai oponuojančios komiškosios operos formos).

Gamybos procese van Maanenui svarbu, *kas kuria* (meno kūrėjo išsilavinimas, karta, pozicija meno lauke, atstovaujamos meno rūšies žanras) ir *ką kuria* (meninės formos ir turinio santykio diskusija, estetinė pozicija lauke, plačiau aptariama šioje disertacijoje vėliau). Susiejant šias van Maaneno mintis su jau prieš tai analizuota Hallo teorija, politinį pranešimą operoje koduoja operos kūrėjai, jų kūrybinius sprendimus lemiantys veiksniai (tokie kaip socialiniai, ekonominiai ir simboliniai santykiai tarp kūrėjų ir institucijos, taip pat diskurse dominuojančios idėjos ir reikšmės: kūrybos procese įprasminamos institucijose ir kitur įgytos žinios, istoriškai apibrėžti techniniai įgūdžiai, profesinės ideologijos, prielaidos apie potencialią auditoriją (Hall, 1980, p. 130), operos žanras, nusakantis jos struktūrą ir turinį (pavyzdžiui, istorinė opera nusako, kad pagrindinis veikėjas bus tautos didvyris, tokiose operose daug dėmesio skiriama masinėms scenoms (chorams), įsimenančioms melodijoms).

Meno kūrinio **cirkuliaciją** van Maanenas apibrėžia kaip tiesioginį meninių jo reikšmių kontaktą su suvokėju. Anot van Maaneno, meno kūrinio suvokėjas, susidurdamas su kūriniu, dalyvauja ne tik meno, bet ir socialinio gyvenimo sistemose, kurios yra neatsiejamos nuo konvencijų, lūkesčių, skirtingų

vaidmenų, institucijų, normų, požiūrių – įvairių tarpusavyje susijusių elementų, formuojančių ideologinę struktūrą (van Maanen, 2009, p. 144).

Kitaip tariant, van Maanenas atkreipia dėmesį į tai, kad meno kūrinys yra ne tik meno lauko, bet ir bendro socialinio bei politinio diskurso dalis. Van Maanenas teigia, kad meno kūrinio suvokimą daugiausia lemia meninės reikšmės – tik suvokus jas, suvokimo procese dalyvauja socialinės struktūros (van Maneen, 2009, p. 243), vadinasi, tik dekodavus menines reikšmes, dekoduojamos politinės reikšmės. Svarbiais cirkuliacijos elementais van Maanenas laiko erdvę, laiką ir kontekstą, kuriame rodomas meno kūrinys (operos atveju šias cirkuliacijos dedamąsias galima apibrėžti per *mimesis ir poiesis* opoziciją, taip pat sociodemografinius auditorijų duomenis bei menininko / meno kūrinio santykį su meno kūrinio suvokėju.

Atsižvelgiant į tai, kad Hallas cirkuliaciją laiko gamybos „momentu“, šios disertacijos tyrimo kontekste cirkuliacijos dedamoji integruojama į empiriniam tyrimui pasirinktos operos analizę. Šios disertacijos tyrimui ypač svarbu ir tai, kad, redukuodamas įprastai humanitariniuose meno tyrimuose sureikšminamas menininko intencijas, van Maanenas nedaro ryškios skirties tarp meno kūrinio autoriaus ir paties meno kūrinio: atsisako meno kūrinio kaip tarpininkaujančios medijos tarp meno kūrinio autoriaus ir suvokėjo sampratos. Vadinasi, operos reikšmių kodavimo procese esminę reikšmę turi ne verbalizuotos operos autorių intencijos, bet kūrėjų teorinė ir estetinė pozicija – pasirinkimas orientuotis į *mimesis* (reprezentacijos ir operos) ar *poiesis* (kūrimo ir antioperos) paradigmą, kuri ir lemią pačią (meninių ir politinių) reikšmių konstravimo logiką.

Kaip jau buvo paaiškinta anksčiau, Hallas pranešimo dekodavimą suvokė kaip medijos vartojimą ir reprodukciją (Hall, 1980, p. 129). Van Maanenas meno kūrinio suvokimą skirsto į **recepciją** – suvokėjo patirtį susiduriant su meno kūriniu, ir **kontekstualizavimą** – suvokėjo patirtį susiduriant su jau egzistuojančiomis, suvokėjui pažįstamomis meno ir socialinio pasaulio suvokimo formomis, provokuojančiomis naują pasaulio matymą (van Maanen, 2009, p. 143). Šiai disertacijai svarbu, kad, pagal van Maaneną, recepcijos etape dekoduojamos meninės reikšmės, o kontekstualizavimo etape kontekstualizuojamos meninės ir kuriamos užmeninės (taip pat ir politinės) reikšmės. Plačiau recepcijos ir kontekstualizavimo sampratos šioje disertacijoje aptariamos vėliau, skyriuje „Politinių reikšmių iškodavimas operoje“.

Apibendrinant galima teigti, kad Hallo modelio aktualizavimas meno kontekste, pasitelkiant van Maaneno meno komunikacijos teoriją, leidžia išplėsti politinių reikšmių komunikacijos tyrimo operoje ribas. Hallas pabrėžia gamybos, cirkuliacijos, vartojimo ir reprodukcijos bei ideologinių

struktūrų poveikį masinės komunikacijos procesams, o van Maanenas šiuos procesus konkretizuoja meno lauko kontekste – išryškina meno kūrinio turinio ir formos, kūrėjo estetinės pozicijos, institucinių bei socialinių veiksnių svarbą.

Tiek Hallui, tiek van Maanenui svarbi galios sąvoka, neatsiejama ne tik nuo komunikacijos, bet ir nuo politikos reiškinio. Tad prieš išsamiau analizuojant, kaip politinis pranešimas koduojamas operoje, svarbu šio tyrimo kontekste plačiau aptarti ne tik galios, bet ir politikos bei politiškumo sąvokas.

1.4. Politika, politiškumas ir galia operos komunikacijos kontekste

Chantal Mouffe teigia, kad politika yra praktikų ir institucijų, per kurias įkuriama tvarka visuomenėje, visuma. Šiai disertacijai esminga Mouffe pastaba, kad politikos poreikį sąlygoja politiškumas, jos apibrėžiamas kaip antagonizmo lygmuo, per kurį įkuriama visuomenė: antagonizmas sukuria konfliktiškumą visuomenėje, o konfliktiškumas nulemia poreikį organizuoti gyvenimą instituciniu lygmeniu (Mouffe, 2005, p. 9–10). Taigi, politinius sprendimus Mouffe apibūdina kaip visuomenės narių pasirinkimą tarp konfliktuojančių alternatyvų, kurias reprezentuoja kolektyvinė tapatybė, įkuriama per „mes“ ir „jie“ skirtumus ir suvokiama per „mes“ atsiskyrimą ir skirtumą nuo „jie“. Antagonizmas randasi tada, kai galios santykiai tarp „mes“ ir „jie“ nėra tolygūs – kai „jie“ kelia grėsmę „mes“ egzistencijai (Mouffe, 2005, p. 15).

Kaip rodo šio skyriaus pradžioje pateikta literatūros analizė, vienas esminių operoje artikuliuojamų politinių reikšmių siekių yra įtvirtinti arba pakeisti nusistovėjusius galios santykius – kitaip tariant, per operoje koduojamas politines reikšmes perstruktūruoti viešojo diskurso reikšmių lauką, pavyzdžiui, reprezentuojant „kitą“, socialiai pažeidžiamą socialinę ar etninę grupę, suteikti jai balsą, aktualizuoti problematiką, kritikuoti dominuojančią visuomenės grupę etc. Šiuos pavyzdžius siejant su Mouffe teorija, būtent skirtingų visuomenės grupių interesų reflektavimas meninėmis reikšmėmis formuoja operos žanro politiškumo lygmenį, aktualizuojamą šios disertacijos empiriniame tyrime. Svarbu, kad nors politiniai sprendimai (įstatymai) operos institucijose nėra priimami, anot Mouffe, būtent politiškumas sukuria politikos poreikį, t. y. poreikį priimti atitinkamus sprendimus politinių institucijų kontekste, kuriuos per politinių reikšmių komunikaciją operoje siekiama paveikti.

Šios disertacijos tyrimui reikšminga Mouffe pastaba, kad svarbus politikos ir politiškumo aspektas yra galia, kuri skleidžiasi įvairiais parametrais ir funkcionuoja ne vien juridinėmis formomis. Pavyzdžiui,

Michelio Foucault manymu, galia tiesiogiai siejasi su žiniomis, kurių netolygų pasiskirstymą visuomenėje lemia skirtis tarp tikslingo žinojimo, paremto sukauptomis sistemingomis žiniomis tam tikroje disciplinoje (*connaissance*), ir bendro žinojimo (*savoir*) (Foucault, 2001, p. 10). Murray'us Edelmanas, antrindamas Foucault, priduria, kad specifinės žinios subjektui suteikia autoritetą ir išskiria jį kaip autoritetą iš minios, kuri tampa autoritetingo subjekto auditorija. Autoritetas, disponuodamas specifinėmis žiniomis, taip disponuoja galia, kurią Edelmanas įvardina kaip privilegiją perduoti tam tikras vertybes auditorijai, skatinant sekančiuosius autoritetu racionalizuoti įsitikinimus ir veiksmus, kurie nebūtinai yra logiški ir empiriškai pateisinami (Edelman, 2012, p. 49).

Operos atveju, operos kūrėjai ir atlikėjai disponuoja meninėmis žiniomis – vadinasi, sąmoningai ar ne rinkdamiesi estetinę poziciją meno lauke, nusakančią, kaip ir kokios operoje konstruojamos meninės ir politinės reikšmės, kontroliuoja reikšmių konstravimo kryptį ir ribas, taip pat galimų jų interpretacijų horizontą, taip dalyvaudami formuojant galios santykius meno ir platesniame socialiniame diskurse.

Tokia galios kaip žinojimo koncepcija, komunikacijos procesuose siekianti ir galinti paveikti auditorijos tikrovės suvokimą, koreliuoja su Mouffe mintimi, kad politika yra vykdoma ne tik per ekonomiką, bet ir per moralę bei etiką (Mouffe, 2005, p. 13). Mouffe teigia, kad politika šiandienos kontekstuose veikia „moralės registre", „mes" ir „jūs" opoziciją pateikiant kaip moralinę opoziciją tarp gėrio ir blogio (Mouffe, 2014, p. 13). Vadinasi, galia diferencijuoja tikrovę ir, anot Foucault, veikia per ženklus ir ritualus, kurie efektyviai kontroliuoja galios santykius. Būtent todėl įprastai politinėmis laikomų institucijų, kurios disponuoja visuomenėje jau egzistuojančiais galios aparatais, vaidmuo įkuriant ar kontroliuojant galios santykius, Foucault manymu, nėra esminis politinės komunikacijos elementas (Foucault, 2002, p. 123–125). Taip svarbesni už valstybines institucijas tampa menininkai ir meno kūriniai, kurių turinyje simboliškai, pasitelkiant menines priemones, įvairiais lygmenimis analizuojamos etikos ir moralės problemos.

Svarbu, kad galios santykius Foucault laiko natūraliu reiškiniu, kurį, net ir tuomet, kai neprieštaraujama dėl netolygaus galios pasiskirstymo, nustato ne susitarimas, o reiškinių prigimtis (Foucault, 2002, p. 340–344). Anot Foucault, politiniai santykiai yra įsišakniję į visus socialinius reiškinius, todėl reikšmių kūrimo procesas visuomet yra hierarchiškas – galia komunikacijos procese disponuoja tos visuomenės grupės ar subjektai, kurie turi privilegiją valdyti ne tik žinias, bet ir medijas, per kurias tas žinias skleidžia. Toks požiūris sufleruoja, kad tam tikros sferos ar visuomenės grupės autoritetas (šio disertacijos tyrimo atveju – meno kūrinio autorius), viešumoje subtiliai

interpretuodamas ir reflektuodamas socialinę ir politinę problematiką ar kontekstą, komunikacijoje su savo auditorija įgyja galią kontroliuoti reikšmes.

Komunikacijos tyrėjai atkreipia dėmesį, kad net ir abstrakti, meninėmis priemonėmis išreiškiama reakcija į politiškumo problematiką gali būti efektyvi reikšmių kontroliavimo forma (Carah, 2021, p. 31). Į šią diskusiją įsiterpiančios meno tyrėjų įžvalgos atskleidžia, kad kiekviena meno gamybos ar cirkuliacijos dedamoji, įskaitant teatro scenoje esančius aktorius ar rekvizitus, publikos akivaizdoje tampa autoritetu (Plana, 2014a, p. 28), tad per kuriamą personažą ar fikcijoje atvaizduojamas situacijas meno produkcijos proceso dalyviai įgyja galią kontroliuoti simbolines, vadinasi, ir politines reikšmes.

Apibendrinant galima teigti, kad politiškumas šios disertacijos kontekste suvokiamas ne kaip tiesioginis dalyvavimas formaliuose politiniuose sprendimuose, bet kaip siekis perstruktūruoti jau egzistuojančius galios santykius, t. y. pakeisti operos auditorijos įsitikinimus tam tikru operoje nagrinėjamu klausimu, ir vėliau, galimai tam tikrais veiksmais, paveikti formalius politinius sprendimus. Siekiant keisti požiūrį į socialinę tikrovę, operos komunikacijoje įveiklinamos meninės ir per jas artikuliuojamos politinės reikšmės.

Remiantis Mouffe politiškumo samprata, politiškumas kyla iš antagonizmo – „mes“ ir „jūs“ skirties, kuri įtvirtina ideologinį konfliktą kaip visuomenės organizavimo prielaidą. Opera, įvairiais būdais reflektuodama skirtingiems interesams atstovaujančias visuomenės grupes, dalyvauja skirtingų visuomenės grupių galios santykių konstravimo diskurse ir taip aktualizuoja politiškumo lygmenį.

Aptarta Foucault ir Edelmano galios kaip žinojimo samprata leidžia pagrįsti operos gamybos proceso ir pačios operos medijos kaip autoriteto sampratą, komunikaciniu aspektu įgalinančią operą artikuliuoti ir legitimuoti tam tikras vertybes. Ši galia veikia per operos turinį ir formą – įvairius simbolius, ritualus, reprezentacijas, galinčias diferencijuoti tikrovę ir moralinėmis kategorijomis struktūruoti operoje reprezentuojamų reiškinių suvokimą auditorijoje.

1.5. Opera kaip politinių reikšmių kodavimo praktika

Anot Jacques’o Rancière’o, dėmesys politiniam meno poveikiui (kurį jis susieja su meno kūrėjų intencijomis meno priemonėmis pakeisti socialinę tikrovę, o šiuolaikinio meno kontekste – su intencijomis pakeisti požiūrį į tam tikrus politinius klausimus) yra viena esminių šiandienos meno formų dedamųjų: menininkai išnaudoja savo galią, kad pakeistų (žiūrovų) suvokimą

įvairiais politiniais klausimais (Rancière, 2010). Aktualizuojant šį Rancière'o teiginį operos kontekste, galima pasitelkti konkrečius operų pavyzdžius. Pavyzdžiui, romantinei operai būdinga koduota romantinės meilės kaip gyvenimo tikslo idėja taip pat įtvirtina tam tikrus lyčių vaidmenis socialiniame gyvenime, o konkrečiai Giuseppe's Verdi „Traviatoje" (1853) koduotas moralinis pranešimas kartu įtvirtina ir patriarchatą. Vis dėlto šiuolaikinės operos pavyzdžiai, tokie kaip Vaivos Grainytės, Linos Lapelytės ir Rugilės Barzdžiukaitės operos „Geros dienos!" (2011, prodiuseris „Operomanija") ir „Saulė ir jūra" (2017, prodiuseris „A laukas") ar Maximiliano Oprishkos ir Artūro Areimos „Traviatos" (2022, prodiuseris „Operomanija") aktualizuoja kitokią, šių dienų kontekstams svarbią problematiką, tokią kaip perteklinis vartojimas, klimato atšilimas, kvestionuoja prostitucijos kaip nusikalstamos veiklos reiškinį. Šio nepriklausomo operos lauko (antioperų) kūrėjai atvirai deklaruoja siekį keisti auditorijos požiūrį į jų kūriniuose reflektuojamą socialinę problematiką ar net į pačią socialinės tematikos reprezentaciją operos žanre („Traviatos", b. d.).

Tačiau Mouffe sako, kad meno politiškumą pagrindžia ne tik menininkų intencijos ir socialinės / politinės problematikos reprezentacija. Anot Mouffe, meno sferoje per kūrybą ir konkrečias jos formas bei estetiką yra įkuriama individuali ir kolektyvinė tapatybė, todėl ne tik meno kūrinyje, bet ir pačioje meno prigimtyje politiškumo lygmuo itin ryškus. Todėl Mouffe patį meną įvardina kaip reikšmingą politikos formą: čia nuolat vyksta hegemonijos įkūrimas, hegemonijos reprodukcija ir hegemonijos dekonstrukcija, tad politika mene egzistuoja tik santykyje su kontrahegemonine tvarka (Mouffe, 2001, p. 99–100).

1.5.1. *Poiesis* ir *mimesis* diskusija politinių reikšmių konstravimo procese

Operos atveju šį Mouffe įvardintą ciklą galima paaiškinti taip: naujos, revoliucinės operos formos (šioje disertacijoje vadinamos antioperomis) atsiranda už dominuojančių valstybinių operos institucijų ribų, savo forma ir turiniu oponuodamos istorinei operai (šioje disertacijoje operai, neatsiejamai nuo valstybinių operos institucijų) būdingai formai ir turiniui. Pamažu šios naujos, revoliucinės operos formos tampa dominuojančiomis, tuomet vėl atsiranda antioperos, vienaip ar kitaip siekiančios dekonstruoti dominuojančias operos formas. Siekiant šią Mouffe refleksiją susieti su operos kontekstais, galima pasitelkti Richardo Wagnerio pavyzdį: jo idėjos, atsižvelgiant į tuometinį kultūrinį ir politinį kontekstą, (toliau) šioje disertacijoje pateikiamos kaip antioperos pavyzdys, tačiau šiandien ne tik jo

operos, bet ir jo įkurtas operos teatras Bairoite laikomas viena prestižiškiausių operos institucijų.

Vadinasi, meno laukui esmingas nuolatinis antagonizmo lygmuo skleidžiasi ne tik per galios santykių reflektavimą meninėmis reikšmėmis turinyje, bet ir per netolygų dominuojančios ir jai oponuojančios radikalios estetikos galios santykį. Mouffe dar priduria, kad meno lygmenyje vyksta tapatybės įtvirtinimas, todėl kiekviena meno forma *a priori* dalyvauja arba tam tikros kolektyvinės tapatybės diskurse, arba jo kritikoje (Mouffe, 2001, p. 99–100).

Kitaip tariant, Mouffe mato sąsajų tarp politikos (instituciniu lygmeniu) ir meno diskurso veikimo principų, todėl pasiūlo mintį, kad menas ne tik turiniu, bet ir pačia savo forma yra politiškas – dalyvaudamas bendrame socialiniame-kultūriniame kontekste jis nėra hermetiškas, nes įsitraukia į bendrą politinių reikšmių konstravimo diskursą. Plačiau politinių reikšmių kodavimas per formą aptariamas tolesniuose šios disertacijos poskyriuose.

1.5.2. Operos forma kaip užmeninių reikšmių kodavimo įrankis

Mouffe mintis apie dominuojančio ir jį kritikuojančio meninio diskurso diskusinę įtampą grąžina prie anksčiau šioje disertacijoje pateiktoje literatūros apžvalgoje išryškėjusios oficialios (nacionalinės ir valstybinės) operos ir už jos ribų kuriamos operos (šioje disertacijoje vadinamos antiopera) dichotomijos, kurią įprasmina filosofinė meno formos ir turinio, arba *poiesis* ir *mimesis,* diskusija. Šiuolaikinio meno kontekste ši filosofinė diskusija aktualizuojama teatro tyrimų diskurse legitimiomis draminio ir postdraminio teatro sampratomis, kurios, atsižvelgiant į šios disertacijos tyrimo objektą, tapatinamos su operos ir antioperos sąvokomis.

Nors meno, kaip kūrybinio prado (akcentuojant kūrybinį procesą ir naują, iki tol neegzistavusią kūrybinės raiškos formą), arba *poiesis*, ir meno, kaip fizinio pasaulio reprezentacijos (nurodančios remtis jau egzistuojančiomis formomis ir koncentruotis į meno kūrinio turinį), arba *mimesis*, diskusiją pradėjo dar Platonas (Platonas, 2000) ir Aristotelis (Aristotelis, 1990), laikomi šių terminų ir jų susiejimo su teatro kontekstais autoriais, Jeanas-Marie Schaeferis tokios diskusijos atspirties tašku laiko Imanuellio Kanto metaestetikos (arba meno kūrinio patirties estetikos) tyrimus ir jai oponuojančią spekuliatyviosios teorijos šalininkų teorijose ryškėjusią Absoliuto (besąlygiškos, nekintančios tikrovės, kuri yra visa ko pamatas) idėją (Schaeffer, 2002, p. 21). Prieš nagrinėjant, kaip *poiesis* ir *mimesis* koncepcijomis operos kontekste koduojamos politinės reikšmės,

svarbu plačiau aptarti pačias *poiesis* ir *mimesis* koncepcijas ir aiškiau susieti jas su draminio ir postdraminio teatro sampratomis.

Kantas meno estetikos problematiką apibrėžia kaip subjekto (meno vartotojo) ir objekto (meno kūrinio) komunikaciją, kurioje per emocijas patiriamas grožis (Schaeffer, 2002, p. 21). Kitaip tariant, Kanto idėjos susiejamos su meno formomis, kurios atliepia *mimesis* koncepciją – reprezentuoja estetizuotus fizinio pasaulio reiškinius, kurie suvokimo procese ir generuoja reikšmes. Oponuodami Kanto metaestetikos idėjai, spekuliatyviosios teorijos šalininkai pasaulį (taip pat ir meną) suvokė kaip pačią būtį, bet ne būties reprezentaciją ir patirtį. Spekuliatyvioji meno teorija (įprasminanti *poiesis* koncepciją), siejama su Novaliso, Augusto Wilhelmo Schlegelio, Georgo Wilhelmo Friedricho Hegelio, Arthuro Schopenhauerio, Friedricho Nietzsche's ir Martino Heideggerio meno filosofija, siekė sustabdyti Apšvietos epochos filosofijoje ryškėjusią meno sekuliarizaciją ir grąžinti meno (ypač muzikos) kaip dvasinės, bet ne emocinės patirties būsenos idėją (Schaeffer, 2002, p. 21). Kitaip tariant, šiuo atveju reikšmes turėtų kurti ne meno kūriniuose atvaizduojami estetizuoti fizinio pasaulio objektai, bet kūrybinis žaismas, meninių reikšmių konceptualumas, suvokimo procese kuriantys reikšmes per filosofinį, intelektualų pasaulio, bet ne konkrečių objektų apmąstymą.

Anksčiau šioje disertacijoje pateikta literatūros apžvalga atskleidžia, kad *poiesis* ir *mimesis* diskusija operos kontekste aktualizuota tuomet, kai radosi komiškosios operos formos, kuriose nors ir buvo remiamasi *mimesis* principais, per netolygių galios santykių tarp skirtingų visuomenės grupių reflektavimą ryškėjo ir užmeninių egzistencinių klausimų refleksijų motyvai bei laisvos, institucines operos žanro konvencijas kvestionuojančios meninės raiškos motyvai.

Kaip jau minėta šioje disertacijoje anksčiau, šiuolaikinės operos tyrimų diskurse *poiesis* ir *mimesis* artimų operos formų dichotomija yra identifikuojama, tačiau stokojama bendros terminologijos ir apibrėžčių. Tad siekiant filosofines koncepcijas dar labiau priartinti prie šios disertacijos objekto ir prie šiuolaikinio muzikinio teatro diskurso, svarbu trumpai apžvelgti draminio ir postdraminio teatro sampratas, kurios iš esmės yra ekvivalentiškos šioje disertacijoje naudojamoms operos ir antioperos koncepcijoms.

1.5.3. Draminio ir postdraminio teatro dichotomija

Aktualizuodamas *poiesis* ir *mimesis* dichotomiją šiuolaikinio teatro kontekste, teatro teoretikas Hansas-Thiesas Lehmannas postdraminį teatrą sieja ne vien

su estetinėmis strategijomis, bet ir su konkrečiu istoriniu bei kultūriniu momentu ir kaip istorinį pradžios tašką nurodo 8-ąjį dešimtmetį. Remdamasis Hegeliu ir jo absoliuto sąvoka, Lehmannas postdraminį teatrą apibrėžia kaip atlikimo praktiką, kuri veikia už reprezentacijos ir įprasto turinio, grįsto istorija arba fabula, ribų. Kitaip tariant, vietoje fiktyvios, teatro priemonėmis pasakojamos istorijos, orientuotos į autoritetingą literatūrinį tekstą, suvokėjas susiduria su tiesiog teatru, kuriame, užuot susitelkus į buržuazijos patirtis (būdingas draminiam teatrui), keliami egzistenciniai klausimai (Lehmann, 2010, p. 22).

Operos diskurse operos, atitinkančios postdraminio teatro principus, įvardinamos kaip *muzikinis teatras, mažo formato opera, naujoji opera* (Plana, 2014b, p. 196–197), *postopera* (Novak, 2015, p. 4) ir yra grindžiamos daugiadisciplinišku arba skirtingų meno formų ir elementų hibrido koncepcija. Nors abstraktaus muzikinio teatro formos radosi kaip prieštara tradicinėms operos formoms, pripažįstama, kad abstrakčios meno formos yra kitokios šiuolaikinės operos formos, neturinčios aiškių žanrinių apibrėžčių (Plana, 2014b, p. 196–197), todėl šioje disertacijoje yra vadinamos antioperomis.

Teatro tyrėja Janelle Reinelt iškelia postdraminio teatro politiškumo klausimą. Pasak jos, postdraminiame teatre dažnas alternatyvios, utopinės tikrovės konstravimas ar sąmoningas atsisakymas per reprezentaciją reflektuoti politines temas bendrame politiniame diskurse veikia kaip inversinė politika – būtent šis momentas ir įtraukia postdraminį teatrą į politiką (Reinelt, 2004, p. 201). Šiai disertacijai svarbu ir tai, kad postdraminio teatro formos kilo iš Bertolto Brechto politinio teatro idėjos (aptariamos šioje disertacijoje vėliau). Ir nors Brechto ir postdraminio teatro meninių reikšmių konstravimo strategijos skirtingos, Brechtą ir postdraminį teatrą jungia tas pats tikslas – angažuoti suvokėją, per teatrą skatinant jį patį apmąstyti ne tik spektaklio turinį, bet ir užmeninę socialinę tikrovę, pačiam susiformuoti politinę poziciją ir imtis atitinkamų veiksmų, pakeisiančių socialinę tikrovę.

Muzikinio teatro tyrėja Muriel Plana teigia, kad postdraminių teatro formų kontekstuose politiškumo samprata koreliuoja su Hannah'os Arendt politikos kaip žmonijos pliuralizmo idėja (Arendt, 1995, p. 28–30). Autonomijos siekiančio meno atvejais meno kūrybos procesas kompozitoriui tampa asmeninės laisvės ir demokratijos išraiška, kurioje individualiu ir kolektyviniu lygmeniu konstruojama nauja utopinė tikrovė. Politiškumą, o kartu ir politinį veiksmą autonomijos siekiančio meno kūrėjai suvokia kaip atsisakymą priimti socialinį pasaulį tokį, koks jis yra, o pati autonomijos siekiamybė yra suvokiama kaip politika (Plana, 2014a, p. 17–18).

Reinelt ir Planai antrindamas Rancière'as atkreipia dėmesį, kad postdraminiam teatrui artimų meno formų atvejais niveliuojasi riba tarp meno ir gyvenimo, tad autonomija, kurios (nuo nacionalinių ir valstybinių institucijų, fizinio pasaulio reprezentacijos, meno diskurse įtvirtintų ir dominuojančių taisyklių) siekia postdraminio teatro formos, gali nustatyti taisykles gyvenimui arba atvirkščiai – gyvenimas jas gali nustatyti autonomijai. Šios linijos gali viena kitai oponuoti arba susikirsti, tad galimi trys meno ir gyvenimo santykiai: menas tampa gyvenimu, gyvenimas tampa menu arba gyvenimas ir menas apsikeičia savybėmis. Kiekvienas jų yra ir estetikos, ir politikos estetikos variacijos arba „metapolitika", įgalinanti perorganizuoti politikos vietą, perkonfigūruoti meną kaip svarstomą politinę problemą arba menui pačiam tapti politika (Rancière, 2010, p. 118–119).

Apibendrinant galima teigti, kad autonomijos siekiančių meno formų politiškumas kyla ne iš meno kūrinio turinyje reflektuojamų politinių temų, bet iš estetinės kūrėjų pozicijos, kuri meno ir politikos tyrimuose suvokiama kaip politinė pozicija. Tad šiuo atveju meno kūrėjų estetinės pozicijos pasirinkimas ne tik nusako meno kūrinio turinį (kuris dažniausiai yra pabrėžtinai apolitiškas), bet ir savaime koduoja politines reikšmes.

Nors autonomijos siekiančio meno kūrėjai koncentruojasi į formą, kuri nusako abstraktų meno kūrinio turinį, operos kūrėjai, disponuodami meninėmis žiniomis, santykyje su auditorija vis tiek lieka autoritetais, galinčiais kontroliuoti užmeninių reikšmių konstravimo kryptį, ribas bei jų interpretacijų horizontą. O „mes" – „jie" opozicija, šiuo atveju aiškiausiai koduojama per estetinės pozicijos pasirinkimą, yra pagrindinis politinių reikšmių komunikacijos mechanizmas.

Skirtinguose teoriniuose kontekstuose – filosofijos, teatro ir muzikinio teatro diskursuose – nagrinėjamos ir su politiškumu siejamos *poiesis* ir *mimesis* sampratos leidžia teigti, kad autonomijos siekiančio, savo turiniu iš pirmo žvilgsnio apolitiško meno, kaip savaime politiško veiksmo, interpretacija nėra atsitiktinė ar pavienė kūrėjų refleksijų išraiška. Priešingai, tai nuosekliai įvairiuose teoriniuose laukuose artikuliuojama pozicija, grindžiama prielaida, jog pats estetinės laikysenos pasirinkimas – net ir atsiribojant nuo tiesioginės reprezentacinės politinės tematikos – implikuoja santykį su galios struktūromis ir todėl funkcionuoja kaip politiškumo forma, siekianti politinio pokyčio.

Toliau šioje disertacijoje plačiau nagrinėjamos autonomijos siekiančios operos formos ir joms būdingi reikšmių kodavimo būdai.

1.5.4. Antiopera kaip revoliucinio mąstymo forma

Politiškumo per autonomiją idėją operos diskurse pirmasis aiškiai deklaravo kompozitorius Richardas Wagneris, politiškumą detalizuodamas savo teoriniuose veikaluose. Svarbu, kad ši idėja aiškesnį pavidalą įgavo 1849-ųjų kovo revoliucijos kontekste – dalyvavimą revoliucijoje Wagneris suvokė kaip laisvą ir novatorišką kūrybą: politinė revoliucija jam prilygo meninei (estetinei) revoliucijai, nes meną Wagneris traktavo kaip didžiausią žmogiškajam protui įmanomą suvokti laisvę ir antagonistinę gyvenimo formą, gebančią pakeisti pasaulį (Wagner, 1993, p. 41–43).

Savo veikaluose Wagneris apibrėžė estetinės revoliucijos sampratą: tuo metu dominuojančią itališką operą jis vadino jau egzistuojančių formų reprodukcija ir teigė, kad tik nauja, revoliucinė meno forma gali būti aukščiausia meno forma (Wagner, 1993, p. 52–53). Kaip tobulą meno formą Wagneris pateikė visuminės meno formos, arba *Gesamtkunstwerk*, idėją, muziką ir dramą suvokiant ne kaip sintezę, bet kaip nedalomą visumą. Revoliuciniai Wagnerio muzikinės dramaturgijos principai siekė į tonalios hierarchinės, iš esmės konsonansiškos harmonijos sistemą įsileisti disonansą ir traktuoti jį kaip laisvą nuo konsonanso (t. y. nebūtiną išrišti į konsonansą) reiškinį. Politiškumo aspektu svarbu, kad bandymai atsisakyti hegemoniško disonanso ir konsonanso santykio suvokiami kaip atsisakymas paklusti nusistovėjusioms muzikos komponavimo taisyklėms bei noras išlaisvinti muziką nuo sentimentalumo ir socialinio pasaulio reprezentacijos (Adorno, 2005, p. 6), kitaip tariant, konceptualiai oponuoti operos diskurse nusistovėjusioms *mimesis* koncepcijoms (aptariamoms šioje disertacijoje vėliau) ir siekti autonomijos nuo jų.

Wagnerio autonomiško meno idėja, referuojanti į šioje disertacijoje jau minėtą Hegelio absoliuto koncepciją, nebuvo pavienis ar atsitiktinis svarstymas – XX a. pradžioje ją aktualizavo Arnoldas Schönbergas, atskleidęs sąmoningą intenciją per dirbtinai sukonstruotą dodekafoninę muzikos komponavimo sistemą (visiškai atsisakančią hierarchiškos funkcinės harmonijos sistemos) laužyti nusistovėjusias muzikinės kalbos konvencijas (Schönberg, 2007, p. 32). XX a. viduryje kompozitorius Luigi Nono aiškiai apibrėžė tokį veiksmą kaip estetinę-politinę revoliuciją ir prilygino pilnaverčiam įsitraukimui į politinę revoliuciją[3] (Nono, 2018b, p. 292). Nono teigė, kad rezistencija yra fundamentinis ir revoliucinis mūsų gyvenimo veiksmas, provokuojantis konkrečius mūsų sąmonės pasirinkimus. Nono

[3] Nono nurodo XX a. marksistų ir komunistų politinę kovą arba socialistinę revoliuciją.

žodžiais tariant, muzikos kūrėjai šioje kovoje dalyvauja lygiaverčiai su subjektais, įprastai vadinamais politikais, ir idealistiniu, ir techniniu (lingvistiniu) lygmenimis. Nono teigimu, muzikoje rezistencija skleidžiasi per tiesos ir novatoriškumo paieškas, išradingumą, vaizduotės vystymą, intelektualumą ir sąmonę, siekiančią išsilaisvinti iš smaugiančios neokapitalistinės visuomenės. Todėl bet kokį kompozitoriaus įsipareigojimą ideologijai Nono laikė tolygiu įsipareigojimui muzikinei kalbai, kuria kompozitorius išreiškia save (Nono, 2018a, p. 273–274).

Čia svarbu pabrėžti, kad aptartų kompozitorių refleksijos apie kūrybą kaip politinį veiksmą nėra pavienės ar atsitiktinės – jos nuosekliai koreliuoja su anksčiau šioje disertacijoje aptarta *poiesis* kaip savaime politiško meno samprata. Wagnerio, Schönbergo ir Nono teorinės nuostatos įgijo ir praktinę išraišką jų kūryboje – visi trys yra sukūrę Vakarų muzikos istorijos diskurse reikšmingais laikomų antioperos pavyzdžių.

Svarbu ir tai, kad užmeninės, politiškai angažuotos reikšmės jų kūryboje koduojamos per autonomijos siekį – atsiribojant nuo nusistovėjusių reprezentacinių ir institucinių normų. Tačiau ši autonomija nėra depolitizuota: priešingai, ji orientuota į politinį veiksmingumą, t. y. siekį transformuoti, pagerinti tikrovę ir perkonfigūruoti dominuojančius galios santykius. Tad, kaip teigia antioperos tyrėjai, politinis aktyvizmas yra viena iš būdingų menininko tapatybės formų (Plana ir Sounac, 2021, p. 8–10). Vis dėlto nei patys autonomijos siekiančio meno kūrėjai, nei jo tyrėjai, nors ir pateikia refleksijų apie tokio meno siekį pakeisti tikrovę, politinio poveikio koncepcijų aiškiau neapibrėžia. Tad gana abstrakčios autonomijos siekiančio meno poveikio koncepcijos priartėja prie Friedricho Schillerio komunikacijos sampratos, nurodančios, kad menas, nors savaime neauklėja, užpildydamas meno suvokėjo sielą grožiu skatina priimti morališkai teisingus sprendimus. Schillerio žodžiais tariant, menas nukelia į idėjų pasaulį ir „suteikia galimybę naudotis protu, bet nelemia, ar ta galimybė bus panaudota“ (Schiller, 1999, p. 118).

Svarbu paminėti, kad teoriniuose Wagnerio ir Nono veikaluose ryškėja socialistinės idėjos ir su jomis siejamos socialinės ir ekonominės lygybės sampratos (Wagner, 1993; Nono, 2018a). O Schönbergas norėjo transformuoti kelis šimtmečius gyvavusią muzikos komponavimo sistemą – vienas pagrindinių jo sukurtos dodekafoninės sistemos siekių buvo atriboti muziką nuo mimetiškumo (Adorno, 2019, p. 15). Nors jų politinės pozicijos nėra tapačios, visų trijų kūryboje nuosekliai artikuliuojama ir estetinėmis priemonėmis koduojama socialinės lygybės idėja.

1.5.5. Demokratinių reikšmių kodavimas ir cirkuliacija antioperoje

Wagnerio *Gesamtkunstwerk* koncepcija XX a. viduryje tapo atspirties tašku ne tik Nono, bet ir kitų kūrėjų radikalioms muzikos ir dramos formoms, kuriose, atsiribojant nuo socialistinių idėjų ir koncentruojantis į demokratines vertybes, akcentuojama abstrakcijos svarba (konstruojant garsą, žodį, vaizdą, performatyvumą ir kita) ir oponuojančios tradicinėms operos formoms, tam tikra prasme antioperos.

Antioperoje autonomijos būsena ir pliuralizmo idėja prilygsta lygiaverčiam, ir forma, ir turiniu atsisakančiam bet kokių hierarchijos formų, estetiniam skirtingų meno formų ir elementų polilogui, kuris yra tapatus skirtingų meno kūrėjų, dalyvaujančių to paties meno kūrinio kūrybos procese, polilogui. Tokia muzikinio teatro savybė, prilygstanti komunikacijos formai, įvardinama kaip dialogiškumas (Plana, 2014a, p. 220). Lygiaverčiai estetiniai santykiai šiame kontekste yra kvalifikuojami kaip politiniai, jie ir meno kūrinio gamybos, ir recepcijos bei kontekstualizavimo procesuose turėtų būti dekoduojami ir tikrovėje realizuojami kaip lygiaverčiai socialiniai santykiai, atsisakant hierarchinėmis galios struktūromis paremtų modelių ir skatinant dialogu, abipusiu pripažinimu bei dalyvavimu grįstas sąveikas. Tokiu būdu autonomijos siekiančios muzikinio teatro formos reprezentuoja idealios demokratijos idėją, kurioje idealūs santykiai tarp visuomenės individų saugo utopinę demokratijos terpę (Saroh, 2019, p. 117).

Dialogiškumo principas sukuria erdvę tiesioginei estetinei ir politinei išraiškos laisvei, kuri sufleruoja, kad integruota muzikos ir teatro jungtis turi konkrečius tikslus, kvalifikuojamus kaip politiniai (Plana, 2014b, p. 201). Tokių meno formų gamyba ir cirkuliacija yra suvokiamos kaip politinė jėga ir kartu estetinė laboratorija, kurioje ne tik koduojamos, bet ir iškoduojamos politinės reikšmės, per abstraktų ir autonomišką meno kūrinio turinį suteikiančios galimybę auditorijai apmąstyti socialinę tikrovę (Saroh, 2019, p. 103–105). Iš čia kyla ir politinio teatro apibrėžimas, paaiškinantis naujojo arba abstraktaus muzikinio kūrinio estetinės ir politinės darbotvarkių sintezę: kad teatras būtų politiškas, jis turi būti kritiškas, eksperimentinis, utopinis, filosofiškas ir dialogiškas (Plana, 2014a, p. 21–22).

Plana teigia, kad politinių reikšmių kodavimas meninėmis reikšmėmis negali būti redukuojamas vien į meno kūrinio turinį. Orientacija į *poiesis* paradigmą žymi ne tik tam tikrą estetinę menininko poziciją meno lauke, bet ir jo politinę poziciją bendrame socialiniame diskurse, nes pats formos pasirinkimas struktūruoja galimų reikšmių lauką ir jų santykį su vyraujančiomis galios konfigūracijomis (Plana, 2019, p. 201). Šiuo klausimu Pierre'as Bourdieu pateikia struktūriškai pagrįstą požiūrį: estetinė pozicija

niekada nėra grynai estetinė, nes ji visada yra susijusi su galios santykiais ir pozicija socialiniame lauke.

Anot Bourdieu, autonomijos siekiantys meno lauko veikėjai užima artimas pozicijas socialinėje erdvėje, todėl pasižymi panašiu *habitus*. Dėl šios priežasties autonominis laukas formuojasi kaip santykinai siaura ir homogeniška erdvė, kurioje dominuoja bendros estetinės nuostatos, atmetančios išorines – ypač ekonomines ir politines – įtakas (Bourdieu, 1996, p. 85). Ši homogenizacija nereiškia visiško vienodumo, tačiau rodo, kad į *poiesis* paradigmą besiorientuojantis menas ir gamybos, ir vartojimo etapuose yra palaikomas specifinio kultūrinio kapitalo ir bendros simbolinės orientacijos, kuri leidžia šio lauko dalyviams vieningai ir sąmoningai oponuoti į *mimesis* paradigmą orientuoto meno principams – ieškoti kitokių, naujų meninių raiškos formų.

Meno autonomijos laukas identifikuojamas kaip natūralaus socialinio pasaulio suvokimo laukas, kuriame estetinė būsena per reprezentaciją įkuria kūrybos principus, bet ne objektus, kurie yra reprezentuojami meno kūrinyje (Bourdieu, 1996, p. 132). Bourdieu taip pat teigia, kad galios lauko hierarchijoje autonomijos siekiantis menas disponuoja ne tik specifiniu kultūriniu kapitalu, bet ir palyginti mažu ekonominiu kapitalu, todėl bendrame meno lauke į *poiesis* besiorientuojantis menas niekada nedominuoja. Autonomijos siekiančio meno atveju sėkmės kriterijais laikomas prestižas ir pripažinimas lauko viduje, ekonominę sėkmę suvokiant kaip nesėkmę (priešingai nei orientuojantis į *mimesis* paradigmą, Bourdieu, 1996, p. 217–218). Meno kūrėjų, atsisakančių žaisti pagal *meno dėl meno* idėjos taisykles, poziciją autonomijos siekiančio meno atstovai suvokia kaip ideologinius oponentus, atstovaujančius *meno dėl pinigų* pozicijai, ir susieja ją su meno komercializacijos procesais kultūriniu, simboliniu ir ekonominiu lygmenimis, taip pat įvairiomis pramogų koncepcijomis (Bourdieu, 1996, p. 223). Tokia diskusija pagrindžia antagonistinį meno lauko lygmenį ir atskleidžia autonomijos siekiančio meno politiškumą lauko viduje ir bendrame meno lauke. Kita vertus, Bourdieu įžvalgos apie autonomijos siekiančio meno lauko struktūrą ir jame veikiančių politinių reikšmių kodavimo specifiką leidžia manyti, kad ir tokio meno politinis poveikis gali būti ribotas – jis galimai realizuojamas daugiausia pačiame autonomijos siekiančio meno lauke ir tik iš dalies ar paviršutiniškai paliečia platesnį socialinį kontekstą. Būtent todėl šios disertacijos tyrimui buvo pasirinktas antioperos pavyzdys iš autonomijos siekiančio arba nepriklausomo meno lauko – šios disertacijos tyrimu norima analizuoti politinių reikšmių kodavimo ir dekodavimo mechanizmus lauke, kuriame estetinė, simbolinė, ekonominė autonomija ir politiškumo lygmuo yra ryškiausiai išreikšti.

Analizuojant autonomijos siekiančias formas (arba, kitaip tariant, antioperos reiškinį), galima teigti, kad antiopera funkcionuoja ne tik kaip estetinė alternatyva tradicinei operai, bet ir kaip struktūriškai politiška meno praktika. Dialogiškumu, hierarchijos atsisakymu gamybos ir muzikinės kalbos organizavimo procesuose (turima omenyje dodekafonija ir į ją orientuotos komponavimo technikos, plačiau aptariamos tolesniuose šio skyriaus poskyriuose) grindžiama forma koduoja už grynųjų meno interesų egzistuojantį demokratinių santykių modelį, kuriame skirtingi meniniai elementai ir kūrybos subjektai veikia lygiaverčiai. Toks santykių organizavimo būdas tampa analogišku politinių santykių organizavimui, tad gamyboje koduojamos politinės reikšmės struktūruoja ir analogiškų reikšmių kodavimą, cirkuliacijos bei dekodavimo gaires tokį meną suvokiant.

Aptarti teoriniai autonomijos siekiančio meno politiškumo aspektai šios disertacijos tyrimui svarbūs tuo, kad pateikia plačią pabrėžtinai simboliniu lygmeniu koduojamų užmeninių ir politiškai aktyvių reikšmių skalę ir pagrindžia, kad šios disertacijos tyrimui pasirinktame operos pavyzdyje politinės reikšmės koduojamos ne vien per estetinę raišką, bet ir per socialinius bei ekonominius kontekstus, kurie formuoja tyrimui pasirinktos antioperos prasminę struktūrą ir jos santykį su visuomene. Vis dėlto svarbu paminėti, kad griežtas autonomijos siekiančio lauko hermetiškumas egzistuoja tik teoriniame lygmenyje. Praktiškai, ypač atsižvelgiant į anksčiau aptartą Mouffe pateiktą meno lauko dinamikos veikimo principą (kuriame, anot jos, nuolat vyksta hegemonijos įkūrimas, hegemonijos reprodukcija ir hegemonijos destrukcija), skirtingos meno praktikos nuolat veikia viena kitą ir patiria tarpusavio įtakas. Todėl šios disertacijos tyrimui svarbu politinių reikšmių kodavimo būdų teorijas analizuoti plačiau, aptariant ir Bertolto Brechto politinio teatro teoriją (iš kurios kildinami postdraminio teatro principai), ypač jo įžvalgas apie muzikinio operos lygmens komunikaciją, kurios koncepcijos įveiklinamos šios disertacijos empiriniame tyrime, bei į *mimesis* paradigmą orientuotos operos laukui būdingus politinių reikšmių kodavimo būdus muzikiniame lygmenyje.

1.5.6. Bertolto Brechto epinės operos teorija

Brechto tikslas buvo sąmoningai nukreipti žiūrovo dėmesį į užmeninį turinį, politines temas. Kitaip tariant, Brechto antioperos (kurią jis pats vadino epine opera) idėja sąmoningai koncentravosi ne į estetinius, bet į politinius tikslus, politinį pranešimą koduojant per darbininkų klasės estetikos apropriaciją ar tiesioginę integraciją į aukštąja kultūra laikomą teatro, taip pat ir operos reiškinį.

Komunikaciniu aspektu šios disertacijos tyrimui reikšminga Brechto *Verfremdungseffekt* (atsiribojimo efekto, arba distancijos tarp scenos ir žiūrovo) idėja. Skirtingai nei autonomijos siekiančios meno formos, Brechtas teatro politiškumą siejo su aiškiu ir efektyviu meno kūrinio dialogu su žiūrovu ir aiškiai artikuliuojamu politiniu pranešimu, skatinančiu žiūrovą atsiriboti nuo estetinės meno patirties ir susikoncentruoti į kontekstualizacijos procesą – kitaip tariant, ne jausti, o galvoti. Toks politiškai žiūrovą angažuojančio teatro modelis Brechtui buvo neatsiejamas nuo aiškiai apibrėžtos žemesnių socialinių sluoksnių atstovų reprezentacijos scenoje, intelektualios meninės idėjos atsisakymo, struktūrinių partitūros elementų atskyrimo horizontalėje bei vertikalėje ir liaudies bei populiariosios muzikos estetikos ir elementų apropriacijos (Brecht, 2014, p. 88–89). Meno, kaip kolektyvinės praktikos, turinčios socialinę reikšmę, traktuotė Brechto teorijoje apibrėžia teatro, kaip atoveiksmio reikalaujančio reiškinio, sampratą, kur žiūrovas, vykstant spektakliui, yra skatinamas keisti požiūrį į socialinės neteisybės reiškinius ir susiformuoti politinę poziciją (Brecht, 2014, p. 88–89).

Svarbu pabrėžti, kad Brechto politinės epinės operos (muziką, bendradarbiaudamas su Brechtu, joms kūrė Kurtas Weillis) idėja kilo kaip reakcija į XX a. pradžioje dominavusias Aristotelio draminio teatro idėja paremtas teatro formas, skatinančias žiūrovą scenoje vaizduojamas situacijas su teatro personažais išgyventi kartu, susitapatinant su jais. Brechto teatro modelis taip pat oponuoja tuomet dominavusioms tradicinės operos formoms, pabrėžiančioms komunikaciją su žiūrovu per siužete ir muzikoje akcentuojamas emocijas. Epinės operos pavyzdžiai reprezentuoja *gebrauchsmusik*, arba pramoginės muzikos, skirtos „naudojimui, bet ne bibliotekoms“, koncepciją (Hirsch, 2002, p. 22). Aukštosios ir žemosios kultūrų mišinys, muzikos turinyje išskleidžiamas per folkloro, džiazo ir kabareto muzikos elementų apropriaciją bei melodijos paprastumą, ritmo monotoniškumą ir paprastas harmonines struktūras, sudarė estetinę opoziciją aukštojo meno pavyzdžiu laikomoms tradicinėms operos formoms (Hirsch, 2002, p. 28).

Priešingai nei tradicinės operos kūrėjai, Brechtas manė, kad žiūrovą angažuojanti muzika privalo būti ne paveiki emociškai, bet gestiška, t. y. funkcionuoti kaip žinių pranešėjas: išreikšti žmogiškąją prigimtį, situacijas ir impulsus, o ne emocijas (Shukla ir Purohit, 2016, p. 3). Atsiribojimo efektą per muziką Brechtas susiejo su gestu, kurį apibrėžė ne kaip fizinį judesį, bet kaip bendrą požiūrį, parodantį „tam tikrą kalbančiojo poziciją kitų žmonių atžvilgiu“ (Brecht, 2002, p. 243). Brechto politinio teatro teorijoje svarbi **socialinio gesto** sąvoka, kurią jis apibrėžė ne kaip gestikuliavimą, o kaip bendrą požiūrį: „Gestiškumas yra kalba, grindžiama gestais, parodančiais tam

tikrą kalbančiojo poziciją kitų žmonių atžvilgiu“ (Brecht, 2002, p. 243). Anot Brechto, sakinys „Išlupk tave nusidėti gundančią akį“ gestiškumo prasme yra skurdesnis nei sakinys „Jeigu tavo akis gundo tave nusidėti, išlupk ją“, nes pastarajame, kaip prielaidos gestas, pirmiausia parodoma akis ir tik vėliau pateikiamas patarimas (Brecht, 2002, p. 243).

Muzikinį gestą Brechtas laikė meniniu principu, paverčiančiu muziką gyva ir lengvai suprantama bei padedančia kompozitoriui išsakyti savo politinę poziciją. Taip, pasak Brechto, sukuriamas socialinis gestas, kurį jis apibūdino kaip visuomeniškai reikšmingą meno kūrinio autoriaus ar aktoriaus gestą, žiūrovui leidžiantį daryti išvadas apie visuomenės santykius (Brecht, 2002, p. 243– 244).

Socialinį muzikinį gestą, kurį Brechtas laikė esminiu politinių reikšmių kodavimo ir dekodavimo principu, jis siejo su paprastomis muzikinėmis formomis (šiuo atveju – struktūromis), supaprastintu muzikiniu žodynu, „nedemonstruojančia jėgos“ vokalo traktuote (iki galo neišnaudojant tesitūros ir atsisakant tembro grynumo, tarnaujančio kapitalizmui), ryškiais akcentais, atskiriančiais trumpus ir ilgus skiemenis (Feneyrou, 2003, p. 102–124), verbalinio teksto sureikšminimu, kolektyvinės tapatybės reprezentavimu atsisakant individualizuotų operos veikėjų (nesuteikiant jiems vardų), orkestro kulminacijų vengimu (Hirsch, 2002, p. 28–36). Tradicinės operos „destruktūralizacija“, per paprastumą teigianti muzikos angažuotumą, siejama su pasipriešinimu dominuojančiai klasei ir darbininkų klasės jėgos reprezentacija – kitaip tariant, pagrindinės Brechto koduojamos politinės reikšmės buvo socializmo ir kapitalizmo kritika (Feneyrou, 2003, p. 102).

Svarbu pabrėžti ir Brechto epinės operos cirkuliacijos etapą, kai jis atsiribojo nuo operos institucijos, kurią ne tik Brechtas, bet ir Bourdieu siejo specifiškai su aukštesniosios klasės kontekstais ir auditorija (Bourdieu, 1984, p. 15). Tokią poziciją operos ir politikos santykio tyrėjai laiko politiniu veiksmu (Keym, 2019, p. 65).

Aptarta Brechto teorija pateikia šios disertacijos tyrimui svarbių politinių reikšmių kodavimo strategijų, kurios implikuojamos į šioje disertacijoje vėliau pateikiamo empirinio tyrimo dizainą ir įveiklinamos kaip pasirinkto antioperos pavyzdžio politinių reikšmių kodavimo analizės įrankis. Empiriniam tyrimui ypač svarbi muzikinio gesto koncepcija, šios disertacijos kontekste leidžianti ištirti, ar suvokėjas atpažįsta ir kaip interpretuoja operos autorių politinę poziciją.

1.5.7. Užmeninių reikšmių kodavimas muzikinėmis reikšmėmis

Filosofas ir muzikologas Theodoras W. Adorno *poiesis* ir *mimesis* diskusiją aiškina struktūriniais muzikinės kalbos parametrais, pasitelkdamas muzikos ir kalbos analogijas. Kaip autonomijos siekiančio meno lauko atstovas, Adorno pabrėžia, kad muzikos negalima interpretuoti kaip kalbos, imituojančios fizinio pasaulio reiškinius. Muzika, pagal Adorno, yra artikuliuota garsų seka, komunikuojanti tik muzikines reikšmes, kurios neturi nieko bendra su epistemologija, todėl muzikines reikšmes turi koduoti (ir dekoduoti) protas, o ne jausmas (Adorno, 2002a, p. 113–114). Šiuo klausimu analogiškai pasisakė ir jau anksčiau minėtas Schönbergas (Schönberg, 2007, p. 166–170). Todėl tobula muzikos komponavimo sistema Adorno laikė Schönbergo išrastą dodekafoniją, kurioje muzikos garsų santykiai konstruojami matematiškai, klausytojui nesukeliant jokių lūkesčių ir įkūnijant anksčiau šioje disertacijoje aptartą Hegelio absoliuto idėją arba orientaciją į *poiesis* paradigmą (Adorno, 2019, p. 99).

Politinių reikšmių kodavimo aspektu svarbios Adorno įžvalgos apie tai, kad tonalios komponavimo sistemos (taip pat ir funkcinės harmonijos), grindžiamos estetinių muzikos elementų hierarchija, atsisakymas kaip alternatyvią komponavimo sistemą įgalinant dodekafoniją (kurioje visi 12 gamos garsų yra vienodai reikšmingi) traktuojamas kaip hierarchinių politikos formų atmetimas tikrovėje, o kartu ir antitezė buržuaziniam (masiniam) muzikiniam skoniui ir kritika kapitalizmui (Adorno, 2020, p. 29). Tonali muzika, anot Adorno, savo prigimtimi yra hegemoniška ir vertikaliai, ir horizontaliai (Adorno, 2019, p. 34–48): tonalioje sistemoje garsų santykiai reguliuoja intervalų seką ir jų panaudojimą bendroje harmoninėje faktūroje; ritmas reguliuoja tonų seką ir organizuoja frazavimą (Schönberg, 2007, p. 165). Vadinasi, tonali muzika yra hegemoniška, tad klausytojas ją dekoduoja ne tik kaip fizinio pasaulio (pirmiausia jausmų), bet ir kaip hierarchija grįstų santykių reprezentaciją.

Svarbu paminėti, kad muzikos, kaip metafizinės patirties, arba, kaip įvardino Carlas Dahlhausas, absoliučiosios muzikos, idėja kilo kaip reakcija į meno teorijoje ir praktikoje vyravusį požiūrį, kuris net ir grynosios (instrumentinės) muzikos formas traktavo kaip betekstę vokalinės muzikos imitaciją (Dahlhaus, 1991, p. 65). Nuo Renesanso laikų muzika laikyta garsine lingvistinio meno forma, per retorines figūras imituojanti verbalinę kalbą ir kitus fizinio pasaulio reiškinius, tokius kaip jausmai, gamtos reiškiniai ir kt. (Rousseau, 1780–1789, p. 450; Rousseau, 1986, p. 50–55). Svarbiausiu muzikos elementu laikant melodiją, konstruojant muzikines retorines figūras, buvo susitelkiama į melodinius, harmoninius ir ritminius darinius: į

konsonansų ir disonansų santykį, intervalus, chromatizmus (Morrier, 2015, p. 36–49), muzikinių garsų repetityviškumą, akcentus, trukmę (Morrier, 2015, p. 129–135).

Muzikinių garsų figūros, prilygstančios žodžiams, su klausytoju komunikuoja per muzikinės formos (šiuo atveju – struktūros) aspektus (muzikinių temų reprezentacija, pakartojimas, perdirbimas, sintezė), muzikinio epizodo varijavimą ar inversiją, pauzes, dermes ir tonacijas (perteikiančias bendrą nuotaiką), horizontalius ir vertikalius intervalus (kurie skamba linksmai ir maloniai, liūdnai ir nemaloniai), kurie komunikuoja ypač metaforiškai; ritmą ir muzikinius motyvus, metrą, tempą, tempo variacijas, perteikiančius nuotaikas; kontrapunktą, santykius tarp melodijų ir balsų, harmoniją (akordų ekspresyvumą ir seką), tembrą, instrumentuotę, simbolinius formų aspektus bei proporcijas ir numerologiją (Saint-Dizier, 2014, p. 61–83).

Išvardinti retoriniai muzikinės kalbos elementai suvokiami kaip dramaturginiai muzikinės kalbos elementai, sudarantys pagrindą muzikos naratyvumui, būdingi tradicinės operos užmeninių reikšmių kodavimui (arba tiksliau – politinių temų refleksijai operoje, artikuliuojamai įvairiais parametrais, kuriuos plačiau atskleidžia šios disertacijos teorijos skyriaus pradžioje pateikiama literatūros analizė). Pažymėtina, kad profesionalios tonalios, į *mimesis* paradigmą orientuotos muzikos recepcijos tyrimai atskleidžia, kad konkrečios melodijos, ritmo ir harmonijos figūros yra atpažįstamos ir su tikrovės reiškiniais susiejamos intuityviai, toms pačioms figūroms suteikiant panašias reikšmes (Saint-Dizier, 2014, p. 83). Neretai kontekstualizuojant muzikines reikšmes pasitelkiamos emocinės suvokėjo kompetencijos, suvokimo procese kuriantis užmeninėms reikšmėms, veikia tam tikros psichologizavimo schemos (Schloezer ir Scriabini, 2016, p. 58–59; Tagg, 2012, p. 71–72; Szwed-Walczak ir Bichta, 2021, p. 7). Svarbu pabrėžti, kad autonomijos siekiančio meno lauko atstovai emocinį muzikos lygmenį laikė vertikaliuose ir horizontaliuose garsų santykiuose įprasminama socialine hierarchija (Adorno, 2019, p. 34–48), pataikaujančia masiniam buržuaziniam skoniui (Adorno, 2020, p. 29).

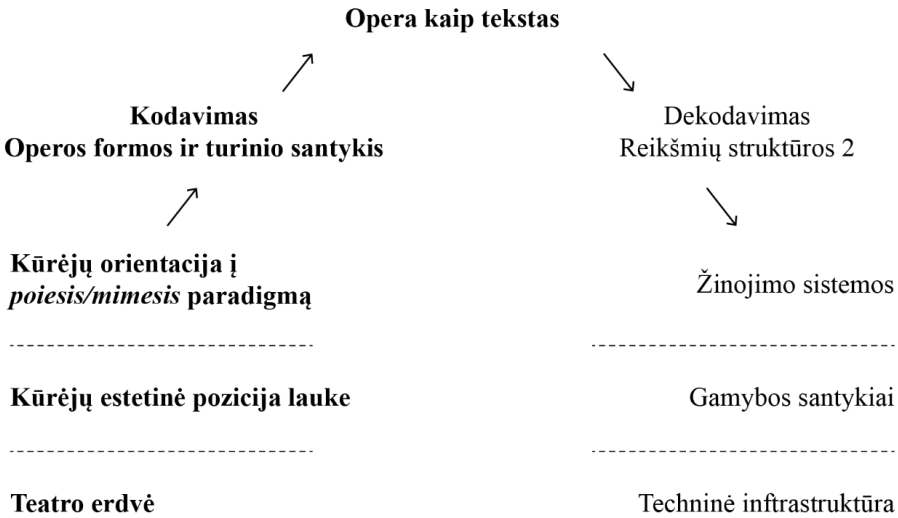
Adorno savo filosofijoje kritiškai vertino socialines struktūras, kuriose įsitvirtinusi hierarchija riboja kūrybiškumą ir individualią meninę išraišką. Nors jis pripažino socializmo potencialą kaip sistemą, skatinančią lygybę, šios disertacijos tyrimui svarbesnė ne jo politinė doktrina, o hierarchijos atsisakymo idėja, muzikiniais terminais paaiškinanti dialogiškumo principą, aptartą šioje disertacijoje anksčiau, išryškinant autonomiškos muzikinės raiškos būdus. XX a. pradžioje Adorno idėjos glaudžiai siejosi su to meto politiniu ir kultūriniu, o ypač muzikiniu kontekstu. Ir nors šių dienų kontekste

gryno pavidalo Adorno idėjų aktualumas yra ribotas, pats dodekafonijos reiškinys (veikiau kaip principas, o ne išbaigta muzikos komponavimo sistema) ir per jį koduojamos politinės reikšmės išlieka reikšmingos. Tai tampa svarbiu šios disertacijos empirinio tyrimo instrumentu, padedančiu nagrinėti politinių reikšmių kodavimą ir pasirinkto antioperos pavyzdžio analizėje, remiantis tonalumo ir dodekafonijos dichotomija kaip priemone koduoti ir dekoduoti politines reikšmes.

Šiame disertacijos poskyryje įvairiais aspektais išanalizuoti politinių reikšmių kodavimo būdai antioperoje išryškina operos (jos politinių reikšmių dekodavimo būdai atskleidžiami prieš tai pateiktoje literatūros analizėje) ir antioperos dichotomiją ne tik politiškumo, bet ir komunikaciniais aspektais (taip pat ir politinių reikšmių operoje turinį ir formą). Teorinių šaltinių analizė parodo, kad ši operos ir antioperos skirtis neapsiriboja vien estetiniu ar naratyviniu lygmeniu: ji atsiskleidžia tiek politiškumo artikuliacijos lygmenyje, tiek galios santykiuose meno lauke, kur tradicinė opera dažnai reprezentuoja kanonizuotas, institucinių taisyklių įkurtas ir palaikomas reikšmes, o antiopera veikia kaip kritinis ar kontrkultūrinis diskursas, siekiantis autonomijos nuo nusistovėjusių normų tiek estetiniame, tiek politiniame lygmenyje.

Operos ir antioperos dichotomija ryškėja ir komunikaciniais aspektais: tradicinė opera dažniau orientuota į visuotinai priimtus simbolius ir kodus, artikuliuojamus simboliniu komunikacijos lygmeniu, taip pat masinės aukštosios kultūros auditorijos lūkesčius, o antiopera veikia kaip revoliucinio mąstymo laukas, kuriame politinės reikšmės koduojamos per provokaciją, estetinę revoliuciją, laisvą kūrybinę raišką ir laisvą reikšmių dekodavimą, kuris nenusako aiškių reikšmių dekodavimo gairių.

Iki šiol pateiktą operos ir politikos santykio teoriją, analizuojančią politinių reikšmių kodavimą operoje, galima apibendrinti adaptuotu Hallo komunikacijos modeliu (2 pav.).



2 pav. Hallo–van Maaneno modelis

Šaltinis: sudaryta autorės

Techninę infrastruktūrą šiuo atveju apibrėžia teatro erdvė, kurioje rodoma opera: nacionalinės ar valstybinės institucijos disponuoja atitinkamais techniniais ištekliais, tokiais kaip specialiai operai pritaikytos scenos konstrukcijos ir technika (apšvietimas, dekoracijos, mechanika, įskaitant akustinius aspektus), simfoninis orkestras, choras, dirigentas, režisierius ir kita. Tradicinės operos atveju pagrindine medija laikoma operos partitūra, kuri nėra galutinis estetinis objektas – partitūra veikia kaip notacinė ir organizacinė sistema, nusakanti kūrinio realizaciją (įskaitant ir kai kuriuos techninius sprendimus, tokius kaip solistų skaičius ir balsai, orkestro bei choro dydis ir sudėtis). Tačiau tradicinės operos atveju centrinę interpretacinę funkciją perima operos režisierius, kuris partitūrą paverčia scenine dramaturgija: erdvinis veiksmas, scenografiniai ir kiti vizualiniai sprendimai, bendra spektaklio semiotinė struktūra.

Savo ruožtu antiopera veikia nepriklausomo meno lauke, antioperos pavyzdžiai rodomi įvairiuose meno centruose, galerijose, sandėliuose ar net internete. Tokios erdvės nusako kamerinius estetinius ir struktūrinius sprendimus: antioperas dažnai atlieka kamerinis ansamblis, pasitelkiama elektronika ar kitos medijos formos. Laikantis dialogiškumo principo, muzikiniai ir dramaturginiai sprendimai, nusakantys bendrą semiotinę spektaklio struktūrą, realizuojami integruotai, per kūrybos procesą. Antioperos atveju galutiniu estetiniu produktu laikomas operos įvykis,

kuriame režisieriaus interpretacija, manoma, yra bendro galutinio produkto dalis.

Techninė infrastruktūra nusako **gamybos santykius**, šioje disertacijoje – kūrėjų estetinę poziciją meno lauke, kuri apibrėžia ekonominius, socialinius, simbolinius ir kultūrinius operos gamybos parametrus, nurodančius, ar operos gamybos procese laikomasi tradicinei operai būdingos hierarchijos (kūrėjų ir meninių operos elementų santykių, valstybinio finansavimo ir t. t.) ar atvirkščiai – siekiama dialogiškumo ir autonomijos. Kūrėjo estetinė pozicija lauke nusako kūrėjo **žinojimo sistemas**, kurios šioje disertacijoje įvardinamos kaip orientacija į *poiesis* arba *mimesis* paradigmą. Žinojimo sistemos savaime rodo operos kūrėjų meninių ir politinių reikšmių kodavimo intencijas ir sukuria **reikšmių struktūras**, kurias galima apibrėžti kaip operos formos ir turinio santykį, galutinai koduojantį politines reikšmes, materialų pavidalą įgaunančias operos tekste.

Šios disertacijos tyrimo tikslas yra, apibrėžus ir išanalizavus politinių reikšmių operoje komunikacijos būdus, nustatyti, ar šiuolaikinėje operoje per verbalinę, muzikinę, vizualiąją ir performatyviąją komunikaciją artikuliuojamas politines reikšmes atpažįsta skirtingas kultūrines kompetencijas turinti auditorija. Tad iki šiol pateikta literatūros analize pagrindus operos politiškumą, toliau svarbu apibrėžti ir išanalizuoti meno kūrinio suvokimo procesą ir meno kūrinio suvokimą lemiančius veiksnius, padėsiančius nustatyti, ar šios disertacijos empiriniam tyrimui pasirinktame šiuolaikinės operos pavyzdyje artikuliuojamas reikšmes atpažįsta skirtingas kultūrines kompetencijas turinti auditorija.

1.6. Reikšmių dekodavimas

Kaip buvo aptarta anksčiau, politinės reikšmės operoje susikuria tuomet, kai meninių ir užmeninių reikšmių visuma yra susiejama su socialinio pasaulio reiškiniais, kuriuose atsiskleidžia galios pasiskirstymo struktūros ir konfliktiniai, antagonistinio pobūdžio santykiai. Tad prieš atliekant empirinį tyrimą, kuriame bus siekiama išsiaiškinti, kaip meninės ir užmeninės reikšmės konvertuojamos į politines reikšmes meno kūrinio suvokimo procese, svarbu išanalizuoti, kaip meno vartojimo procese susikuria meninės ir užmeninės reikšmės.

Jau buvo minėta, kad pranešimo dekodavimą Hallas suvokė kaip aktyvų, o ne pasyvų procesą, kuriame, kaip ir kodavimo etape, taip pat yra kuriamos pranešimo reikšmės (Hall, 1980, p. 129). Taip pat čia svarbu prisiminti, kad Hallas išskyrė tris pranešimo dekodavimo būdus (dominuojantį, derybinį ir opozicinį), kurie apibrėžia koduotų ir dekoduotų

reikšmių tarpusavio santykį – pranešimo kodavimas ir dekodavimas, anot Hallo, nebūtinai yra simetriškas (Hall, 1980, p. 136–138).

Prieš atliekant empirinį politinių reikšmių operoje dekodavimo tyrimą, svarbu išanalizuoti meno kūrinio vartojimo (atsižvelgiant į šios disertacijos tyrimo objektą ir koncepciją, vartojimą šioje disertacijoje vadiname reikšmių **suvokimu**) ypatumus, atskleidžiančius, kaip, suvokiant meno kūrinį, susikuria meninės ir politinės reikšmės.

1.6.1. Meno kūrinio reikšmių recepcija ir konceptualizacija

Van Maanenas meno kūrinio suvokimą siūlo skirstyti į recepciją ir kontekstualizaciją. **Recepcija** van Maanenas laiko estetinę suvokėjo patirtį (kitaip tariant, kokybinių meno kūrinio elementų kontempliaciją, per kurią dekoduojamos (auditorijoje sukuriamos) meninės reikšmės (van Maanen, 2009, p. 168). Tik dekodavęs menines reikšmes suvokėjas jas **kontekstualizuoja** arba dalyvauja kitose socialinio gyvenimo sistemose, t. y. susieja menines reikšmes su už vartojamo meno kūrinio konteksto esančiais reiškiniais, tokiais kaip kiti suvokėjo matyti meno kūriniai, kiti kultūriniai, socialiniai, politiniai ar kitokie reiškiniai. Van Maaneno nuomone, būtent kontekstualizacijos procese meno pranešimas įgauna platesnę, visuomeninę reikšmę. Kontekstualizacijos procese gali būti reflektuojami socialiniai bei galios santykiai, o tokia refleksija gali prisidėti prie suvokėjo tapatybės ir požiūrių kaitos (van Maanen, 2019, p. 242).

Van Maaneno komunikacijos modelį galima interpretuoti pasitelkiant Niklaso Luhmanno teoriją, kuri leidžia papildyti van Maaneno recepcijos ir kontekstualizacijos sampratas kognityvine meno suvokimo perspektyva.

Meno kūrinio reikšmių suvokimą Luhmannas aiškina kaip jo suvokimą pirmiausia estetiniu režimu, kuris remiasi jusliniu pažinimu ir veikia kaip specifinė komunikacijos forma (Luhmann, 2000, p. 5). Nors Luhmannas neatskiria recepcijos ir kontekstualizacijos procesų taip, kaip daro van Maanenas, jo teorijoje galima įžvelgti analogiją: pirminis estetinis suvokimas sudaro prielaidas vėlesniam meno vartojimo patirties susiejimui su platesniais komunikacijos ir socialinės tikrovės kontekstais (Luhmann, 2000, p. 14–15). Pirminis, estetinis meno suvokimas yra momentinis ir nesąmoningas momentas, tačiau tik nuo estetinės meno suvokimo patirties priklauso, kaip meno kūrinio suvokėjas protu atpažįsta, vertina ir reflektuoja socialinius (išorinio fizinio pasaulio) objektus ir reiškinius (Luhmann, 2000, p. 14–15).

Van Maanenas ir Luhmannas pabrėžia du meno kūrinio dekodavimo etapus, išryškina skirtingus reikšmių dekodavimo aspektus, tačiau aiškiai jų nesusieja su objektyviais veiksniais. Tai atlieka Alfredas Schützas, meno

kūrinio reikšmių dekodavimą suvokęs kaip fenomenologinį procesą. Schützas teigė, kad reikšmių dekodavimą lemia subjektyvi ir intersubjektyvi suvokėjo patirtis. Pavyzdžiui, muzikinį išsilavinimą turintis subjektas muziką patiria iš pirmo asmens perspektyvos, pats suvokdamas muzikines struktūras ir muzikines reikšmes, kuriomis dalinamasi profesionalių muzikantų bendruomenėje. O auditorija, kuri nėra profesionalių muzikantų bendruomenės dalis, vadinasi, muzikos nepatiria tiesiogiai, ją suvokia ir interpretuoja pagal kultūrines normas, simbolius ir kontekstą, kitaip tariant, dekoduoja tik užmuzikines (arba užmenines) arba socialines reikšmes, kurios sukuriamos per muzikos kūrinio elementų ir socialinių pasaulio reiškinių asociacijas (Schütz, 1951, p. 81–82). Ankstesniame šios disertacijos skyriaus poskyryje aptarta operos reikšmių komunikacija per tam tikras retorines figūras atskleidžia, kad užmeninių reikšmių dekodavimo procese susikuriančios reikšmės nėra atsitiktinės – tos pačios muzikinės struktūros dekoduojamas ne identiškai, bet panašiai.

Analizuodamas neprofesionalų muzikos suvokimą, Schützas atsigręžia į Maurice'o Halbwachso kolektyvinės atminties teoriją, kurioje teigiama, kad, matydamas objektą, subjektas jam reikšmę suteikia remdamasis visuomenės sukurtu ryšiu tarp objekto vaizdinio ir visuomenės (Halbwachs, 1992, p. 3–6). Tad analogiškai Schützo aiškinamas neprofesionalus muzikos suvokimas yra ne muzikinis, bet socialus, pavyzdžiui, melodiją prisiminti padeda ne jos struktūra, bet ryšys su tekstu; jeigu muzikos kūrinyje teksto nėra, melodiją prisiminti padeda ritmas, ir panašiai (Schütz, 1951, p. 81–82).

Čia reikia pasakyti, kad Schützas pateikia kiek kitokią meno kūrinio dekodavimo sampratą nei van Maaanenas ar Luhmannas, meninių ir užmeninių reikšmių iškodavimą traktuodamas ne kaip vientisą reikšmių dekodavimo procesą, bet kaip atskiras kolektyvines patirtis, būdingas skirtingu kultūriniu kapitalu disponuojančioms suvokėjų grupėms. Šios disertacijos tyrime remiamasi meninių reikšmių dekodavimo kaip pirmiausia meninių, o vėliau užmeninių reikšmių dekodavimo modeliu, tačiau disertacijos tyrimui reikšmingos ne tik Schützo muzikinių ir užmuzikinių reikšmių koncepcijos, bet ir meno kūrinio reikšmių, kaip kolektyviai, socialiai konstruojamų reikšmių, samprata.

Kolektyvinį meno kūrinyje dekoduojamų reikšmių aspektą pabrėžia ir Adorno, teigęs, kad į *poiesis* paradigmą orientuoto meno lauko atstovų muzikinė kūryba su neprofesionaliu klausytoju nekomunikuoja apskritai, nes toks suvokėjas, kuris pats nedalyvauja muzikos atlikimo praktikoje (arba jo aplinkoje neįsitvirtina tokio meno reikšmių reprodukcija) muziką suvokia tik per socialiai sukonstruotas užmuzikines (t. y. užmenines – *J. P.*) reikšmes –

vadinasi, toks suvokėjas negeba dekoduoti muzikinių reikšmių (Adorno, 2019, p. 88–91).

Tačiau čia svarbu pabrėžti, kad itin radikalus Adorno pateiktas neprofesionalaus klausytojo nuvertinimas yra empiriškai nepagrįstas ir kyla iš Adorno kritikos meno institucionalizacijai ir ideologiniam panaudojimui, kurį iliustruoja šios disertacijos teorijos skyriaus pradžioje pateikta operos ir politikos santykio literatūros analizė ir joje operos ir politikos santykio aspektu pateikiami „didžiojo“ operos repertuaro pavyzdžiai. Adorno, remdamasis ideologiniu požiūriu, radikaliai kritikavo tonalios muzikos kanoną (įskaitant ir įvairių laikotarpių tradicinės operos pavyzdžius) dėl reikšmių kodavimo ir dekodavimo subjektyvumo, dirbtinumo, psichologizavimo, kurį pagrindžia praeitame poskyryje aptartas tonalios muzikos naratyvumas, aukštosios kultūros ritualizavimo (susitelkiant į turinį ir jo užmenines reikšmes bei meno vartojimo formas, bet ne į pačią meno kūrinio formą ir jo menines reikšmes) ir prisitaikymo prie vidurinės klasės sąmonės ir masinio skonio (Adorno, 2019, p. 105–107).

Šiai disertacijai reikšminga tai, kad Adorno *poiesis* ir *mimesis* dichotomiją įžvelgia ne tik reikšmių kodavimo, bet ir dekodavimo etape, tačiau jis teigia, kad autonomijos siekiančios muzikos suvokimas yra sunkiai apibrėžiamas, nes nėra konceptualizuojamas į socialinę žmogiškąją patirtį (Adorno, 2019, p. 105–107). Kiek aiškesnes autonomijos siekiančios muzikos reikšmių dekodavimo gaires pateikia Carlas Dahlhausas, teigęs, kad vien meninių reikšmių dekodavimu grįstas muzikos suvokimas prilygsta metafizinei, meditacinei patirčiai, kurioje kontempliuojamas muzikos grožis (Dahlhaus, 1991, p. 71).

Čia svarbu priminti, kad ankstesniuose šios disertacijos skyriuose, kuriuose analizuojamas politinių reikšmių kodavimas autonomijos siekiančio meno lauke, buvo nustatyta, kad tokio meno pavyzdžiai politines reikšmes komunikuoja per formą, ne per turinį. Adorno ir Dahlhauso įžvalgos apie tai, kad į *poiesis* paradigmą orientuota muzika komunikuoja tik muzikinėmis reikšmėmis ir reikšmes įtvirtina tik muzikines reikšmes prasmingai dekoduojančioje auditorijoje, dar labiau pabrėžia prieš tai šioje disertacijoje pateiktą Bourdieu mintį apie autonomijos siekiančio meno lauko elitiškumą ir hermetiškumą (Bourdieu, 1993, p. 34). Tai leidžia daryti teorinę prielaidą, kad per formą užmenines reikšmes koduojančio meno pavyzdžiai galimai politiškumą įtvirtina tik autonomijos siekiančio meno diskurse, t. y. dominuojančiu būdu tokio meno politines reikšmes dekoduoja tik to paties lauko atstovai.

Apibendrinant skirtingas meno suvokimo teorines prieigas, galima teigti, kad meno kūrinio reikšmė nėra vien tik kūrinio struktūros savybė – ji

formuojasi suvokėjo ir kūrinio sąveikos procese. Van Maaneno recepcijos ir kontekstualizacijos perskyra leidžia išskirti du reikšmių kūrimo lygmenis: pirmiausia per estetinę patirtį kuriamos meninės reikšmės, susijusios su kūrinio forma, raiška ir jusliniu poveikiu, o vėliau, kontekstualizacijos procese, konstruojamos užmeninės reikšmės, siejančios kūrinį su socialiniais, kultūriniais, istoriniais ir politiniais reiškiniais. Šią perspektyvą papildo Adorno meno autonomijos ir visuomeninio sąlygotumo dialektika, pabrėžianti, kad kūrinio vidinė estetinė struktūra kartu išreiškia istorinį bei socialinį santykį su tikrove, Schützo fenomenologinė prieiga, išryškinanti suvokėjo aplinkos ir patirties reikšmę interpretacijos procese, Dahlhauso istorinė muzikos suvokimo samprata, atskleidžianti kultūrinių ir interpretacinių kontekstų svarbą, bei Luhmanno sistemų teorija, pabrėžianti suvokimo ir socialinės komunikacijos ryšį. Taigi, meno suvokimas gali būti suprantamas kaip nuolatinis reikšmių kūrimo procesas, kuriame meninės reikšmės tampa pagrindu užmeninių reikšmių atsiradimui, o šios savo ruožtu lemia platesnį meno kūrinio socialinį veikimą ir jo santykį su visuomene.

Susiejant išanalizuotas meno suvokimo koncepcijas su operos reiškiniu ir prieš tai šioje disertacijoje išnagrinėtomis politinių reikšmių kodavimo operoje koncepcijomis, tikslinga pažymėti, kad tradicinės operos atveju egzistuoja tam tikri iš anksto nustatyti muzikinių ir užmuzikinių, kartu ir politinių reikšmių dekodavimo naratyvai, nes koduojant reikšmes remiamasi legitimiomis, nusistovėjusiomis muzikinėmis struktūromis. Antioperos atveju tikimasi, kad reikšmės suvokimo etape bus kuriamos laisvai reflektuojant ir su politiškumu susiejant kūrinio formą, ne turinį.

1.6.2. Lūkesčių horizontas kaip reikšmių dekodavimo prielaida

Aptartose van Maaneno, Luhmanno, Schützo ir Adorno teorijose ryškėja mintis, kad ir meninių, ir užmeninių reikšmių dekodavimas yra kolektyvinė, socialiai konstruojama ir įtvirtinta praktika, kuriai įtakos turi objektyvūs veiksniai. Tokį požiūrį ne tik pabrėžia, bet ir konkretizuoja recepcijos teorijos pradininku laikomas Hansas Robertas Jaussas ir **lūkesčių horizonto** sąvoka, jo suvokiama kaip iš anksto (iki suvokėjo susidūrimo su konkrečiu meno kūriniu) nulemtų estetinių ir istorinių implikacijų kombinacija. Kitaip tariant, Jaussas siūlo mintį, kad meno kūrinio suvokimą daugiausia nulemia suvokėjo susiformuoti lūkesčiai.

Estetinės implikacijos, anot Jausso, atsiskleidžia meno kūrinį lyginant su kitais, meno vartotojui jau pažįstamais meno kūriniais. **Istorinės implikacijos** siejamos su vyresnių kartų suformuotu legitimiu estetiniu tų meno kūrinių vertinimu (Jauss, 1982, p. 20). Jaussas teigia, kad meno kūrinio

suvokimo procese estetinės ir istorinės implikacijos sužadina emocinę skaitytojo atmintį ir pateikia nuorodas į simbolines reikšmes (vadinasi, nusako, kaip menines reikšmes kontekstualizuoti), todėl meno kūrinio suvokimo procese dalyvauja vartotojui jau žinomos meno kūrinio stiliaus, žanro ir formos konvencijos, kurių kombinaciją Jaussas įvardina kaip lūkesčių horizontą (Jauss, 1982, p. 39).

Jaussas pabrėžia estetikos svarbą meno kūrinio reikšmių dekodavimo procese ir nedetalizuoja kontekstualizacijos proceso, tačiau jo teorijoje taip pat ryškėja reikšmių dekodavimo kaip diskursyvios, istoriškai kintančios praktikos idėja. Kitaip tariant, Jaussas pasiūlo mintį, kad meno kūrinio reikšmės niekuomet nėra galutinės ir išbaigtos – dekodavimo etape jos visuomet yra interpretuojamos atsižvelgiant į diskurse dominuojantį ir įtvirtintą reikšmių dekodavimo naratyvą. Šios disertacijos tyrimui ši Jausso mintis svarbi tuo, kad tradicinės operos atvejais politinės reikšmės yra dekoduojamos pagal diskurse įtvirtintą ir dominuojantį reikšmių naratyvą, o antioperos atvejais siekiama tą diskursą pakeisti arba suformuoti naują, įskaitant ir dominuojančiam diskursui mažai pažįstamus reikšmių kodavimo ir dekodavimo būdus.

Luhmannas šią diskusiją dar papildo teiginiu, kad suvokėjas meno kūrinio reikšmes interpretuoja pasitelkdamas jau įgytas žinias apie meno kūrinį, kurias priima *de facto*, neanalizuodamas ir nekvestionuodamas (Luhmann, 2000, p. 27). Leonardas B. Meyeris, aktualizuodamas lūkesčių horizonto sąvoką muzikos suvokimo kontekste, dar pabrėžia, kad kiekviena muzikinių įvykių (arba garsų junginių) seka turi savo stimulą, klausytojui nusakantį tolesnę muzikinių įvykių seką. Ar muzikos klausymo procese tas stimulas veikia, nulemia iki tol įvykusi klausytojo patirtis (Meyer, 1956 p. 35) arba tai, kiek diskurse, kuriame suvokėjas dalyvauja, įvyksta sėkminga jo interpretuojamų reikšmių reprodukcija.

Tokios tyrėjų įžvalgos pasufleruoja mintį, kad eksperimentinio meno pavyzdžiai (šioje disertacijoje siejami su antiopera ir kūrėjų orientacija į *poiesis* paradigmą) gali ir nepatekti į suvokėjo lūkesčių horizontą – tai, ką Meyeris pavadino stimulu, suvokėjui gali nesukelti jokios reakcijos. Tokiu atveju suvokėjas gali remtis tik laisva, subjektyvia interpretacija, kuri šioje disertacijoje apibrėžiama kaip *trečioji reikšmė*, ir reikšmes dekoduoti derybiniu arba opoziciniu būdu.

Prieš tai aptartose teorijose ryškėja jausmo ir proto svarba bei prieštara reikšmių dekodavimo procese, jausmą siejant su *mimesis*, o protą – su *poiesis* paradigma. Tokią prieštarą pabrėžia Luhmannas, teigdamas, kad suvokėją emociškai įtraukia jam jau pažįstamos formos, tokiu atveju meno vartojimas tampa malonumo forma (Luhmann, 2000, p. 70). Aptardamas autonomijos

siekiančio meno kontekstą, Luhmannas meno vartojimą atsieja nuo malonumo praktikų ir teigia, kad suvokėjas turi būti pasirengęs tokių meno pavyzdžių nesuprantamumą bei estetinį nepatogumą priimti kaip nuorodą į nesuprantamą pasaulį kontekstualizuojant menines reikšmes ir būti atviras naujovėms (Luhmann, 2000, p. 127).

Išnagrinėtos teorijos leidžia teigti, kad operoje artikuliuojamų politinių reikšmių dekodavimą nulemia suvokėjo lūkesčiai, kylantys iš suvokėjo iki tol įgytų žinių, kurias suformuoja diskurse dominuojantys reikšmių dekodavimo naratyvai. Šios disertacijos teorijos skyriaus pradžioje pateikta literatūros analizė atskleidžia, kad tais atvejais, kai siekiama dar labiau įtvirtinti diskurse dominuojančias politines reikšmes, politinių reikšmių komunikacijai paranku pasitelkti tradicinės operos formas, kurių reikšmių dekodavimo naratyvai diskurse yra įtvirtinti, legitimūs. Tokiu atveju tikimasi, kad politinės reikšmės bus dekoduojamos opoziciniu būdu. O avangardiniai antioperos pavyzdžiai, dažnai oponuojantys tradicinės operos kontekstams, remiasi eksperimentinėmis, diskurse mažiau įtvirtintomis formomis, tad iš suvokėjo tikimasi laisvos kontempliacijos, suvokimo procese laisvai sukuriančios politines reikšmes. Vis dėlto teorijoje ryškėja mintis, kad suvokėjui naujos, dar nepažįstamos meninės reikšmės gali būti interpretuojamos kaip chaosas.

Toliau šioje disertacijoje pateikiamas ir analizuojamas lūkesčių horizonto sąvoką objektyvizuojantis Bourdieu požiūris, kurį mokslininkas grindė ne tik teoriniais svarstymais, bet ir empiriniais tyrimais.

1.6.3. *Habitus* kaip lūkesčių horizonto struktūravimas

Šios disertacijos tyrimui svarbi Bourdieu ***habitus*** sąvoka ir koncepcija, kuri apibendrina prieš tai nagrinėtas hermeneutines reikšmių dekodavimo koncepcijas ir pateikia objektyvizuojantį požiūrį į reikšmių dekodavimą lemiančius veiksnius.

Habitus Bourdieu apibrėžia kaip įgytų, ilgalaikių dispozicijų sistemą, iš anksto (iki suvokiant meno kūrinį) ikikognityviškai nulemtą prasmių lauką, sąlygojantį pasaulio suvokimą (Bourdieu, 1998, p. 52). *Habitus* Bourdieu aiškina kaip besitęsiančią, socialiai įkurtą dispozicijų sistemą, kuri funkcionuoja kaip struktūruota, bet kartu ir struktūruojanti struktūra, veikianti kolektyviai, be dirbtinio paklusnumo taisyklėms. Anot Bourdieu, praktikos, kurias generuoja *habitus*, nusako individams atitinkamai reaguoti į tam tikras situacijas, įskaitant ir meninių bei užmeninių reikšmių dekodavimą (Bourdieu, 1977, p. 72). *Habitus* lemia individo suvokimo ir vertinimo schemas, kurios taip pat gali veikti meno kūrinio interpretavimo procese (Bourdieu, 1998, p. 50). Kiekvienas subjektas, dalyvaujantis konkrečioje

praktikoje, yra ir praktikos vykdytojas, ir veikia kaip objektyvių reikšmių reprodukcijos dalyvis, nes jo veiksmai yra *modus operandi* – intencija atitinkamai mąstyti ir elgtis tolygi sąmoningai subjekto intencijai (Bourdieu, 1977, p. 79).

Šios disertacijos tyrimui Bourdieu *habitus* koncepcija svarbi tuo, jog objektyvistine koncepcija pagrindžia prieš tai analizuotą požiūrį, kad meno kūrinio reikšmių dekodavimas yra diskursyvus procesas bei kolektyvinė, socialiai konstruojama praktika, kuri vyksta ne autonomiškoje individualioje sąmonėje, bet yra struktūruojama socialinių laukų, galios santykių ir skirtingų kapitalų pasiskirstymo. Tokiu būdu reikšmių generavimas tampa *habitus* veikimo rezultatu, lemiančiu, kokios meninės meno kūrinio reikšmės suvokėjui jau yra pažįstamos, kaip jos interpretuojamos, kaip kontekstualizuojamos, o kontekstualizacijos procese virsta politinėmis reikšmėmis, ir kaip konkrečiame diskurse yra reprodukuojamos, t. y. virsta legitimiomis.

Bourdieu pateikia paaiškinimą, kaip ekonominis, socialinis ir kultūrinis meno kūrinio suvokėjo kapitalas koreliuoja su jo *habitus*. **Ekonominį kapitalą** Bourdieu teorijoje apibrėžia pajamos ir turtinė nuosavybė, **socialinis kapitalas** atsiskleidžia komunikaciniais aspektais: įgytais socialiniais ryšiais ir individų bei jų grupių apsikeitimu simbolinėmis prasmėmis. Šiai disertacijai svarbi **kultūrinio kapitalo** sąvoka, kurią Bourdieu apibrėžia kaip dalinį ar visuotinį visuomenės simbolinių išteklių religijoje, filosofijoje, mene ir moksle monopolizavimą. Todėl meno kūrinio gamybą ir suvokimą Bourdieu traktuoja kaip šių simbolinių išteklių aproprijavimą arba socialinių reikšmių kodavimą ir dekodavimą per meno vartojimą bet kokiame tekste (Bourdieu, 1986, p. 187).

Svarbu pasakyti, kad Bourdieu teorija (taip pat ir vėliau aptariami empiriniai tyrimai) vystėsi kitame istoriniame ir geopolitiniame kontekste, nei vyksta šios disertacijos tyrimas, tad lyginant Bourdieu meno sociologijos tyrimus su Lietuvos kultūriniu kontekstu išryškėja tiek struktūriniai, tiek istoriniai skirtumai. Bourdieu analizavo XX a. 6–7-ojo dešimtmečių Prancūzijos meno lauką, kuris buvo ilgai formuotas ir struktūriškai įtvirtintas, tam tikra prasme paveldėtas nuo imperinio mąstymo laikų. O Lietuva patyrė okupacijas ir režimų kaitas, kurios turėjo įtakos ne tik kultūros lauko formavimuisi ir struktūrai, bet ir Bourdieu įvardintų kapitalų bei vėliau šioje disertacijoje aptariamų socialinių klasių specifikai ir diferenciacijai. Vis dėlto šios disertacijos tyrimui svarbios Bourdieu aptartos kultūros cirkuliacijos ir vartojimo trajektorijos bei jas apibrėžiančios sąvokos. Tad, prieš atliekant empirinį tyrimą, svarbu plačiau analizuoti Bourdieu pateiktą kultūrinio kapitalo sąvoką.

Bourdieu išskiria tris kultūrinio kapitalo formas: įkūnytą (ilgalaikes kultūrines proto ir kūno dispozicijas), objektyvizuotą (egzistuojantį žiniomis apie kultūrinius artefaktus, jų kritiką bei problematiką) ir institucionalizuotą (apibrėžiamą išsilavinimo kvalifikacijomis) (Bourdieu, 1986, p. 17). Svarbi kultūrinio kapitalo dalis yra kultūrinis pasirengimas, kurį mokslininkas laiko esminiu meno kūrinio komunikacijoje dalyvaujančiu veiksniu. Kultūrinį suvokėjo pasirengimą Bourdieu supranta kaip per išsilavinimą įgytas kultūrines kompetencijas, implikuotas kognityviniu būdu (Bourdieu, 1984, p. 15–16).

Bourdieu tyrimai atskleidžia, kad nuoseklus meno vartojimas, formuojantis kultūrinį kapitalą, būdingas tik toms visuomenės grupėms (konkrečiai – aukštesniajai klasei), kurios nariai per nuoseklias meno vartojimo praktikas susiformuoja atitinkamus estetinius lūkesčius ir žinias, leidžiančias kontempliuoti estetinių meno kūrinio elementų kokybę ir santykį bei dekoduoti meno kūrinyje komunikuojamas reikšmes. Bourdieu teorijoje svarbus išsilavinimas, jis sąlygoja visuomenės skirstymą į socialines klases: dirbančiųjų klasė siejama su vidurinį išsilavinimą turinčiais asmenimis, vidurinė – su turinčiais aukštesnįjį, aukštesnioji – su turinčiais aukštąjį išsilavinimą (Bourdieu, 1984, p. 15–16). Siedamas meno suvokimą su socialinėmis klasėmis, Bourdieu įvardina dvi meno suvokimo tendencijas: a) į meno kūrinį tik žiūrima (*voir*); b) meno kūrinys vertinamas remiantis kultūrine kompetencija, padedančia iškoduoti reikšmes (*savoir*) (Bourdieu, 1984, p. 2).

Tokia skirtis parodo netolygų skirtingais *habitus* disponuojančių auditorijų meno kūrinio suvokimą, o kartu nusako meno kūrinio recepcijos ir kontekstualizavimo skirtumus skirtingose visuomenės grupėse. Anot Bourdieu, meno vartotojas, neturintis kultūrinės kompetencijos, jaučiasi pasimetęs meninės kalbos chaose arba į meno kūrinį reaguoja tik emociškai, nesuprasdamas komunikuojamų reikšmių ir nesuteikdamas joms prasmių. Bourdieu manymu, susitikimas su meno kūriniu nėra empatiškas veiksmas – malonumą meno vartotojui suteikia ne patirta emocija, o dekodavimas, kuris galimas tik įgijus kultūrinius kodus, implikuotus kognityviniu būdu (Bourdieu, 1984, p. 3). Bourdieu taip pat atkreipė dėmesį, kad dirbančiųjų klasės atstovai linkę vertinti meno kūrinyje atvaizduojamo objekto santykį su analogišku objektu socialinėje tikrovėje; aukštesnioji klasė, labiau linkusi į meno kontempliavimą, vertina ne meno kūrinio objektą, bet meno kūrinio konceptualumą (Bourdieu, 1984, p. 34–39).

Bourdieu teoriją grindžia jo atlikti empiriniai tyrimai, kuriuose jis tyrė skirtingų socialinių klasių estetines preferencijas. Bourdieu nustatė, kad dirbančiųjų klasė yra linkusi į populiariąją estetiką arba žemąją kultūrą, kuri

yra orientuota į linksminančią meno funkciją ar greitą efektą, sukeliantį emocijas. Aukštesnioji klasė – atvirkščiai, yra linkusi meną kontempliuoti, o susidūrusi su populiariosios kultūros artefaktais juos įvardina kaip neįdomius ar vulgarius, tad aukštesnioji klasė yra labiau orientuota į aukštojo meno vartojimą. Atlikdamas tyrimą, Bourdieu respondentams pateikė įvairius objektus, klausdamas, ar jų kombinacija galėtų sukurti vertingą meno kūrinį. Aukštąjį išsilavinimą turintys asmenys teigė, kad jiems priimtinesni būtų paveikslai ar fotografijos, kurių objektais tampa neįprasti daiktai, tokie kaip metalinis lankas, medžio žievė, gyvūnai ar daržovės. Dirbančiųjų klasė menu labiau linkę laikyti dažniau meno kūriniuose vaizduojamus objektus, tokius kaip saulėlydis ar kraštovaizdis (Bourdieu, 1984, p. 34–39). Tokios Bourdieu įžvalgos leidžia daryti prielaidą, kad politinių reikšmių komunikacija tradicinėje operoje yra efektyvesnė nei antioperos atveju, nes aiškiai artikuliuojamos reikšmės galimai yra dekoduojamos platesniuose visuomenės sluoksniuose.

Tirdamas skirtingų auditorijų muzikinį skonį, Bourdieu pastebėjo, kad meno kūrinių pasirinkimui svarbus ir meno kūrinio suprantamumas. Pateikdamas savo tyrimo išvadas, jis teigia, kad kiekviena klasė renkasi vartoti tuos meno kūrinius, kurie yra labiausiai suprantami. Aukštesnioji yra linkusi į meno kontempliavimą ir dvasingumą, todėl gausiai vartoja abstraktų meną, pavyzdžiui, klasikinę muziką. Dirbančiųjų klasė renkasi tuos meno kūrinius, kurių objektai yra aiškiai apibrėžti ir suprantami (Bourdieu, 1984, p. 319–321). Kitaip tariant, Bourdieu tyrimai parodo, kad dekoduojant meno kūrinio reikšmes dirbančiųjų klasėje dominuoja informacinis komunikacijos lygmuo, o aukštesniojoje – simbolinis komunikacijos lygmuo. Tuo atveju, kai informacinis lygmuo dekoduojamas nesėkmingai (t. y. kai meno kūrinyje vaizduojamas objektas yra abstraktus arba dėl kitų priežasčių suvokėjui nesuprantamas), dekoduojant reikšmes remiamasi *trečiąja reikšme*.

Šios disertacijos tyrimo kontekste svarbu įvertinti, kad Bourdieu savo tyrimo dalyviams pateikė tik į *mimesis* paradigmą orientuotus muzikos kūrinius, priklausančius „didžiajam repertuarui“ arba legitimiam Vakarų Europos klasikinės muzikos kanonui, meno diskurse įsitvirtinusiam instituciniu lygmeniu. Tokie pavyzdžiai šios disertacijos kontekste gravituoja link *mimesis* koncepcijų. Be to, kaip pavyzdinį meno kūrinio reikšmių dekodavimo būdą Bourdieu nurodo meno kūrinio reikšmių komunikaciją simboliniu lygmeniu, o tokia komunikacija tapo vienu pagrindinių autonomijos siekiančio meno kūrėjų kritikos objektu: Adorno ją susiejo su išskirtinai vidurinės klasės pramoga ir kūrėjų pataikavimu masiniam skoniui.

Tad Bourdieu meno sociologija paradoksaliai prisideda prie meno lauko elitiškumo įtvirtinimo, nes kaip teisingą meno dekodavimą susieja su

specifiniu kultūriniu kapitalu ir *habitus* struktūromis, kurios nėra tolygiai prieinamos visiems socialiniams sluoksniams. Kita vertus, taip pat svarbu, kad nuo simbolinio komunikacijos lygmens ir simbolinės galios kovų siekiantis atsiriboti, į *poiesis* paradigmą orientuotas menas, pabrėžiantis ne konkrečių turinio reikšmių dekodavimą, bet meno vartojimą kaip meditatyvią metafizinę praktiką, taip pat tampa vidurinės klasės simbolinio kapitalo cirkuliacijos erdve, o jo „nesuprantamumas“ platesnei auditorijai taip pat nėra atsitiktinis.

Šioje disertacijoje remiamasi recepcijos teorijai būdingu požiūriu, kad meno kūrinio reikšmės tolygiai kuriamos visose komunikacijos grandinėse. Ši tyrėjos pozicija neatitinka Bourdieu požiūrio, kuris reprezentuoja tik vieną iš trijų reikšmių dekodavimo būdų – dominuojantį. Taip pat šios disertacijos tyrime Bourdieu kapitalo kategorijos nėra taikomos kaip empirinės matavimo priemonės, t. y. nėra tiesiogiai operacionalizuojamos ir nėra naudojamos tyrimo dalyvių kapitalo struktūrai nustatyti. Toks tikslas reikalautų kitokio – kiekybinio ar mišraus – tyrimo dizaino, analogiško paties Bourdieu tyrimo dizaino koncepcijoms. Vis dėlto Bourdieu teorija šios disertacijos tyrime pasitelkiama kaip konceptualus analitinis rėmas, leidžiantis suprasti, kad meno kūrinio suvokimas nėra individualus ar atsitiktinis, bet struktūruojamas tam tikrų dispozicijų.

Atsižvelgiant į šioje disertacijoje pateikiamo tyrimo metodologinę orientaciją, kultūrinio kapitalo sąvoka šios disertacijos tyrimo kontekste keičiama **kultūrinio pasirengimo** sąvoka. Pastaroji leidžia išvengti griežto tyrimo dalyvių kultūrinio kapitalo matavimo ir kartu išlaikyti teorinę prielaidą, kad politinių reikšmių dekodavimas priklauso nuo ankstesnės suvokėjo socializacijos meno lauke, išsilavinimo ir profesinės patirties. Kultūrinis pasirengimas pagal šios disertacijos tyrimą apibrėžiamas kaip su meno lauku susijusių kompetencijų, žinių ir interpretacinių strategijų visuma, kuri gali skirtis priklausomai nuo informantų profesinės tapatybės (t. y. ar informantai savo profesinį gyvenimą tiesiogiai susieja su meno lauku, ar yra kitų profesinių sričių atstovai). Toks teorinis modeliavimas leidžia analizuoti reikšmių dekodavimo skirtumus ne redukuojant į klasinius indikatorius, bet atsižvelgiant į profesinį ir edukacinį kontekstą kaip reikšmingą meno kūrinio suvokimo struktūravimo veiksnį.

Remiantis aptartais požiūriais, galima teigti, kad suvokėjo lūkesčiai dekoduojant politines reikšmes yra tiesiogiai susiję su suvokėjo kultūriniu pasirengimu, kurį struktūruoja suvokėjo *habitus* sistema. Bourdieu įžvalgos ir atlikti empiriniai tyrimai parodo, kad suvokėjo lūkesčių struktūrose svarbią vietą užima ligtolinė suvokėjo patirtis dekoduojant panašius meno kūrinius – susidūręs su mažai pažįstama forma grįstu pavyzdžiu, suvokėjas jaučiasi sutrikęs, o suvokiamo kūrinio turinį ir formą interpretuoja kaip chaosą. Šiai

disertacijai taip pat svarbios Bourdieu įžvalgos apie tai, kad emocinis lygmuo meno suvokimo procese (arba recepcija) reprezentuoja mažesnį suvokėjo kultūrinį pasirengimą, o reikšmių kontekstualizavimas arba racionalus jų apmąstymas rodo didesnį suvokėjo kultūrinį pasirengimą suvokiant ir interpretuojant panašius meno kūrinius.

1.6.4. Techninė infrastruktūra operos reikšmių dekodavimo kontekste

Šios disertacijos kontekste svarbu aptarti ir techninės infrastruktūros aspektą, nes, atsižvelgiant į tai, kad opera nėra vien tik estetinis objektas, bet ir socialinis įvykis, operos komunikacijos procesas nėra grindžiamas vien meno kūrinio gamybos ir suvokimo lygmeniu, bet priklauso ir nuo kompleksinės materialių sąlygų ir technologijų visumos.

Anksčiau šioje disertacijoje jau buvo aptarti operos ir antioperos infrastruktūriniai skirtumai, lemiantys politinių reikšmių kodavimą operoje. Remiantis šioje disertacijoje išanalizuotomis meno kūrinio suvokimo teorijomis, galima manyti, kad suvokėjas reikšmes dekoduoja remdamasis ligtoliniu lankymusi vieno ar kito konteksto meno institucijose. Tai nusako jo ligtolinių kultūrinių kompetencijų pobūdį, t. y. socialinių, ekonominių ir kultūrinių kontekstų įtaką tam, kokius dominuojančius reikšmių dekodavimo būdus jis atpažįsta kaip dominuojančius ir suprantamus, taip pat ir ligtolinės kultūrinės patirties suformuotą lūkesčių horizontą.

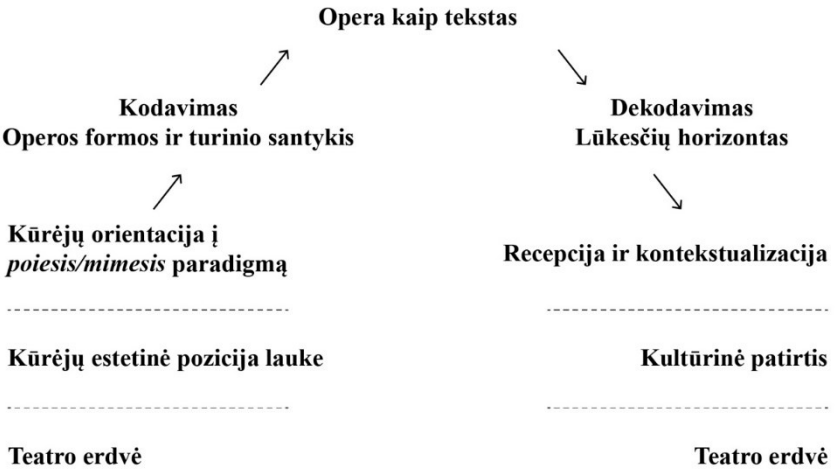
Tačiau atsižvelgiant į tai, kad šios disertacijos tyrimo kontekste tyrimo dalyviai buvo kviečiami į statiška kamera filmuotos antioperos „Traviatos“ peržiūrą, svarbu aptarti ir gyvai atliekamo bei medijuoto (žiūrimo iš vaizdo įrašo) meno kūrinio atlikimo ir jo suvokimo santykį.

Komunikacijos tyrėjas Philipas Auslanderis teigia, kad gyvo ir medijuoto atlikimo santykis neturėtų būti suvokiamas kaip esminė ontologinė priešprieša – gyvo ir medijuoto atlikimo santykį jis traktuoja kaip istoriškai susiformavusį ir kultūriškai konstruojamą (Auslander, 2002, p. 27). Auslanderio teigimu, tiek gyvas, tiek ir medijuotas atlikimas yra efemeriški, nes istoriškai gyvumas yra tik mediatizacijos efektas – būtent įrašymo technologijų raida leido esamas technologijas suvokti kaip gyvas.

Be to, šiandieninės, technologijų smarkiai paveiktos kultūros kontekste terminas „gyvas“ neapibrėžia ontologinių atlikimo savybių – neretai teatro ar kitų meno formų pasirodymai yra ne tik mediatizuoti (pasitelkiami mikrofonai, elektroninės gitaros ir kita), bet ir intermedialūs, kai gyvi ir iš anksto įrašyti elementai sąveikauja tarpusavyje (Auslander, 2002, p. 28). Pavyzdžiui, „Traviatų“ atveju dalis muzikinio lygmens turinio yra mediatizuotas – vokalinės partijos yra iš anksto įrašytos, naudojamas

elektroninės muzikos garso takelis, iš anksto sukurtos vaizdo projekcijos. Šiuo atveju net ir gyvas operos atlikimas ir žiūrovo susidūrimas su juo yra pažymėti mediatizacijos ženklais, tad šios disertacijos tyrimo kontekste tai leidžia gyvo ir medijuoto atlikimo santykį traktuoti ne kaip ontologinę priešpriešą, bet kaip tarpusavyje susietus ir persidengiančius procesus.

Išanalizavus politinių reikšmių operoje kodavimo būdus ir meno kūrinio suvokimo teorijas, visą šios disertacijos teorijos skyrių galima apibendrinti modeliu, kuris iliustruoja Hallo teorijos principus šios disertacijos tyrimo kontekste (3 pav.).



3 pav. Hallo–van Maaneno komunikacijos modelis

Šaltinis: sudaryta autorės

Techninė infrastruktūra šiuo atveju suvokiama kaip teatro erdvė (kaip ir reikšmių kodavimo atveju, oficiali operos institucija arba nepriklausomo meno laukui pritaikytos erdvės). Tai šios disertacijos tyrimo kontekste laikoma **gamybos santykiais**, nusakančiais suvokėjo **žinojimo sistemas** arba recepcijos ir kontekstualizacijos modelius, o juos nulemia lūkesčiai, su kuriais ateinama į teatrą.

Techninė infrastruktūra šiame tyrime suvokiama ne tik kaip fizinė teatro erdvė, bet ir kaip platesnė institucinė bei materialinė sistema, kurios kontekste kuriama (statoma), auditorijai pateikiama ir auditorijoje suvokiama opera. Remiantis adaptuotu Hallo kodavimo ir dekodavimo modeliu, teatro erdvė suprantama kaip vienas iš svarbiausių reikšmių generavimo veiksnių, nes teatro erdvė formuoja sąlygas, kuriomis opera yra pateikiama suvokėjui, bei sąlygas, nusakančias reikšmių dekodavimo naratyvus. Reikšmių

kodavimo etape valstybinė ar nacionalinė operos institucija, jos repertuaras ar nepriklausomo meno laukui pritaikyta erdvė veikia kaip kultūriniai kontekstai, kuriuose įtvirtinamos tam tikros meninės raiškos konvencijos, žanriniai lūkesčiai ir suvokimo režimai. Šios materialios bei institucinės sąlygos veikia kaip gamybos santykiai, nes jos struktūruoja ne tik operos pateikimo būdus, bet ir suvokėjo turimas žinojimo sistemas, pagal kurias jis atpažįsta, interpretuoja ir vertina menines bei užmenines reikšmes.

Remiantis adaptuotu Stuarto Hallo kodavimo modeliu, teatro erdvė šiame tyrime suvokiama kaip viena iš reikšmių kodavimo sąlygų, apimanti ne tik fizinę scenos vietą, bet ir joje veikiančią estetinę poziciją meno lauke. Teatro erdvė, kaip kultūrinė infrastruktūra, yra susijusi su kūrėjų pasirinktomis meninėmis strategijomis, kurios lemia, kokie reikšmių kodai yra įtvirtinami operoje dar jos gamybos etape. Šiuo požiūriu svarbi kūrėjų pozicija meno lauke – jų santykis su dominuojančiomis ar alternatyviomis estetinėmis normomis, tradicija ir auditorijos lūkesčiais. Kūrėjų orientacija į *mimesis* ir *poiesis* paradigmą tampa vienu pagrindinių reikšmių kodavimo principų: *mimesis* atveju, operos reikšmės konstruojamos remiantis atpažįstamų tikrovės formų, socialinių patirčių ar reprezentacijų perteikimu; *poiesis* atveju akcentuojamas naujos meninės realybės bei alternatyvių reikšmių kūrimas.

Operos atveju orientacija į *mimesis* ir *poiesis* paradigmą atsiskleidžia per formos ir turinio santykį. Kūrėjų sprendimai, susiję su muzikine kalba, dramaturgija, scenine raiška, vizualine estetika ir santykiu su operos tradicija, tampa kodais, kuriais struktūruojamos operos reikšmės. Taigi, reikšmių kodavimo etape operos reikšmės artikuliuojamos ne tik pasirinkto turinio lygmeniu, bet ir per estetinę poziciją, kuri lemia, kaip organizuojamas santykis tarp meninės formos ir perteikiamų idėjų.

Reikšmių dekodavimo procese suvokėjas šiuos kodus interpretuoja remdamasis pirmiausia savo lūkesčiais, susiformavusiais konkrečiame operos lauko (ar platesniame meno) kontekste. Suvokėjo lūkesčiai lemia, kaip operos suvokimo procese vyksta recepcijos ir kontekstualizacijos procesai, kurie, kaip ir suvokėjo lūkesčiai, tiesiogiai koreliuoja su suvokėjo kultūrine patirtimi. Kitaip tariant, operos reikšmių dekodavimo procese suvokėjas interpretuoja operoje įtvirtintus kodus pagal savo turimą kultūrinę patirtį, žinojimo sistemas ir lūkesčius. Todėl dekoduojamos operos reikšmės nėra tiesiogiai perimamos iš reikšmių kodavimo proceso – jos kuriasi suvokėjui ir operai sąveikaujant. Suvokėjo lūkesčiai lemia recepcijos ir kontekstualizacijos procesus: pirmuoju atveju atpažįstamos ir interpretuojamos meninės reikšmės, antruoju – meninės reikšmės susiejamos su platesniais socialiniais, kultūriniais ir politiniais kontekstais.

2. DISERTACIJOS EMPIRINIO TYRIMO METODIKA

Disertacijos empirinėje dalyje tiriamas operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių kodavimas ir dekodavimas auditorijose. Disertacijos tyrimo **objektas** – pasirinkto šiuolaikinės operos pavyzdžio suvokimas. Empirinio disertacijos tyrimo **tikslas** – ištirti, kaip pasirinktame šiuolaikinės operos pavyzdyje komunikuojamos užmeninės reikšmės interpretuojamos skirtingų į tyrimo imtį patekusių visuomeninių grupių atstovų. Suformuluoti tyrimo klausimai:

1. Kaip recepcija ir kontekstualizacija veikia „Traviatų“ reikšmių dekodavimo procese?
2. Kaip suvokėjo lūkesčiai formuoja „Traviatų“ reikšmių dekodavimą?
3. Ar dekoduojant operos „Traviatos“ užmenines reikšmes skirtingi meninės komunikacijos lygmenys (tekstinis, muzikinis, performatyvusis / vizualusis) dalyvauja tolygiai?
4. Kokią įtaką „Traviatos“ reikšmių recepcijai ir kontekstualizacijai daro suvokėjų kultūrinė patirtis?

Taikant tikslinės imties metodą, empiriniam tyrimui pasirinktas **šiuolaikinės operos atvejis** – Maximiliano Oprishkos ir Artūro Areimos opera „Traviatos“ (2022, prodiuseris „Operomanija“). Tyrimui pasirinktos operos atrankos kriterijus – *a priori* žinomos menininkų politinės intencijos keisti žiūrovo požiūrį į politinius klausimus, t. y. požiūrį į sekso industrijoje dirbančius žmones, atkreipti dėmesį ne tik į Verdi operos „Traviata“ formą, bet ir turinį („Traviatos“, b. d.).

„Traviatų“ pasirinkimą taip pat sąlygojo postdraminė operos forma („Traviatos“ šios disertacijos kontekste atitinka antioperos poziciją), operos kūrėjų pozicija meno lauke, nusakanti orientaciją į *poiesis* paradigmą, operos turinyje reflektuojamos problematikos aktualumas dabarties socialiniame ir politiniame kontekste, diskusinė įtampa su nacionalinės operos institucija, ryškėjantys Brechto epinės (arba politinės) operos principai meniniame operos turinyje.

Vadovaujantis Roberto K. Yino (2018) atvejo tyrimo samprata, „Traviatos“ pasirinktos kaip analitiškai informatyvus atvejis, kuriame susitelkia visi disertacijos teoriniame skyriuje analizuoti užmeninių ir politinių reikšmių kodavimo elementai. Šis atvejis leidžia per vieną empirinį elementą tirti reikšmių kodavimo mechanizmus, auditorijos dekodavimo praktikas ir lūkesčių horizonto poveikį antioperos suvokimui. Todėl šio atvejo analizė siejama ne su jo reprezentatyvumu, bet su galimybe nuodugniai atskleisti tiriamo reiškinio veikimo logiką konkrečiame kontekste ir atlikti analitinį teorinių prielaidų bei disertacijoje suformuluotų teiginių patikrinimą.

Opera „Traviatos“ plačiau pristatoma toliau, empirinio tyrimo rezultatų dalyje, tiriant užmeninių reikšmių kodavimą meniniame operos turinyje.

Atsižvelgiant į tai, kad šioje disertacijoje remiamasi konstitutyvinės komunikacijos samprata, siejama su bendravimu, dalinimusi, dalyvavimu, asociacijomis, bendrais įsitikinimais (Carey, 2009; Craig, 1999), o kaip atraminė teorija pasirinkta Hallo recepcijos teorija, pranešimo kodavimą traktuojanti ne kaip menininko intencijas, bet kaip meno kūrinyje įkūnytas įvairias diskursyvias praktikas, „Traviatų“ kūrėjų intencijos į šio tyrimo dizainą įtrauktos nebuvo – buvo tiriama pati operos medija ir tikslinių diskusijos grupių dalyvių dekoduojamos politinės operos reikšmės. Tai nereiškia, kad kūrėjų intencijos bendrame politinių reikšmių komunikacijos kontekste praranda svarbą, tačiau toks tyrimo dizainas reikalautų kitokios teorinės prieigos. Šios disertacijos kontekste atraminis taškas formuojamas ne pagal kūrėjų aiškiai išreikštas meninių ir užmeninių reikšmių komunikacijos intencijas, bet pagal jų siekį paveikti auditorijos požiūrį į operoje reflektuojamas temas. Plačiau operos „Traviatos“ kūrėjų politinio poveikio siekiniai aptariami toliau, empirinio tyrimo rezultatų skyriuje.

Atsižvelgiant į pasirinktą teorinę prieigą, tyrimo dizainą ir empirinio tyrimo įrankį (operos pavyzdį), empirinis tyrimas buvo atliekamas dviem etapais: a) siekiant susieti meno teorijoje išanalizuotas estetinio ir politinio poveikio koncepcijas su pasirinkto operos pavyzdžio siekiniais, buvo atliktas dedukcinis kokybinis užmeninių reikšmių operoje „Traviatos“ kodavimo tyrimas; b) toliau, nustačius, kaip šios reikšmės koduojamos operoje „Traviatos“, buvo atliekamas šios operos reikšmių dekodavimo tyrimas.

2.1. Operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių kodavimo tyrimo metodika

Prieš tiriant, kaip užmenines reikšmes dekoduoja ir interpretuoja auditorija, svarbu teorijoje išryškėjusius meno politinio poveikio siekinius susieti su šiam tyrimui pasirinkta opera „Traviatos“. Tad pirmojo empirinio tyrimo etapo **tikslas** – analizuoti teorijoje aptariamų užmeninių reikšmių kodavimo būdų bei meno poveikio siekinių raišką operos „Traviatos“ kontekste.

Svarbu pabrėžti, kad šiuo empirinio tyrimo etapu buvo siekiama išsamiau pristatyti pasirinktą antioperos pavyzdį ir išryškinti jame diskursyviai artikuliuojamas užmenines reikšmes, o ne jas dekoduoti. Reikšmių kodavimo analizė padėjo išryškinti dekodavimo tyrimo gaires ir nustatytas reikšmes vėliau integruoti į vientisą politiškai angažuotą diskursą.

Prieš tai šioje disertacijoje teigėme, kad reikšmės koduojamos diskursyviai. Taigi, prieš atliekant dedukcinę „Traviatų“ turinio analizę, buvo svarbu, remiantis Hallo komunikacijos modelio adaptacija, išanalizuoti, kaip

užmenines „Traviatų“ reikšmes koduoja techninė infrastruktūra (šiuo atveju ją atitinka teatro erdvė), gamybos santykiai (šiuo atveju juos atitinka kūrėjų estetinė pozicija lauke), žinojimo sistemos (šiuo atveju jas atitinka kūrėjų orientacija į *poiesis* paradigmą), reikšmių struktūros (šiuo atveju jas atitinka operos turinio ir formos santykis, detaliau atskleidžiamas turinio analizėje), aptarti „Traviatų“ diskusinę įtampą su tradicine opera ir įvardinti konkrečius operos kūrėjų politinio poveikio siekius.

Atliekant dedukcinę „Traviatų“ turinio analizę, buvo remiamasi teorinėje disertacijos dalyje identifikuotomis reikšmių kodavimo koncepcijomis – buvo tiriama, kaip operoje „Traviatos“ funkcionuoja *poiesis* elementai (dialogiškumo principas, *Gesamtkunstwerk* idėja, eksperimentinės meninės raiškos priemonės, atonalumo principas), Brechto epinės operos principai (muzikinis ir socialinis gestas, aukštosios ir žemosios kultūrų mišinys, Brechto įvardinti muzikinės kalbos konstravimo principai), *mimesis* elementai (sekso industrijoje dirbančių žmonių grupės reprezentacija, muzikinių elementų semantinės reikšmės, tonalumo reikšmės).

Atsižvelgiant į tai, kad tyrimui pasirinktos operos forma yra postdraminė, o pasirinktame operos pavyzdyje ryškūs ne tik į *poiesis* orientuoto ir Brechto politinio meno principai, bet ir kai kurie *mimesis* elementai, nebuvo tikslinga šiame operos tyrime naudojamas koncepcijas operacionalizuoti į smulkesnes kategorijas ir subkategorijas. Analizė buvo atliekama koncepcijas interpretuojant laisvai, kodavimo blanke (žr. priedą Nr. 1) pateikiant kiekvieno operos lygmens (muzikinio, tekstinio ir performatyviojo / vizualiojo) refleksijas atskirai bei suvedant į bendrą visumą. Siekiant sklandžiau paaiškinti, kaip „Traviatose“ koduojamos užmeninės reikšmės, pirmiausia pateikiama tyrimo rezultatų suvestinė, apibendrinanti šios disertacijos tyrimui aktualias meninio „Traviatų“ turinio refleksijas (visas refleksijas galima skaityti šios disertacijos pabaigoje pateiktame priede). Vėliau aptariami „Traviatų“ turinio analizės rezultatai, leidžiantys aiškiau susieti menines operos reikšmes su politinėmis intencijomis.

Tyrimo vienetais analizėje laikomi operos numeriai. Buvo analizuojamas „Traviatų“ vaizdo įrašas ir natos, kuriose pateikiamos notuotos solistų ir violončelių partijos bei arijų libretai.

2.2. Operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių dekodavimo tyrimo metodika

Užmeninių reikšmių dekodavimo auditorijoje tyrimas buvo vykdomas kokybiniu indukciniu metodu, tyrimo duomenys buvo renkami tikslinės diskusijų grupės metodu. Užmeninių reikšmių dekodavimas „Traviatose“ buvo tiriamas autonomiškai nuo reikšmių kodavimo tyrimo rezultatų bei

operos kūrėjų intencijų. Į bendrą diskursą visos šiame tyrime nustatytos reikšmės suvedamos tik atlikus visus tyrimo etapus, diskusijos skiltyje. Reikšmių kodavimo tyrimas padėjo struktūruoti reikšmių dekodavimo tyrimo duomenis. Šio tyrimo etapo tikslas – ištirti, kaip „Traviatų“ politines reikšmes dekoduoja ir interpretuoja skirtingą kultūrinę patirtį turinčios auditorijos.

Gavus „Operomanijos“ leidimą, nufilmuota opera (t. y. statiška kamera filmuotas operos atlikimas „Menų spaustuvės“ Juodojoje salėje, būtent filmavimo režisūriniai aspektai šiame tyrime nėra aktualūs) buvo rodoma penkioms diskusijų grupėms po 4–8 žmonės. Siekta ištirti diskusijose laisvai ryškėjančias užmeninių reikšmių dekodavimo trajektorijas, todėl per diskusijas tyrimo dalyviai buvo skatinami reflektuoti laisvai, kelti klausimus, diskutuoti. Šio tyrimo atveju nebuvo keliamas tikslas diskusijose pasiekti konsensuso ar vesti diskusiją iki vientiso politinio pranešimo dekodavimo. Sąmoningai pasirinkus tyrimo dalyviams mažai žinomą, o kai kuriems nežinomą operos pavyzdį („Traviatos“ buvo rodytos tik 2022-aisiais vykusiame festivalyje „Naujosios operos akcija“), neturintį suformuoto nusistovėjusio reikšmių suvokimo naratyvo, buvo siekiama išsiaiškinti pirminę, kuo natūralesnę tyrimo dalyvių reakciją į pasirinktos operos turinį ir formą, taip pat operos peržiūroje bei diskusijoje dekoduotas reikšmes ir jų politiškumą.

Tikslinės diskusijų grupės metodo pasirinkimą lėmė tai, kad metodas yra tinkamas tirti reakciją į tam tikrą reiškinį ar situaciją, nuomonę apie situaciją ar reiškinį (Bryman, 2012, p. 502; Gorman ir Clayton, 2005, p. 143). Tikslinės diskusijų grupės metodas taip pat yra parankus pasirinktą temą ištirti giliau nei apklausos ar interviu metodai. Taikant tikslinės diskusijų grupės metodą, tyrimo dalyviai diskutavo jiems siūloma tema ir kaip grupės dalyviai, ir kaip individai, tad toks metodas atskleidė ne tik tyrimo dalyvių dekoduotas užmenines reikšmes, bet ir išryškino diskusijose išryškėjusias temas, keltus klausimus, reakciją į operos turinį ir formą bei į kitų tyrimo dalyvių išsakytas refleksijas.

Svarbu paminėti, kad vienas iš šiuolaikinio meno aspektų yra skatinti diskusiją tam tikrais politiniais klausimais, ne tik reprezentuoti tam tikrą socialinę grupę ir jos problemas. Tad tikslinės diskusijos metodas šios disertacijos tyrimo kontekste atspindėjo, kaip tyrimo dalyviai reagavo ir atsakė į vienas kito nuomonę, kaip buvo sukurta arba nesukurta bendra grupei atstovaujanti nuomonė (Bryman, 2012, p. 502).

2.2.1. Tyrimo dalyvių imtis ir atranka

Užmeninių reikšmių operoje „Traviatos“ dekodavimo tyrimo analizės vienetais buvo laikomos skirtingos visuomenės grupės, kurių dvi sudarė meno profesionalai (vieną jų – muzikos srities profesionalai (sudaryta iš 8 respondentų, operos peržiūra ir diskusija vyko 2024 11 20, truko 1 h 45 min; dalyvavo dvi muzikologės, operos solistė, du muzikantai, kompozitorius, pianistas ir tapytojas, džiazo atlikėjas-kompozitorius), kitą – teatro srities profesionalai (grupė buvo sudaryta iš 4 žmonių, operos peržiūra ir diskusija vyko 2024 12 04, truko 1 h 9 min; dalyvavo dvi teatrologės, aktorius, kostiumų dailininkė-scenografė) ir trys grupės respondentų, savo profesinio gyvenimo su menu nesiejančių, neturinčių aukštojo meninio išsilavinimo (išskyrus vienoje diskusijoje dalyvavusį dailininką, kuris supainiojo laikus ir į diskusiją atvyko ne tuo metu, kaip buvo planuota, tad buvo prijungtas prie kitos diskusijų grupės). Operos peržiūros ir diskusijos vyko: 1) 2024 11 27, truko 1 h 8 min, dalyvavo 6 respondentai: komunikacijos specialistė, su projektais dirbantis operos mėgėjas, suaugusiųjų pramogų sektoriaus darbuotojas, bibliotekos darbuotoja-kultūros vartotoja, mikrobiologijos studentė, naujienų portalo darbuotojas; 2) 2024 12 11, diskusija truko 1 h 12 min, dalyvavo 6 respondentai: lietuvių kalbos redaktorė, žurnalistė, psichologė, moksleivė, finansinių nusikaltimų srityje dirbantis anglų filologas, dailininkas; 3) 2024 12 19, diskusija truko 1 h 8 min, dalyvavo 5 respondentai: informacinių technologijų specialistė, vertėja, televizijos operatorius, vyriausybės kanceliarijos patarėja, viešbučio darbuotoja.

Pasirinkimą tyrimo dalyvius segmentuoti pagal kultūrinę patirtį, kurią šiuo atveju nusako jų išsilavinimas ir profesija, lėmė šios disertacijos teorinėje dalyje aptarta Bourdieu (1984, 1986) *habitus* koncepcija ir kultūrinio kapitalo sąvoka bei Schützo (Schütz, 1951) ir Adorno (Adorno, 2013) įžvalgos apie subjektyvų ir intersubjektyvų meno suvokimą. Tikslesnis *habitus* ir kultūrinio kapitalo koncepcijų įveiklinimas reikalautų kitokios – mišrios (ir kiekybinės, ir kokybinės) metodinės prieigos. Atsižvelgiant į tai, kad į šio tyrimo dizainą buvo įtrauktos ir kitos metodinės priemonės (tokios kaip į teorinę disertacijos dalį įtraukta sisteminė literatūros analizė, Hallo teorinio modelio pritaikymas meno kontekstui bei operos „Traviatos“ turinio analizė), bet siekiant išlaikyti požiūrį, kad reikšmių kūrimas komunikacijoje yra ne individualus, o kolektyvinis procesas, kultūrinio kapitalo kategorija buvo supaprastinta ir transformuota į kultūrinio pasirengimo kategoriją.

Tyrimo dalyviams buvo taikytas tikslinės imties atrankos kriterijus – tiksliniu būdu atrinkti dalyviai su aukštuoju muzikiniu ar teatro išsilavinimu buvo kviečiami asmeniškai; aukštojo meninio išsilavinimo neturintys

asmenys buvo kviečiami asmeniškai arba klausinėjant jau pakviestų ir sutikusių dalyvauti respondentų rekomenduoti kitus, norinčius dalyvauti tyrime. Iš viso tyrime dalyvavo 29 respondentai, iš jų 17 moterų, 12 vyrų, tyrimo dalyvių amžius varijavo nuo 18 iki 60 metų, visi tyrimo dalyviai (išskyrus moksleivę) turėjo aukštąjį išsilavinimą arba tyrimo metu jo siekė.

Atliekant tyrimą, prieš operos peržiūrą buvo prašoma užpildyti anketą (į ją buvo integruotas ir dalyvių sutikimas dalyvauti tyrime), taip buvo renkami sociodemografiniai tyrimo dalyvių duomenys, tokie kaip amžius, lytis, profesija (pagal išsilavinimą ir pagal tai, ką šiuo metu dirba), išsilavinimas ir muzikinis išsilavinimas, duomenys apie tai, kaip dažnai tyrimo dalyviai lankosi operoje, teatre, klasikinės / šiuolaikinės akademinės muzikos koncertuose, savo mėgstamos muzikos koncertuose, kaip dažnai muzikos klausosi namuose, kokią muziką mėgsta labiausiai (žr. priedą Nr. 2). Nepaisant plačios surinktų sociodemografinių ir kitų tyrimo dalyvių duomenų apimties, atliekant reikšmių dekodavimo tyrimą buvo nuspręsta, kad šio disertacijos tyrimo analizės tikslams reikšmingas tik dalyvių išsilavinimas ir profesija, nes diskusijose atsiskleidę kokybiniai duomenys pasižymėjo dideliu kiekiu ir įvairove, kas nebuvo numatyta iš anksto. Kiti šio tyrimo kontekste nepanaudoti duomenys galimai bus integruoti į tolimesnius tyrimus, nagrinėjant šio tyrimo diskusijų transkripcijas alternatyviais pjūviais ir aspektais.

Siekiant užtikrinti tyrimo dalyvių anonimiškumą, jų pačių buvo prašoma suteikti sau slapyvardžius, kurie naudojami aprašant tyrimo duomenų analizę. Svarbu, kad kai kuriais atvejais slapyvardžiai sutampa su tikrais, realybėje egzistuojančiais vardais (pavyzdžiui, Gerda, Eglė, Daina ar Jonas Mekas), tačiau tikrieji respondentų vardai šiame tekste nėra minimi. Toks sprendimas tyrimo dalyvius įvardinti konkrečiais vardais ar epitetais, o ne skaičiais (kaip įprasta moksliniuose tyrimuose – pvz., respondentas 1, respondentas 2 ir t. t.), palengvino duomenų analizės procesą, nes leido tyrėjai aiškiau susieti anonimiškus tyrimo dalyvių pavadinimus su konkrečiais tyrimo dalyviais ir jų kultūrine patirtimi.

Metodinėje literatūroje rekomenduojama tikslines diskusijų grupes formuoti taip, kad jos būtų kuo labiau homogeniškos tam tikru aspektu (Patton, 1990, p. 335), pageidautina, kad jų dalyviai turėtų panašias patirtis, aktualias tyrimui (Bloor et al., 2001, p. 53; Bryman, 2012, p. 510). Šiuo atveju homogeniškumą grindė kultūrinė tyrimo dalyvių patirtis ir beveik visus tyrimo dalyvius siejantis aukštasis išsilavinimas (aukštojo išsilavinimo tyrimo metu neturėję asmenys tuo metu jo siekė, išskyrus vieną – pilnametę moksleivę). Laikantis metodinių rekomendacijų grupes formuoti kuo įvairiau demografiniu požiūriu (Bloor et al., 2001, p. 201; Cyr, 2019, p. 19), tų pačių

grupių respondentų amžius ir lytis skyrėsi. Taip sutapo, kad visi tyrime dalyvavę asmenys šiuo metu gyvena Vilniuje.

2.2.2. Diskusijos eiga ir moderavimas

Tyrimo dalyviams informacija apie tyrimo vietą, laiką ir eigą buvo siunčiama elektroniniu paštu. Siekiant išlaikyti tyrimo dalyvių reakcijos į pasirinktą operą natūralumą ir autentiškumą, nenusakyti galimų reikšmių dekodavimo naratyvų, taip pat išlaikyti natūralų ir savarankišką tyrimo dalyvių pasirengimą operos įvykiui, buvo pateikiama tik pati pagrindinė operos informacija – autoriai, prodiuseris ir pavadinimas. Pateikusiems papildomų klausimų suteikta papildomos informacijos. Kai kurie tyrimo dalyviai papildomų klausimų turėjo atvykę į operos peržiūros ir diskusijos renginį; tokiais atvejais jiems taip pat buvo suteikta daugiau informacijos; kai kurie tyrimo dalyviai pasakojo papildomos informacijos apie kūrinį ieškoję savarankiškai, internete, kai kurie prieš peržiūrą ja dalinosi su kitais tyrimo dalyviais; kai kuriems tyrimo dalyviams išsamesnė informacija apie operą „Traviatos“ prieš peržiūrą nepasirodė aktuali.

Tyrimo dalyviai buvo kviečiami į „Menų spaustuvės“ Infoteką, kur ir vyko operos peržiūra bei diskusija. Tyrimo dalyviai prieš operos peržiūrą ir diskusiją buvo kviečiami pasivaišinti arbata ir sausainiais, pabendrauti. Toliau vyko operos peržiūra naudojant Infotekoje esančią vaizdo ir garso techniką. Po peržiūros buvo skelbiama 10 minučių pertrauka, po jos, susėdus ratu, tyrimo dalyviai buvo kviečiami diskutuoti. Diskusijos buvo įrašomos vaizdo ir garso formatais.

Dera pasakyti, kad „Traviatų“ peržiūros formatas neatitiko natūralaus operos įvykio modelio – nufilmuotos operos peržiūra, lyginant su gyvai, per festivalį žiūrimu spektakliu, yra dirbtinai sukonstruotas įvykis. Toks sprendimas buvo priimtas neradus galimybių tyrimo dalyvius pakviesti į gyvą ne tik šios, bet ir bet kurios kitos šiuolaikinės operos peržiūrą – surinkti 29 asmenų auditoriją (tiek asmenų dalyvavo tyrime) tos pačios nepriklausomos operos peržiūrai būtų neįmanoma. „Menų spaustuvės“ erdvė operos peržiūrai pasirinkta neatsitiktinai – būtent „Menų spaustuvės“ Juodojoje salėje vyko operos „Traviatos“ premjera, be to, „Menų spaustuvė“ yra nepriklausoma meno institucija.

Metodinėje literatūroje rekomenduojama, kad tikslinių diskusijų grupių tyrimuose tyrėjas ir moderatorius būtų tas pats asmuo (Okoko, 2023, p. 192). Nors egzistuoja ir kitokios nuomonės – pavyzdžiui, Cyr teigia, kad tyrėja tikslinės grupės diskusijoje yra pasyvi stebėtoja, tad pageidautina, kad tikslinių grupių diskusijas moderuotų kitas asmuo (Cyr, 2019, p. 38). Kadangi

bendra nuomonė šiuo klausimu metodinėje literatūroje nebuvo aptikta, o šios disertacijos tyrimo tema yra specifinė, reikalaujanti ne tik diskusijos moderavimo, bet ir pasirinktos temos išmanymo kompetencijų bei specifinio, profesinėmis ir, šiuo atveju, mokslinėmis kompetencijomis paremto įsigilinimo į pasirinktą šiuolaikinės operos pavyzdį, diskusijas moderavo pati tyrėja. Pasyvaus tyrėjo arba asistento vaidmuo šiuo atveju buvo priskirtas tyrėjos kolegei, teatrologijos srities doktorantei, kurios disertacijos temos aspektai kai kada sutampa su šios disertacijos tyrimo gairėmis.

Prieš atliekant tyrimą, su asistente buvo kruopščiai aptarta diskusijos moderavimo trukmė, specifika, galimai iškilsiantys sunkumai, tyrėjos ir asistentės vaidmuo ir santykis, funkcijos ir užduotys, kitos detalės. Per diskusiją asistentė uždavė papildomus klausimus tyrimo dalyviams, taip pat užrašinėjo savo pastabas ir ryškiausius diskusijos momentus, kurie tyrėjai padėjo analizuojant tyrimo duomenis. Tyrėja (moderatorė), pasižymėdama ryškiausius diskusijos momentus, taip pat rašė pastabas į dienoraštį per diskusijas ir po jų, šie užrašai irgi buvo integruoti į duomenų analizės procesą.

Siekiant išvengti struktūruoto tyrėjos požiūrio, tyrimo dalyviai buvo skatinami diskutuoti laisvai, ne tik provokuojant diskusiją pasirinkta tema, bet ir skatinant pačius dalyvius kelti klausimus (Gorman, Clayton, 2005, p. 145), tačiau neleidžiant nukrypti nuo temos (Bryman, 2012, p. 507). Mažiausia rekomenduojama numatomos diskusijos trukmė metodinėje literatūroje yra viena valanda (Bryman, 2012, p. 505), ilgiausia – dvi valandos (Cyr, 2019, p. 35), tokio principo ir buvo laikomasi – trumpiausia diskusija truko 1 h 08 min, ilgiausia – 1 h 45 min. Diskusijos vyko sklandžiai, tad jų trukmė susiklostė natūraliai.

Tyrimo dalyviams buvo užduoti 7 pagrindiniai atviri klausimai, skatinant tyrimo dalyvius išreikšti tai, kas jiems svarbu ir reikšminga tiriamo objekto kontekste, vengiant iš anksto apibrėžtų kategorijų (Patton, 1990. p. 46). Siekiant išsiaiškinti kuo natūralesnę tyrimo dalyvių reakciją į užduotus klausimus ir remiantis metodinėmis rekomendacijomis (Cyr, 2019, p. 79), kartais buvo prašoma savo atsakymą pirmiausia užrašyti ant tyrimo dalyviams suteikto popieriaus lapo ir tik vėliau refleksijomis pasidalinti su kitais diskusijų dalyviais. Tyrimo dalyviai prisipažino, kad jiems buvo nelengva išreikšti savo nuomonę neišgirdus kitų ir pripažino, kad, neturint atspirties taško, reikšti savo nuomonę nebuvo jauku. Kaip paaiškėjo vėliau, analizuojant diskusijų transkripcijas, tyrimo dalyvių ant popieriaus lapo užrašyti atsakymai sutapo su jų žodžiu išsakytomis refleksijomis. Vadinasi, toks metodas pasiteisino.

Moderavimo protokolai ir diskusijų klausimai sudaryti remiantis pasirinktu disertacijos tyrimo metodu, išanalizuota teorine medžiaga,

pasirinkto šiuolaikinės operos pavyzdžio menine ir politine idėja bei koncepcija. Diskusijos moderavimo protokolas parengtas remiantis Monique M. Hennink mintimi, kad moderavimo protokolas diskusijos moderatoriui turi veikti kaip diskusijos gidas: ruošiantis diskusijai buvo svarbu numatyti aiškią jos struktūrą ir dramaturgiją, tyrimo dalyvius į diskusiją įvedant pamažu, taip pat nuosekliai ir natūraliai ją baigiant.

Į „Menų spaustuvės“ Infoteką susirinkusiems tyrimo dalyviams pirmiausia buvo pristatoma tyrėja-moderatorė, jos asistentė, tyrimo tikslai ir uždaviniai, pagrindinės tyrimo gairės ir etikos principai. Tyrimo dalyvių prašyta užpildyti anketą ir sutikimo formą (priedas Nr. 2). Vėliau, atsakius į tyrimo dalyviams kilusius klausimus, buvo žiūrima opera, paskui pristatoma diskusijos eiga, išdalinti diskusijos lapai (žr. prieduose), vykdoma diskusija, kurioje buvo užduodami klausimai:

- pradinis, įžanginis klausimas, prašant trumpai prisistatyti pasakant savo vardą ir profesiją, – ką šiuo metu tyrimo dalyviai veikia gyvenime;
- pereinamasis klausimas: „Kokios jūsų mintys apie šią operą“, prašant savo atsakymą pirmiausia užrašyti;
- raktiniai klausimai: „Kas labiausiai šioje operoje įsiminė, įstrigo“ (atsakymą prašant trumpai užrašyti); „Kokios jūsų mintys apie spektaklio veikėjus?“ (tikslinimui prašyta susieti atsakymą su Verdi „Traviata“); „Ką šiame spektaklyje išreiškia muzika?“ „Kaip vienu žodžiu apibūdintumėte savo patirtį žiūrint operą?“ (atsakymą prašant tik užrašyti diskusijos lape, nesidalinti su kitais);
- baigiamasis, apibendrinantis klausimas: padėkojus tyrimo dalyviams, kad atvyko į tyrimą ir pasidalino savo mintimis, klausta, ar operos peržiūra ir diskusija po jos atvėrė minčių tolesnėms individualioms refleksijoms.

Moderuojant tikslinės grupės diskusijas stengtasi tyrimo dalyviams leisti diskutuoti laisvai, taip pat išlaikyti dalyvavimo diskusijose tolygumą. Buvo iš anksto numatyta, kad diskutuojant grupėje gali kilti tam tikrų sunkumų, pavyzdžiui, diskusija gali vystytis kita linkme, nei pageidautina, galios santykis tarp tyrimo dalyvių gali pasiskirstyti netolygiai, tokiu atveju vieno respondento nuomonė galėtų užgožti kito respondento nuomonę ir panašiai. Valdant šiuos sunkumus, lemiamas vaidmuo teko moderatorei.

Moderuojant diskusijas, svarbu užtikrinti sklandžią jų eigą: svarbu, kad diskusijų dalyviai kalbėtų po vieną, nekalbėtų vienas po kito (Hennink, 2010, p. 52). Diskusijose tyrėjai išlaikyti dėmesį į vieną kalbantį asmenį ir tik jam pasisakius į jo refleksijas reaguoti kitiems tyrimo dalyviams padėjo diskusijoje naudojamas mikrofonas, kurį respondentai perdavė vienas kitam.

Diskusijoje nebuvo siekiama rasti vienos nuomonės – remiantis metodinėje literatūroje pateikiamomis tikslinių diskusijų moderavimo gairėmis, respondentų atsakymai nebuvo laikomi teisingais arba klaidingais (Hennink, 2010, p. 52). Išlaikyti tokį tolygų dalyvių pasiskirstymą padėjo ir prašymas atsakymus į kai kuriuos diskusijos klausimus pirmiausia užrašyti popieriuje ir tik vėliau dalintis su tyrėja ir kitais tyrimo dalyviais. Tyrimo dalyviai diskusijose vienas į kitą kreipėsi pseudonimais, kuriuos pasirinko patys (kaip ir rekomenduota metodinėje literatūroje: Gibson ir Brown, 2009, p. 61). Taip buvo išlaikytas anonimiškumas.

Jennifer Cyr išskiria tris diskusijos grupės tyrimo lygmenis – individualų (diskusijos dalyvių nuomones tiriant atskirai, analizuojant kiekvieno dalyvio žodžius, frazes, interpretacijas), grupinį (tiriant, kaip mąsto konkreti grupė, tiriama nuomonių ir įžvalgų visuma) ir interaktyvų (tiriama grupės dinamika diskutuojant konkrečiu klausimu) (Cyr, 2019, p. 99). Šiame disertacijos tyrime neišryškėjo dideli atskirų grupių skirtumai, tad, analizuojant duomenis, buvo labiau koncentruojamasi į individualias tyrimo dalyvių reakcijas ir refleksijas, tačiau taip pat buvo atsižvelgiama į bendrą grupės mąstymą ir dinamiką. Individualūs atsakymai vėliau buvo grupuojami (diskusijų transkripcijų aprašymas pateikiamas toliau).

Remiantis metodine literatūra, diskusijoje buvo svarbu išlaikyti bendrų, specifinių ir platesnių klausimų komplementarumą, nes kiekvienas klausimas turėjo konkretų tikslą (Hennink, 2010, p. 47–50). Klausimai buvo trumpi, aiškūs, juos formuluojant naudota paprasta terminologija, vengta dvigubų ar dichotominių klausimų (Hennink, 2010, p. 61). Raktiniai klausimai (suformuojantys centrinę diskusijos dalį) buvo pakankami empirinio disertacijos tyrimo tikslams, todėl šios diskusijos fazės klausimai ir raktiniai žodžiai buvo kruopščiai paruošti (Hennink, 2010, p. 175). Vis dėlto tyrime taikomas indukcinis požiūris, tad kai kurie klausimai kilo vykstant diskusijai. Diskusijos vystėsi sklandžiai, tad tikslinamųjų klausimų, tyrėjai ir moderatorei kilusių per diskusiją, buvo užduodama nedaug.

Siekiant tolygaus tyrimo dalyvių dalyvavimo diskusijose, buvo stengiamasi visus tyrimo dalyvius į diskusiją įtraukti kuo anksčiau (Cyr, 2019, p. 76). Diskusijoje pirmiausia buvo leidžiama visiems dalyviams išreikšti savo nuomonę moderatorės užduodamu klausimu ir tik tuomet buvo leidžiama dalyviams reflektuoti išsakytų atsakymų pagrindu. Diskusijos dalyviams nebuvo būtina pasiekti konsensuso, taip pat nebuvo būtina nesutarti diskutuojamu klausimu. Diskusijoje buvo svarbu išsiaiškinti kiekvieno dalyvio požiūrį kitų tyrime ryškėjančių požiūrių ir nuomonių kontekste (Patton, 1990, p. 335).

Kaip teigiama metodinėje literatūroje, sklandus ir organiškas diskusijos vystymasis priklauso nuo moderatorės gebėjimo laiku pastebėti iškylančius sunkumus, tokius kaip grupinis mąstymas, grupinė tyla, vieno ar kelių diskusijos dalyvių dominavimas, priešiškumas ar dėmesio nukrypimas (Cyr, 2019, p. 79). Grupinis mąstymas, pasireiškiantis pernelyg greitu konsensuso pasiekimu, kurį buvo numatyta kontroliuoti moderatorės įsikišimu į diskusiją performuluojant klausimą ir taip provokuojant dalyvių nesutarimą užduotu klausimu (pavyzdžiui, ar kas nors turi priešingą nuomonę nei informantas x?) šiame kontekste nebuvo labai aktualus, grupinė tyla, kurią numato metodinės literatūros įžvalgos – taip pat (Cyr, 2019, p. 79). Vieno ar kelių diskusijos dalyvių (ar pernelyg aktyviai atstovaujant vieną iš nuomonių) dominavimas buvo valdomas moderatorei pasisukus link kito asmens ir vengiant akių kontakto su dominuojančiu asmeniu.

Buvo numatyta, kad jeigu tokia pasyvi reakcija būtų neveiksminga, moderatorė turėtų reaguoti aktyviai ir pakviesti kitus dalyvius įsitraukti į diskusiją, tačiau šio tyrimo kontekste to neprireikė. Vis dėlto vienoje diskusijoje kilo priešiškumo problema – vienos diskusijos dalyvis atrodė neblaivus (tai nebuvo pastebėta diskusijos pradžioje), per diskusiją ėjo į lauką parūkyti, o grįžęs piktinosi viskuo ir kartojo galintis gyventi taip, kaip nori. Siekiant suvaldyti sudėtingą situaciją, buvo vengiama akių kontakto su agresyviai nusiteikusiu respondentu, atėjus jo eilei dalintis nuomone, kūnu buvo pasisukama link kitų diskusijos dalyvių. Moderatorės pavyzdžiu sekė ir asistentė bei kiti tyrimo dalyviai, tad situacija buvo suvaldyta – nors tyrimo dalyvis iš diskusijos nepasišalino, antroje diskusijos pusėje nurimo ir savo nuomonės nebereiškė.

Diskusijose kilo ir dar vienas nesklandumas – vienas tyrimo dalyvis, peržiūrėjęs operos medžiagą, teigė „ne čia pataikęs“. Paklaustas, kodėl taip mano, atsakė, kad „Traviatos“ neatitiko jo lūkesčių ir jį nuteikė priešiškai, suerzino. Išsakęs nuomonę, šis tyrimo dalyvis bandė dalyvauti diskusijoje, bet vėliau iš jos pasišalino.

Tikslinės grupės diskusijose esminis vaidmuo tenka moderatorei, tačiau svarbu, kad jos vaidmuo diskusijoje nebūtų dominuojantis (Cyr, 2019, p. 82). Moderatorė, reaguodama į situaciją, pati pasirenka tiesioginę arba netiesioginę diskusijos moderavimo strategiją, atsižvelgdama į diskusijos ir tyrimo klausimus ir diskusijos dinamiką (Hennink, 2010, p. 177). Tiesioginis moderavimas skatina diskusiją, padeda išgauti konkrečią informaciją. Netiesioginis moderavimas leidžia diskusijai vystytis laisviau (Hennink, 2010, p. 177). Šio tyrimo kontekste dominavo netiesioginė moderavimo strategija, nes diskusijos (išskyrus kelis jau aptartus atvejus) vystėsi sklandžiai.

Diskusijos moderavimui svarbus ir moderatorės klausymasis, kuris gali būti pasyvus (nereflektyvus arba reaguojant į diskusiją gestais) ir aktyvus (reflektyvus, įsitraukiant į diskusiją verbaline forma) (Hennink, 2010, p. 180). Moderatorė gali reaguoti ir pritardama išsakytai nuomonei, perfrazuodama išsakytą nuomonę siekiant patikslinimo, darydama pauzę po išsakytos nuomonės, leidžiančią praplėsti refleksiją, prašydama patikslinimo esant grupiniam efektui (Hennink, 2010, p. 182). Visi šie principai buvo apgalvoti iš anksto, tačiau diskusijų dinamika moderatorei leido išlaikyti pasyvios klausytojos poziciją.

Vykstant diskusijai, tyrimo protokole tyrėja fiksavo tyrimo vietą, datą, laiką, sužymėjo tyrimo dalyvius (iš karto dalyviams suteikiant anonimiškus, jų pačių sau priskirtus pseudonimus), po pseudonimais buvo žymimi sociodemografiniai tyrimo dalyvių duomenys. Prie vardo buvo žymimi pirmieji pasisakančiojo žodžiai, duomenų analizės etape padėję tiksliai identifikuoti tyrimo dalyvius; buvo žymimi dalyvių įsiterpimai į kito dalyvio nuomonės išsakymą, tylos pauzės, balso tembras, garsumas, akcentai (kuris žodis pabrėžiamas), kalbėjimo greitis, emocijos, dalyvių galios pasiskirstymas diskusijoje, kūno kalba, gestai, reakcija į kitų diskusijos dalyvių nuomonę ir kita neverbalinė informacija, kuri yra reikšminga analizuojant duomenis (Cyr, 2019, p. 86–87; Gorman, Clayton, 2005, p. 148; Bryman, 2012, p. 504). Užrašuose buvo atskiriama objektyvi informacija (tokia kaip laikas, aplinkybės, detalės) ir subjektyvi analitinė informacija – tyrėjos mintys, įspūdžiai, emocijos (Gorman, Clayton, 2005, p. 148). Fiksuojant pastabas per tyrimą, svarbu atskirti, kas yra žinoma ir kas yra manoma (Babbie, 2021, p. 318).

2.2.3. Duomenų analizės principai

Įrašytos diskusijos buvo transkribuojamos ir analizuojamos taikant indukcinio samprotavimo metodą. Pagrindiniu tyrimo įrankiu buvo pasirinktos diskusijų transkripcijos, kuriose pakankamai gerai atsispindėjo ne tik grupių dinamika, bet ir respondentų emocijos, santykis su peržiūrėta opera ir kitais tyrimo dalyviais. Respondentų, moderatorės ir asistentės užrašai, garso ir vaizdo įrašai funkcionavo kaip pagalbinė tyrimo medžiaga, patikslinanti diskusijų transkripcijų duomenis.

Diskusijų transkripcijos buvo koduojamos pagal reikšmines grupes ir apibendrinamos remiantis disertacijos teorine dalimi. Buvo taikomas latentinis kodavimo būdas, pabrėžiant tyrime ryškėjančias reikšmes (Babbie, 2021, p. 318). Latentinis požiūris nurodo analizei surinktuose duomenyse

įžvelgti subtekstus, t. y. interpretuoti informaciją, slypinčią už teksto (Rogers, 2023, p. 76).

Indukciniame tyrime idėjos kyla iš tyrimo rezultatų, tokia logika buvo taikoma ir šios disertacijos tyrimo kontekste. Koncepcijos nebuvo imamos iš jau egzistuojančios teorijos – jos buvo generuojamos iš empirinių tyrimo duomenų. Jau egzistuojančios, šios disertacijos teorinėje dalyje identifikuotos koncepcijos (tokios kaip lūkesčių horizontas, recepcija ir kontekstualizacija ar kultūrinė patirtis) buvo aptariamos lyginant su naujai iš empirinio tyrimo duomenų sugeneruotomis koncepcijomis (kurias šiuo atveju reprezentuoja diskusijose išryškėjusios temos ir jose artikuliuojamos reikšmės), kaip ir numatoma indukcinių tyrimų metodinėje literatūroje (Gibson ir Brown, 2009, p. 15). Toks teorijos konstravimas iš empirinio tyrimo rezultatų leido paaiškinti meninių, užmeninių ir politinių reikšmių dekodavimo operoje „Traviatos“ įvairovę ir jos pasekmes remiantis teorine logika, todėl indukcinis požiūris leido natūraliai atskleisti tyrimo dalyvių reakciją į pasirinktame šiuolaikinės operos pavyzdyje artikuliuojamas politines reikšmes ir jų interpretacijas.

Šiam tyrimui pasirinktas indukcinis požiūris leido vertinti tiriamą objektą išvengiant išankstinių nuostatų, suformuojamų teorijų (Patton, 1990, p. 44). Indukcinė analizė prasidėjo reiškinio stebėjimu (šiuo atveju – laisvomis respondentų diskusijomis), iš kurių kilo apibendrinimai, todėl indukcinio tyrimo dizainas (priešingai nei dedukcinio) nereikalavo iš anksto apibrėžtų kategorijų, kodų ir kintamųjų (Patton, 1990, p. 44). Indukcinė strategija leido įžvelgti svarbius tiriamo objekto veikimo modelius ir lygmenis tyrimui vykstant.

Metodinėje literatūroje numatyta, kad analizuojant duomenis indukciniu būdu galimos dvi duomenų vertinimo strategijos: a) remiantis kategorijomis, jau išvystytomis kitų tyrėjų kituose tyrimuose; b) remiantis kategorijomis, kurios anksčiau nebuvo išvystytos, bet analizuojant duomenis ryškėja pačiam tyrėjui (Patton, 1990, p. 390). Šiame disertacijos tyrime analizuojant duomenis buvo remiamasi teorinėje disertacijos dalyje išanalizuotomis kitų tyrėjų pateiktomis politinių reikšmių kodavimo bei meno kūrinio suvokimo koncepcijomis, tačiau tyrimui vykstant išryškėjo ir naujos subkoncepcijos, kylančios iš šios disertacijos teorinėje diskusijoje analizuojamų koncepcijų. Tyrimo rezultatai pateikiami juos konceptualiai siejant su Hallo recepcijos modelio adaptacija meno laukui, išanalizuota šios disertacijos teorinėje dalyje, į rezultatų aptarimą įtraukiant ir kitų teorijų gaires.

Transkribuotos diskusijos buvo analizuojamas tokiais etapais:

1) Tyrimo duomenis traktuojant kaip potencialius kodų generatorius, buvo identifikuojamos pagrindinės, diskusijose ryškėjančios temos. Identifikuoti temas padėjo diskusijose ryškėjantys raktiniai žodžiai arba koncepcijos, kurias M. Q. Pattonas įvardina kaip vietines koncepcijas (Patton, 1990, p. 390). Pagrindiniais vietinių koncepcijų indikatoriais laikytos tyrimo dalyvių reakcijos į operą „Traviatos“.
2) Pirmame tyrimo etape išryškėjusios temos antrame tyrimo etape buvo grupuojamos, o meninės ir užmeninės reikšmės dekoduojamos plačiau, tyrimo duomenis siejant su temomis ir jose atsiskleidžiančiomis reikšmių dekodavimui aktualiomis disertacijos teorinės dalies koncepcijomis. Šis analizės etapas prilygtų atviro kodavimo etapui (Bryman, 2012, p. 570), nes jame išryškėjusios koncepcijos toliau buvo siejamos su pagrindinio šios disertacijos modelio dedamosiomis.
3) Toliau, apibendrinus antrojo tyrimo etapo rezultatus ir identifikavus, kurios antrajame etape išryškėjusios koncepcijos yra aktualios tyrimo tikslams ir uždaviniams, tyrimo rezultatai buvo pateikiami remiantis adaptuotu Hallo modeliu. Tiksliau, tyrimo rezultatai buvo aiškiau susiejami su lūkesčių horizonto (Hallo teorijoje tai atitinka reikšmių struktūras), recepcijos ir kontekstualizavimo (Hallo teorijoje tai atitinka žinojimo sistemas), kultūrinės patirties (Hallo teorijoje tai atitinka gamybos santykius) bei teatro erdvės (Hallo teorijoje tai atitinka techninę infrastruktūrą) sampratomis, plačiau analizuojamomis teorinėje šios disertacijos dalyje.
4) Su konkrečiomis politinėmis reikšmėmis tyrimo rezultatai buvo susiejami reikšmių dekodavimo tyrimo išvadose.

Per kodavimą, remiantis metodinėmis rekomendacijomis, buvo vedamas tyrimo dienoraštis, jame buvo žymimos bet kokios kilusios mintys, idėjos, padėjusios tyrėjai nuosekliau atlikti rezultatų aprašymo procesą (Rogers, 2023, p. 76).

2.3. Akademinio tyrimo etika

Kiekvieno tyrimo kontekste iškyla etiško tyrėjo elgesio klausimas (Lichtman, 2014, p. 54). Kertinis etikos aspektas yra žalos nedarymas tyrimo dalyviams – tyrėjas privalo užtikrinti, kad tyrimo dalyviai nepateks į situacijas, kuriose iškyla potenciali fizinės ar psichologinės žalos tikimybė (Lichtman, 2014, p. 54). Taip pat svarbu užtikrinti tyrimo dalyvių anonimiškumą ir asmens duomenų apsaugą (Gibson ir Brown, 2009, p. 60). Svarbus ir

konfidencialumas, užtikrinantis, kad tyrimo duomenys nebus perduodami kitam asmeniui (Lichtman, 2014, p. 57–59). Prieš atliekant tyrimą, svarbu tyrimo dalyvius supažindinti su tyrimo gairėmis, paliekant galimybę atsisakyti dalyvauti tyrime (Lichtman, 2014, p. 59).

Atliekant mokslinį tyrimą, svarbus patikimumo principas. Nors pasirinktiems tyrimo metodams savitas subjektyvumo aspektas, tyrimas įgyvendintas siekiant gauti kuo patikimesnius rezultatus. Disertacijos tyrimo metodų pasirinkimą ir tyrimo dizaino sudarymą pasufleravo sisteminga literatūros šaltinių ir kitų su disertacijos tema susijusių tyrimų analizė.

Disertacijos tyrime laikytasi Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultete taikomų metodinių reikalavimų ir šaltinių citavimo gairių. Vykdant disertacijos tyrimą, buvo atsižvelgiama į tiriamų visuomenės grupių interesus, užtikrinamas tyrimo dalyvių anonimiškumas (asmens duomenų apsauga) – viešinant tyrimo rezultatus, tyrimo dalyviams buvo suteikiami slapyvardžiai, kuriuos jie pasirinko patys. Siekiant užtikrinti, kad tyrimo dalyvių pasisakymai nebūtų susiejami su konkrečiais asmenimis, buvo kritiškai vertinama, kokią informaciją viešinamuose tyrimo duomenyse pateikti. Siekiant išlaikyti konfidencialumą, diskusijos moderatorė (tyrėja) neleido tyrimo dalyviams atskleisti asmeninės ir su tyrimo tikslais bei klausimais nesusijusios informacijos arba jos neįtraukė į diskusijų transkripcijas (Lichtman, 2014, p. 38).

Atliekant tyrimą, buvo laikomasi sąžiningumo principo. Tyrėja prisiima atsakomybę už mokslinio tyrimo rezultatus ir jų viešinimą, tyrimo padarinius tiems, kam gali būti daroma įtaka. Tyrimo rezultatai disertacijoje pateikiami skaidriai, tiksliai ir nešališkai. Pagarbos ir atskaitomybės principo laikomasi nenukrypstant nuo laisvo informuoto asmens sutikimo principo, laikantis su asmens duomenų apsauga susijusių reikalavimų. Išlaikoma pagarba tyrimo dalyvių teisėms (įskaitant orumą, privatumą, duomenų apsaugą) ir užtikrinama gerovė.

Pasirašydami laisvo informuoto asmens sutikimą dalyvauti tyrime, dalyviai savanoriškai dalyvavo tyrime, pasitraukė iš jo tada, kai patys norėjo (nei tyrėjas, nei įstaiga ar organizacija negali žmogaus priversti dalyvauti tyrime, jeigu jis pats to nenori). Laisvo informuoto asmens sutikimas reiškia, kad tyrimo dalyviai gavo pakankamai informacijos apie atliekamą tyrimą (tyrimo tikslą, duomenų panaudojimą ir kita), leidžiančios dalyviui laisvai nuspręsti, ar jis nori dalyvauti tyrime. Buvo išlaikoma tyrimo dalyvių teisė atsisakyti dalyvauti tyrime bet kuriame etape (Gibbs, 2007, p. 101).

Tyrėja įsipareigojo saugoti tyrimo dalyvių duomenų anonimiškumą, konfidencialumą (kokybiniuose tyrimuose niekas, išskyrus tyrėją, be tyrimo dalyvio sutikimo negali naudotis pateikta informacija, negali identifikuoti

tyrimo dalyvio) ir privatumą (tyrėja negali kištis į privačius, asmeninius tyrimo dalyvių reikalus be dalyvių sutikimo).

Prieš pradedant rinkti disertacijos tyrimo duomenis, buvo gautas tyrimo dalyvių sutikimas raštu. Sutikime pateikiama informacija, susijusi su tyrimu: tyrimo pavadinimas, tikslas, vykdytojai (tyrėjas (moderatorius) ir asistentas), tyrimo duomenų panaudojimas, kontaktinis asmuo, nurodoma dalyvio laisvė bet kuriuo metu nutraukti savo dalyvavimą tyrime ar neatsakyti į kurį nors klausimą. Tyrime nebuvo numatytas vaikų ar nepilnamečių asmenų arba organizacijų narių dalyvavimas, todėl tėvų ar organizacijos vadovo sutikimas nebuvo reikalingas. Visi dokumentai bus saugomi, pateikiami darbo vadovui rengiant disertaciją ir komisijai per disertacijos gynimą.

Diskusijų grupių vaizdo ir garso įrašai bei transkripcijos bus saugomi iki disertacijos rengimo pabaigos. Iškilus klausimų dėl tyrimo autentiškumo, išrašai bus pateikiami disertacijos vadovui rengiant disertaciją ar komisijai per disertacijos gynimą.

Po disertacijos gynimo ir planuotų disertacijos tyrimų publikavimo moksliniuose žurnaluose, pasirašyti konfidencialumo dokumentai (informuoto asmens ir kiti sutikimai), diskusijų įrašai ir išrašai bus sunaikinami.

Rengiant disertaciją, buvo laikomasi korektiškų disertacijoje naudojamų šaltinių gairių.

2.4. Disertacijos empirinio tyrimo apribojimai

Kaip vieną pagrindinių disertacijos tyrimo apribojimų galima įvardinti subjektyvumą, kurį sąlygoja pasirinktas kokybinis metodas. Kokybinius tyrimus sunku generalizuoti, išvados stokoja skaidrumo (Bryman, 2012, p. 405). Kaip teigia Alanas Brymanas, mokslininkas yra tam tikrų žinių konstruktas, o mokslinis tyrimas atspindi kultūrinį, politinį, socialinį ir istorinį tyrėjo kontekstą, todėl svarbu įsivertinti santykį su tyrimo objektu (Bryman, 2012, p. 393). Tyrėjo interpretacijos yra neatskiriamos nuo jo konteksto, istorijos ir išankstinių, prieš atliekant tyrimą sugeneruotų žinių (Creswell, 2007, p. 39). Kokybinės indukcinės tyrimo analizės kodai yra sudaromi tyrėjo, tad gali pernelyg ryškiai atspindėti asmeninius jo pasirinkimus ir patirtį (Rogers, 2023, p. 76).

Kaip reikšmingą šio tyrimo apribojimą reikia įvardinti ir neišvengiamą interpretacinį subjektyvumą, kylantį iš pasirinkto reikšmių kodavimo būdo. Tyrime buvo sąmoningai atsisakyta verifikuoti „Traviatose“ koduojamas užmenines reikšmes ir politines intencijas apklausiant kūrinio autorius, nes tyrime laikomasi prielaidos, kad meno kūrinio reikšmė nėra galutinai nustatoma kūrėjų intencijų, tad nėra traktuotina kaip privilegijuotas

interpretacijos šaltinis. Hallo komunikacijos teorijoje pranešimas suvokiamas kaip diskursyvus konstruktas, kurio reikšmės formuojasi per įvairias kultūrinių kodų reprezentacijos sistemas, ne vien per autoriaus sumanymą (Hall, 1980). Šiai disertacijai aktuali Morely'aus–Hallo komunikacijos teorija taip pat pabrėžia, kad meno kūrinio autoriaus komentaras yra tik viena iš daugelio pranešimo kodavimo pozicijų, o ne objektyvus koduojamos reikšmės patvirtinimas (Morley, 2005, p. 86–88).

Dėl šios priežasties „Traviatų" reikšmių kodavimo analizė yra orientuota į pačiame spektaklyje veikiančius diskursus, atsiskleidžiančius per sceninę reprezentaciją, kultūrinius kodus ir naratyvines struktūras. Nors „Traviatų" turinio analizė buvo sisteminama taikant kodavimo principus, reikšmių identifikavimas ir jų interpretacija šiuo atveju priklauso nuo tyrėjos teorinės prieigos bei pasirinktos analitinės perspektyvos. Tai laikytina reikšmingu reikšmių kodavimo „Traviatose" apribojimu, tačiau taip pat svarbu įvardinti, kad subjektyvi tyrėjos perspektyva buvo verifikuojama pasitelkiant viešus analizuojamų „Traviatų" autorių pareiškimus apie kūrinio tikslus ir politines intencijas.

Taip pat svarbu pabrėžti, kad recepcijos teorija meno kūrinio autorių intencijas traktuoja tik kaip vieną iš, bet ne svarbiausią meno komunikacinės grandinės dedamąją – pagrindiniu reikšmių generatoriumi recepcijos teorijos kontekste laikoma auditorija (Iser, 1978). Pavyzdžiui, Wolfgangas Iseris atkreipė dėmesį, kad kiekvienas skaitomas tekstas turi spragų – jame visuomet yra neapibrėžtų ryšių tarp istorijų ar veikėjų, dviprasmiškų vietų. Kaip tik tai ir skatina suvokėją daryti prielaidas, jungti informaciją, interpretuoti reikšmes, ir būtent suvokimo procese atsiranda prasmė, o skaitytojas šias spragas užpildo remdamasis socialiniame, politiniame ir kultūriniame diskurse cirkuliuojančiomis reikšmėmis (Iser, 1978). Teatro semiotikas Patrice'as Pavisas dar priduria, kad spektaklis yra ženklų sistema, kurią žiūrovas dekoduoja realiu laiku, tad meno komunikacija nėra tiesioginis dialogas, o interpretacinis procesas, vykstantis be tiesioginio grįžtamojo ryšio su kūrėju (Pavis, 1982).

Nors šios disertacijos tyrimo dizainas išlaiko natūralų scenos menų recepcijos modelį, kuriame įprastai žiūrovas neturi galimybės tiesiogiai kreiptis į kūrinio autorių ar tikslinti jo intencijų (kai kuriais atvejais tai tampa neįmanoma dėl autoriaus mirties), vis dėlto pažymėtina, kad šio atvejo tyrimo kontekste interviu su autoriais galėtų suteikti papildomų įžvalgų ir leistų tiksliau analizuoti reikšmių kūrimo bei komunikacijos procesus. Tokia duomenų trianguliacija galėtų padėti geriau suprasti santykį tarp kūrėjo intencijų ir recepcijos interpretacijų.

Kaip vienas pagrindinių kokybinio tyrimo trūkumų yra įvardinama išorinio validumo ir reprezentatyvumo stoka, ypač išryškėjanti tyrimo duomenis renkant tikslinės grupės diskusijos metodu (Cyr, 2019, p. 32).

Reikšmingas tikslinės grupės tyrimo trūkumas – vieta, kurioje vykdomas tyrimas. Tokį apribojimą Cyr įvardina kaip ekologinį validumą ir teigia, kad skirtingos tyrimo vykdymo vietos natūraliai nusako skirtingas diskusijos dalyvių kombinacijas, tad atliekant tyrimą skirtingose vietose galimi labai skirtingi tyrimo rezultatai (Cyr, 2019, p. 33). Kaip vienas pagrindinių kokybinės indukcinės analizės sunkumų ir apribojimų yra įvardinamas priežasties ir pasekmės santykio interpretavimas – atskiri kintamųjų vertinimai tyrimo duomenų interpretavimą priartina prie kiekybinio, bet ne kokybinio metodo arba iškyla rizika kintamuosius sieti mechaniškai, neatsižvelgiant į tyrimo objekto kontekstą (Patton, 1990, p. 423).

Atvejo tyrimo metodas plačiai taikomas kokybiniuose ir mišriuose tyrimuose, siekiant išsamiai ir kontekstualiai analizuoti vieną arba kelis konkrečius atvejus. Vis dėlto svarbu įvardinti šio metodo apribojimus, tokius kaip, pavyzdžiui, ribotas apibendrinimas. Iš vieno atvejo gautų rezultatų dažnai negalima tiesiogiai pritaikyti platesniam kontekstui. Atvejo analizė leidžia išsamiai ištirti konkretų atvejį, tačiau ne visuomet leidžia patikimai nustatyti tyrimo kintamųjų priežastinius ryšius ir įrodyti, kad vienas veiksnys sukėlė kitą. Svarbu įvardinti ir tai, kad atvejo tyrimo rezultatai galimai yra stipriai susiję su konkrečiomis socialinėmis, kultūrinėmis ir istorinėmis sąlygomis.

Vis dėlto R. K. Yinas teigia, kad atvejo tyrimas laikomas savarankiška metodologine strategija, orientuota į kompleksinių reiškinių analizę natūraliomis sąlygomis. Jo vertė nėra apibrėžiama lyginant su kitais metodais, o siejama su gebėjimu atskleisti procesų dinamiką, kontekstinius veiksnius ir priežastinių ryšių daugialypumą (Yin, 2018). Yino nuomone, atvejo tyrimas geriau nei kiti metodai leidžia nuodugniai ir išsamiai ištirti šiuolaikinį reiškinį konkrečiame kontekste, todėl atvejis ir kontekstas tampa tapatūs, o tyrimo rezultatų generalizavimas kyla ne iš paties atvejo, bet iš tyrimo rezultatų (Yin, 2018, p. 72).

Svarbiu tyrimo apribojimu šiame kontekste laikytina medijuota operos „Traviatos“ peržiūra. Nors teorinėje disertacijos dalyje buvo aptariama Auslanderio teorija, suponuojanti, kad medijuotas ir gyvas meno kūrinio atlikimas nesudaro ontologinės priešpriešos, Auslanderis neneigia fenomenologinių gyvo ir medijuoto meno kūrinio atlikimo suvokimo skirtumų (Auslander, 2022, p. 36). Šios disertacijos tyrimo kontekste nufilmuotos operos peržiūra ir improvizuotas operos peržiūros įvykis neatitiko natūralaus operos peržiūros įvykio. Svarbu pabrėžti ir tai, kad šios disertacijos tyrimui dėl objektyvių priežasčių buvo naudojamas operos įrašas, filmuotas statiška kamera. Šie veiksniai neabejotinai turėjo įtakos operos suvokimui fenomenologiniu aspektu, tačiau svarbu pabrėžti, kad šioje disertacijoje koncentruojamasi į užmeninių reikšmių dekodavimą ir interpretavimą taikant sociokultūrinį požiūrį.

3. EMPIRINIO TYRIMO REZULTATAI

Kaip jau minėta anksčiau, disertacijos empirinėje dalyje tiriamas operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių kodavimas ir jų dekodavimas auditorijose.

3.1. Užmeninių reikšmių kodavimas operoje „Traviatos“

Teoriškai pagrindus operos žanro politiškumą ir išanalizavus meno kūrinio suvokimo procesą sąlygojančius veiksnius, toliau šioje disertacijoje svarbu teorijoje išryškėjusius meno poveikio siekinius susieti su konkrečiu, šios disertacijos tyrimui pasirinktu šiuolaikinės operos pavyzdžiu – „Operomanijos“ prodiusuojama opera „Traviatos“. Prieš tiriant, kaip „Traviatos“ koduoja užmenines reikšmes, svarbu, remiantis prieš tai pateiktu adaptuotu Hallo komunikacijos modeliu, apibrėžti modelyje esančias koncepcijas pagal šiai disertacijai pasirinktą operą.

3.1.1 „Traviatos“ kaip užmenines reikšmes koduojantis tekstas

Šios disertacijos tyrimo kontekste, remiantis požiūriu, kad užmenines reikšmes koduoja diskursas, o operos kūrėjai yra tik to diskurso dalis, „Traviatų“ autoriai nebuvo tiesiogiai klausiami apie konkrečias komunikacijos intencijas kūrinyje; vietoj to buvo atlikta šioje disertacijoje vėliau pateikiama „Traviatų“ turinio analizė. Tačiau šios disertacijos tyrimui svarbūs operos anotacijose pateikiami jos autorių teiginiai, kuriuose įvardinami operos politinio poveikio siekiai.

Operos anotacijoje teigiama: „Tūkstančiai žiūrovų kasmet renkasi žiūrėti šią operą [„Traviatą“] – dažniau dėl jos „statuso“, rečiau – dėl turinio. (...) Operoje „Traviatos“ pagrindinis siekis yra išlukštenti *traviatų* (...) mitą: nurengti klasikinės operos suteiktą statusą ir kiek kitaip pažvelgti į pagrindinę šios operos temą, nebijant parodyti visai neoperišką *traviatų* pasaulio tikrovę, kuri, nors iš pirmo žvilgsnio gali atrodyti komiška, iš tiesų yra sudėtinga ir visai neromantiška.“ Tokie teiginiai kaip „išlukštenti *traviatų* mitą“, „nurengti klasikinės operos suteiktą statusą“, „kitaip pažvelgti į operos temą“ atskleidžia kūrėjų siekį keisti požiūrį į operoje reprezentuojamą grupę (sekso industrijoje dirbančius žmones) bei į patį operos žanrą: atkreipti dėmesį ne tik į jo formą, bet ir į turinį bendrame operos diskurse.

Operos kūrėjai taip pat atskleidžia ir dar vieną, globalesnį ir universalesnį politinio poveikio siekį:

„**Kas yra normalu, o kas – ne? Kas yra moralu ir kas – amoralu?** (...) Man yra įdomus pats žmogus, ir kuo jis labiau „nenormalus“ ar „nepriimtinas“, tuo jis įdomesnis. Tokie žmonės suteikia galimybę pažinti jų

vidinio pasaulio gylį, tada manyje mažėja kategoriškumo, auga empatija, galiu vis daugiau priimti ir duoti. Tokia yra mano, kaip kūrėjo, misija: aiškintis, kas yra „normalu“ ir „nenormalu“ – bėgant laikui šios moralinės nuostatos kinta. Nesitikiu rasti atsakymo, nes manau, kad tai neįmanoma, bet galiu priartėti prie aiškesnio suvokimo, kuris daugumai yra tolimas.“ (Artūras Areima) („Traviatos“, b. d.).

Šie operos režisieriaus Artūro Areimos svarstymai akivaizdžiai atskleidžia siekį provokuoti žiūrovą iš naujo permąstyti normalumo ir amoralumo sąvokas bei, peržiūrėjus operą, iš naujo permąstyti savo požiūrį į sekso industrijoje dirbančius žmones bei galios santykį tarp savo socialinės aplinkos ir operoje reprezentuojamos grupės. Šiuo atveju svarbu ir tai, kad žiūrovui nenusakoma, ką tiksliai jis turėtų galvoti, kokią tiksliai politinę poziciją turėtų priimti – vietoj to, žiūrovas skatinamas reflektuoti ir apsispręsti laisvai.

Toliau pateikiami „Traviatų“ turinio analizės rezultatai artikuliuojami pagal adaptuoto Hallo modelio elementus.

Teatro erdvė. Opera „Traviatos“ yra nepriklausomo prodiuserio „Operomanija“ prodiusuojamas kūrinys. Operos premjera vyko 2022 m. „Menų spaustuvėje“, Juodojoje salėje, festivalyje „Naujoji operos akcija“.

„Traviatos“ yra 65 minučių trukmės vienos dalies kamerinė opera, kurios pagrindinė dramaturginė ašis yra dokumentiniai pasakojimai arba liudijimai – Lietuvos sekso industrijoje dirbančių žmonių pasakojimai. Dokumentiniai pasakojimai jungiami su fikciniais-meniniais elementais:

- **Muzikiniu lygmeniu:** elektroniniu garso takeliu, įrašytomis mecosoprano ir tenoro arijomis (natose įvardintomis kaip arijos, tačiau šiuos numerius dainuoja du žmonės), scenoje gyvai grojančiu violončelių kvintetu. Šiame kontekste svarbu pabrėžti, kad muzikinis operos lygmuo yra mediatizuotas – didžioji jo dalis yra pateikiama garso įrašo formatu, taigi pasirinktas operos pavyzdys yra intermedialus;
- **Performatyviuoju lygmeniu:** per visą operą scenoje šokančia ir nusirenginėjančia Aktore bei priešais ją sėdinčiais penkiais violončelininkais;
- **Vizualiuoju lygmeniu:** visą sceną apimančiomis vaizdo projekcijomis (tai taip pat mediatizuotas elementas), kuriose tyvuliuoja vanduo, bei dekoracijomis: scenos priekyje matomas paguldytas išrautas medis, balti kubai, mikrofono stovas, imituojantis striptizo stulpą; visi

spektaklio kostiumai balti, Aktorė rankose laiko smičių, per visą spektaklį yra su kauke;

- **Tekstiniu lygmeniu:** dokumentine medžiaga grįstu improvizacinio pobūdžio libretu.

Kūrėjų estetinė pozicija lauke. Operos rodymo kontekstas ir trumpai pristatyta forma nusako kūrėjų estetinę poziciją. „Operomanija“ plėtoja naująjį muzikinį teatrą (šioje disertacijoje įvardinamą antiopera), inicijuoja ir palaiko įvairių sričių menininkų bendradarbiavimą. Pasak „Operomanijos“ vadovės Anos Ablamonovos, „Operomanijos“ siekis yra sukurti terpę, kurioje vyksta įvairūs kūrybiniai procesai. Šiuos procesus sieja „domėjimasis operos žanro galimybėmis, laisvas požiūris į transformacijas (...). Neegzistuoja joks su „Operomanija“ bendradarbiaujančius kūrėjus vienijantis braižas.“ (Paltanavičiūtė, 2024) Šios Ablamonovos įžvalgos aiškiai nusako „Operomanijos“ konteksto orientaciją į *poiesis* paradigmą. „Operomanija“ – tai ekonomiškai, instituciškai ir kūrybiškai nepriklausoma nuo valstybinių operos institucijų erdvė, per kitokius – alternatyvius, atvirus kūrybinėms paieškoms ir eksperimentams bei laisvoms formoms, – operos pavyzdžius *a priori* ir *de facto* diskutuojanti su operos žanro istorija, vadinasi – su tradicinėmis operos formomis ir jai priskiriamomis valstybinėmis operos institucijomis.

Orientacija į *poiesis* nusako ir šiai paradigmai būdingą dialogiškumo principą, gamybos procese įprasminamą per operos kūrėjų santykius ir savaime koduojantį socialinės lygybės reikšmes. „Traviatų“ autoriai pateikiami kaip lygiaverčiai kūrėjai.

Kūrybinę komandą sudaro režisierius, scenos ir kostiumų dizaineris Artūras Areima, kompozitorius Maximilianas Oprishka, dokumentinės medžiagos rinkėjos (atlikusios interviu su liudytojais) Inga Sanakojevaitė, Modesta Jakeliūnaitė, videomenininkas Dinas Marcinkevičius, šviesų dailininkas Eugenijus Sabaliauskas, garso režisierius Jurgis Tamošiūnas. Atlikėjai – Modesta Jakeliūnaitė (Aktorė), Nora Petročenko (mecosopranas), Edgaras Davidovičius (tenoras), violončelininkų ansamblis „Cello Club“ (Povilas Jacunskas, Domas Jakštas, Arnas Kmieliauskas, Evaldas Petkus, Rokas Vaitkevičius). Šiam tyrimui svarbu tai, kad kaip atlikėjai nėra įvardinti liudytojai (arba dokumentinės medžiagos informantai). Tai suponuoja, kad dokumentiniai pasakojimai buvo traktuojami kaip estetiniai spektaklio elementai, per kuriuos reikšmes koduoja, vadinasi, gamybos procese kontroliuoja, spektaklio kūrėjai, t. y. menininkai.

Dialogiškumo principas nusako ir kai kuriuos techninės infrastruktūros aspektus – baigtiniu operos tekstu šiuo atveju laikoma ne partitūra (kurią

tradicinės operos atveju interpretuoja bei realizuoja dirigentas, solistai ir režisierius), bet „Traviatų“ įvykis scenoje, kuriame režisūra yra integruota baigto kūrinio rezultato dalis. Vadinasi, šiuo atveju ne tik režisūrinė koncepcija, bet ir atlikėjų interpretacija taip pat laikoma integruota operos teksto dalimi, neliepiančia atskirai gilintis į operos partitūrą (šiuo atveju natomis išrašytos tik vokalistų ir violončelininkų partijos) ir jos pastatymą.

Kūrėjų orientacija į *poiesis* ir *mimesis* paradigmą. Orientacija į *poiesis* nusako operos „Traviatos“ orientaciją link postdraminio teatro formų. Atsižvelgiant į tai, kad centrinė dramaturginė „Traviatų“ ašis yra liudytojų pasakojimai, operą galima įvardinti kaip dalyvaujamojo meno pavyzdį. Tai, anot Claire Bishop, yra meno kūrinys, kurio pagrindu tampa ne meno, bet tikrovės elementai, menininko reprezentuojami bet kokiame meno kontekste. Dalyvaujamojo meno atvejais tikrovę reprezentuoja neprofesionalūs „aktoriai“ arba žmonės, kurie meno kūrinyje pagal menininko instrukcijas „veikia“ savo tapatybės (lyties, socialinės grupės, profesijos ir kt.) pagrindu (Bishop, 2012, p. 91). Šiuo atveju liudytojai atstovauja savo profesijai – sekso industrijoje dirbantiems žmonėms, taip pat juos galima įvardinti ir kaip socialinę grupę, kurios narius sieja bendri interesai, vadinasi, ir bendras ar panašus tapatybės jausmas bei tikslai.

Kodavimas. Operos formos ir turinio santykis. „Traviatose“ per kolektyvinio identiteto reprezentaciją, kuriai pasitelkiama dokumentika (liudytojų pasakojimai), koduojamos užmeninės reikšmės, atskleidžiančios skirtį tarp „mes“ ir „jie“, t. y. tarp operos kūrėjų ir potencialios auditorijos bei reprezentuojamos grupės. Skirtis ir netolygus galios santykis šiuo atveju įvardinamas operos anotacijoje – reprezentuojama socialinė grupė vadinama „bendruomene“, veikiančia už įstatymo ribų, suponuojant, kad operos autoriai ir auditorija galimai nepriklauso reprezentuojamai socialinei grupei („Traviatos“, b. d.).

„Traviatos“ yra postdraminio teatro pavyzdys: opera neturi aiškaus naratyvinio pasakojimo, aiškiai apibrėžtų personažų, siužeto, o pirmenybė teikiama performatyviems, vizualiems ir muzikiniams aspektams, atlikėjų, žiūrovų ir spektaklio erdvės santykiams. Šios kūrinio savybės atitinka Lehmanno apibrėžtus postdraminio teatro bruožus (Lehmann, 2010, p. 15). Lyginant su griežtai struktūruotomis tradicinės operos formomis, „Traviatų“ forma yra laisva, abstrakti: opera prasideda muzikine įžanga, vėliau vienas po kito eina penki iš anksto įrašyti dokumentiniai pasakojimai, tarp kurių (kartais ir per juos) skamba instrumentinė muzika, tarp dokumentinių pasakojimų taip pat skamba mecosoprano ir tenoro arijos, opera pabaigiama finaline arija. Dokumentiniuose fragmentuose pateikiamos sekso industrijoje dirbančių

žmonių patirtys, o meninių fragmentų librete fantazuojama intymių situacijų tarp moters ir vyro (galimai prostitutės ir kliento) tema.

Šiam tyrimui svarbu, kad kamerinė postdraminė „Traviatų“ forma, kurią iš esmės apibrėžia jau anksčiau išanalizuota „Traviatų“ pozicija meno lauke, taip pat savaime postuluoja politiškumą: naujų raiškos formų ir estetikos paiešką operos žanro kontekstuose bei diskusiją su tradicinėmis operos formomis.

Analizė rodo, kad „Traviatos“ – tai aliuzija į Giuseppe’s Verdi operą „Traviata“ (1853; itališkai *la traviata* – puolusi moteris). „Traviatų“ produkcija buvo inicijuota minint lietuviškos operos šimtmetį, reaguojant į profesionalios lietuviškos operos šimtmetį minėjusius „Traviatos“ pastatymus Lietuvos nacionaliniame operos ir baleto teatre bei Kauno valstybiniame muzikiniame teatre. Užmeninių reikšmių kodavimo aspektu tai svarbu todėl, kad „Traviatos“ ir „Traviatų“ pastatymo įvykis, siejamas su ta pačia sukaktimi, įprasmina operos ir antioperos dichotomiją ir diskusinę įtampą, pirmiausia instituciniu aspektu, ir taip pabrėžia skirtingas reikšmių kodavimo strategijas.

Skirtingos institucijos šiuo atveju *a priori* nusako skirtingas formas bei skirtingus infrastruktūrinius aspektus: „Traviata“ – 3 veiksmų romantinė opera, atitinkanti tradicinės operos formą, statoma taip, kaip ją užrašė kompozitorius ir libreto autorius; „Traviatos“, kaip jau minėta – kamerinė postdraminė vieno veiksmo opera, laisvai traktuojanti operos žanro konvencijas.

Toliau šioje disertacijoje analizuojamas užmeninių reikšmių kodavimas operos „Traviatos“ turinyje.

3.1.2. Operos „Traviatos“ turinio analizės suvestinė

Kaip jau minėta anksčiau, prieš aprašant dedukcinės „Traviatų“ turinio analizės elementus, pirmiausia pateikiama turinio analizės suvestinė, paaiškinanti, kaip operoje konstruojamos meninės reikšmės, ir parodanti santykį tarp estetinių operos elementų. Operos numeriai analizuojami paeiliui.

Įžanga. Abstrakčių reikšmių kodavimas, pabrėžiantis ne turinį, o antioperai būdingą formą, savaime yra politiškas. Abstrakčiai koduojamos reikšmės nenurodo jokių konkretesnių reikšmių dekodavimo gairių, tačiau laisvos interpretacijos siekis, eksperimentinei estetikai artima muzikinė raiška, kurioje vengiama tonalumo ir funkcinės harmonijos sistemos, neegzistuoja aiškiai artikuliuojama melodija, kaip komunikacijos įrankis išnaudojami tembrai, štrichai, registrai, dinamika, rodo, kad suvokėjas

skatinamas atsisakyti hierarchinio mąstymo tiek operos žiūrėjimo, tiek socialinės tikrovės kontekste. Vizualiajame / performatyviajame lygmenyje ryškėjantis lyčių antagonizavimas, koduojamas per erdvės pasiskirstymą tarp Aktorės (moters) ir violončelininkų (vyrų) bei priešinamų juodos ir baltos spalvų (juoda dominuoja), sufleruoja, kad hierarchinio mąstymo reikėtų atsisakyti reflektuojant galios santykius tarp lyčių.

Arija Nr. 1: Ryški skirtis tarp informacinio komunikacijos lygmens tekstiniame lygmenyje (apdainuojama intymi situacija tarp moters ir vyro) ir simbolinio vizualiajame / performatyviajame reprezentuoja buitiškumo ir meninių reikšmių, o kartu žemosios bei aukštosios kultūrų priešpriešą ir sugretinimą, kurį galima interpretuoti kaip tikrovės ir fantazijos dichotomiją. Taip pabrėžiamas antagonizmas tarp „mes“ (kūrėjai ir potenciali auditorija) ir „jie“ (sekso industrijoje dirbantys žmonės). Tekstinis lygmuo implikuoja netolygų galios santykį tarp lyčių (vyras dominuoja), situacijoje veikiantys Pono ir Ponios personažai, nesuteikiant jiems vardų, nedainuoja kartu – vadinasi, nekuria dialogo. Kaip reikšmių kodavimo elementą galima įvardinti ir autorių pasirinkimą operos numerius vadinti arijomis – jas įprastai dainuoja vienas, o šiuo atveju arijas dainuoja du, bet, išnaudojant polifonijos elementus, Pono ir Ponios vokalinės partijos traktuojamos kaip atskiros muzikinės linijos. Vizualusis / performatyvusis lygmuo neiliustruoja libreto ir muzikos, muzikinis lygmuo neiliustruoja libreto – visi lygmenys visumoje dalyvauja autonomiškai (visoje operoje). Tai rodo, kad pabrėžtinai atsisakoma hierarchijos.

Išpažintis Nr. 1: Dar labiau nei prieš tai išryškinama skirtis tarp informacinio (kuris yra ypač buitiškas) ir simbolinio lygmens pabrėžia atskirtį tarp visuomenės paraščių (sekso industrijoje dirbančių žmonių) ir daugumos (kūrėjų ir žiūrovų). Priešpriešą sušvelnina ir skirtingus pasaulius suartina muzikos lyriškumas ir paprastumas. Violončelių partijų diapazonas siauras, muzikinių priemonių naudojimas yra saikingas, nedemonstruojantis galios nei muzikinių elementų santykių aspektu (šis aspektas buvo aktualus operoje ir prieš tai, šiame numeryje išryškėja dar labiau), nei muzikinės dramaturgijos aspektu (atskiruose numeriuose kulminacijos labai neryškios, jos nekuriamos harmoninėmis priemonėmis). Tai galioja visos operos muzikiniam lygmeniui. Performatyvus lygmuo atviras interpretacijai, galimos skirtingos, net prieštaringos reikšmės. Kombinacija su tekstiniame lygmenyje pabrėžiamu laisvės motyvu galimai koduoja seksualinės autonomijos idėją. Tekstiniame lygmenyje taip pat vystomas seksualinių mažumų reprezentacijos naratyvas.

Arija Nr. 2: Kantilena, raudos žanro apropriacija (semantiškai siejama su mergautinio gyvenimo pabaiga) ir librete pabrėžiami žodžiai „kaip gera“ gali nurodyti į erotinių fantazijų realizavimą, seksualinės energijos

išlaisvinimą. Muzikinis lygmuo sufleruoja, kad įsivaizduojamoje situacijoje dominuoja vyras. Itin laisvas interpretacijai vizualusis lygmuo santykyje su muzikiniu ir verbaliniu lygmenimis taip pat gali būti interpretuojamas kaip išsilaisvinimas iš visuomenės normų.

Išpažintis Nr. 2: Informaciniame lygmenyje atskleidžiama socialinė problematika – sekso industrijoje egzistuojantis smurtas prieš moteris, narkomanijos problematika, socialinė atskirtis ir patirtis, paskatinanti pasirinkimą dirbti sekso industrijoje. Performatyvusis lygmuo pabrėžia moterišką pradą, galimai siekiantį dėmesio – tai galima interpretuoti kaip pagalbos siekį. Muzikiniame lygmenyje vyraujantys mažoriniai sąskambiai pabrėžia hierarchiją, vyriško prado dominavimą, pasitelkiant sekundos intervalą ir ryškėjančius klasteriu kuriama įtampa. Atskleidžiamos muzikinio ir vizualiojo lygmens paralelės (muzikos ir vaizdo projekcijose matomo vandens dramaturginis ryšys). Išryškinama socialinė problematika kontrastuoja su prieš tai artikuliuota seksualinio malonumo tematika. Ryšį su malonumo tematika išlaiko pasakotojo atskleidžiami motyvai pirkti moterį, pabrėžiant, kad jam tai normalu.

Arija Nr. 3: Sugrąžinama malonumo tematika (librete perteikiamas erotinės fantazijos realizavimas) kontrastuoja su „Išpažintyje Nr. 2“ išryškinta socialine problematika. Performatyvusis / vizualusis lygmuo sufleruoja, kad librete perteikiama situacija vyksta slapta. Įtampos ir malonumo priešprieša pabrėžiama ir muzikiniame lygmenyje.

Išpažintis Nr. 3: Informaciniu lygmeniu (liudytojo pasakojime) reprezentuojama plati erotinių fantazijų skalė, kurią pats pasakotojas pateikia kaip normalų gyvenimo būdą. Santykyje su muzikiniu lygmeniu tai įgauna keistą, groteskišką atspalvį, kurį pabrėžia ir vandens bangavimas vaizdo projekcijose. Performatyvusis lygmuo (Aktorė) sufleruoja, kad kalbama apie darbą, tačiau muzikinių elementų kombinacijų pasirinkimai rodo, kad dirbant sekso industrijoje patiriama daug nuotykių – apie tai užsimenama ir verbaliniame lygmenyje (dokumentiniame pasakojime). Masažuotojas vyras skundžiasi, kad moterys masažuotojos už savo darbą gauna didesnį atlygį, taip pat jis pabrėžia, kad nemėgsta gėjų – verbaliniame lygmenyje reikšmės konstruojamos per lyties ir seksualinės orientacijos kategorijas.

Arija Nr. 4: Aktorės nusirenginėjimas ir apsirenginėjimas gali būti interpretuojami kaip tiesioginė intymių situacijų iliustracija, koduojama informaciniu lygmeniu, tačiau perkeliant tas pačias reikšmes į simbolinį lygmenį tai gali būti interpretuojama kaip galios žaidimai. Verbaliniu lygmeniu (libretu) perteikiama erotinė fantazija, dar atviresnė ir keistesnė nei prieš tai. Per ekspresionizmo estetikai artimą raišką muzikiniame lygmenyje (šiuo atveju reikšmes koduoja ir ekspresionizmo semantika, pateikianti

nuorodą į subjektyvų pasaulio matymą ir stiprias emocijas, iškraipančias subjekto tikrovę) perteikiamas represuotas seksualumas, slaptos ir keistos erotinės fantazijos.

Aktorės klūpėjimas performatyviajame lygmenyje ir disonansinių intervalų išrišimas į konsonansus reiškia nuolankumą, paklusimą, tačiau Aktorės nusisukimas nuo publikos gali reikšti ir izoliaciją arba atsiribojimą. Komunikaciniu aspektu šis operos numeris yra gana chaotiškas, tačiau visų jo elementų kombinaciją galima interpretuoti kaip nesutapimą tarp visuotinai priimtinų moralės normų bei erotinių fantazijų ir poreikio jas realizuoti.

Išpažintis Nr. 4: Klasteris muzikiniame lygmenyje nurodo į eksperimentinės raiškos paieškas muzikoje. Šiuo atveju muzikinės reikšmės tiesiogiai siejasi su verbalinėmis – dokumentiniame pasakojime atskleidžiamas pasakotojo seksualinis eksperimentas (pasakotojas sako, kad atsiriboja nuo moralės normų ir socialiai sukonstruotų normalumo rėmų – analogiškai muzikiniame lygmenyje ryškiau atsiribojama nuo tonacinės sistemos principų).

Informaciniame lygmenyje (šiuo atveju savo patirtį apie darbą sekso industrijoje pasakoja pora) dominuoja vyras; užsimenama, kad sekso industrijoje daugiau „norinčių“ vyrų. Performatyviajame lygmenyje koduojamos reikšmės gali būti interpretuojamos kaip seksualinio išnaudojimo kritika (verbaliniame lygmenyje pasakotojai bando paneigti mitą, kad sekso industrijoje išnaudojami žmonės – pasak jų, visi dirba dėl malonumo, kurio negauna kasdienybėje).

Arija Nr. 5: Vizualusis lygmuo reprezentuoja išlaisvintą seksualinę energiją, lytinio akto kulminaciją. Apie artėjančią kulminaciją sufleruoja Aktorės nusilenkimas violončelininkams, praskėstos kojos ir ruošimasis apsirengti. Librete ir muzikiniame lygmenyje pabrėžiamas netolygus lyčių galios santykis – dominuoja vyras.

Išpažintis Nr. 5: Muzikinio ir vizualaus lygmenų (vandenį vaizduojančiose vaizdo projekcijose) intensyvumas pasiekia kulminaciją. Tuo metu scenoje išskėstomis kojomis sėdinti aktorė sufleruoja, kad šiame numeryje pasiekiama lytinio akto kulminacija. Vėliau nuslūgęs muzikos ir vandens bangavimo intensyvumas rodo ir seksualinės įtampos nuslūgimą, galimai realizuotas erotines fantazijas. Informaciniame lygmenyje pabrėžiamas smalsumas, seksualinių poreikių įvairovė, motyvuojantys pasakotoją dirbti sekso industrijoje, kaip pasakotojo pasirinkimo motyvas atskleidžiama socialinė nelygybė, amžiaus skirtumo tarp sekso industrijos dalyvių motyvas, pasakotojas pateikia kontekstą apie ukrainietes, dirbančias sekso industrijoje. Trumpai atskleistas socialinis pasakotojo kontekstas ir koncentracija į malonumo tematiką rodo socialinio konteksto sąlygotų

veiksnių ir malonumo paieškų kaip motyvų dirbti sekso industrijoje prieštarą, tačiau dominuoja malonumo elementas. Pabrėžiamas žodis „laisvė“. Numerio pabaigoje muzikinis lygmuo krypsta link tonalumo ir mažoriškumo.

Finalas I: Aktorės ėjimas link publikos rodo išėjimą iš situacijos, kuri gali būti interpretuojama kaip išėjimas iš intymios situacijos ar fikcinės teatro situacijos, taip pat kaip artėjimas prie laimingos pabaigos, grįžimas į realybę po seksualinių fantazijų realizavimo, grįžimas į visuomenės normų persmelktą tikrovę ar panašiai. Kontekstų kaitą rodo ir grįžimas į tonalumą muzikiniame lygmenyje bei žemės mindžiojimas performatyviajame lygmenyje.

Finalas II: Dialogo atsiradimas verbaliniame ir muzikiniame lygmenyse (Ponas ir Ponia pagaliau dainuoja kartu, pabrėžiama žodžių kombinacija „aš tik žmogus, aš laisvas žmogus“) yra atviras interpretacijai: koduojamas dialogo atsiradimas tarp neapibrėžtų dedamųjų. Aktorė miršta baltoje šviesoje, skambant tonaliems, mažoriškiems sąskambiams. Tai simbolizuoja laimingą pabaigą ir kartu pateikia nuorodą į Verdi operos „Traviata“ finalą (daugiau tiesioginių nuorodų ar citatų į Verdi kūrinį operoje „Traviatos“ identifikuota nebuvo).

Toliau pateikiami „Traviatų“ turinio analizės rezultatai, menines operos reikšmes aiškiau susiejant su šios disertacijos tyrimo teorinėje dalyje identifikuotomis ir aptartomis reikšmių kodavimo koncepcijomis.

3.1.3. Operos „Traviatos“ turinio analizės rezultatai

Išanalizuotas meninis operos „Traviatos“ turinys parodo, kad operos forma konstruojama koliažo principu, kaitaliojant malonumo ar erotinių fantazijų reikšmes su tikrove (dokumentika) ir joje kartais atskleidžiama socialine problematika. **Koliažo principas** ir **operos numerių atskyrimo** išryškinimas bendroje operos struktūroje atliepia Brechto politinės, arba epinės, operos principus, atribojančius žiūrovą pateikiamas situacijas išgyventi emociškai pasyviai ir aktyvuoti kritinį mąstymą. Socialines struktūras šiuo atveju galima interpretuoti kaip malonumo ir socialinės problematikos sankirtą, pateikiamą kaip įtempta, diskusinė erdvė, neartikuliuojant apibrėžtų reikšmių, dekodavimo naratyvų ar interpretacinių schemų, reikšmių dekodavimo atsakomybę perkeliant auditorijai.

Analizė parodė, kad tiek vokalinių numerių libretas, tiek dokumentikos citavimas konstruojami buitiškai; visa tai sukuria priešpriešą operinio vokalo rafinuotumui ir įprasmina aukštosios bei žemosios kultūrų sintezę, kurią Brechtas įvardino kaip vieną esminių epinės operos bruožų. Nors „Traviatose“ pabrėžiamas buitiškumas, kurį ryškiausiai perteikia neredaguota liudytojų leksika ir verbaliniame lygmenyje dominuojantis informacinis lygmuo, ryški

poiesis estetika muzikiniame lygmenyje bei vizualiajame / performatyviajame lygmenyje dominuojantis simbolinis reikšmių kodavimo būdas rodo, kad operoje taip pat pabrėžiama ir aukštosios kultūros estetika.

Toks žemosios ir aukštosios kultūrų gretinimas meninėmis reikšmėmis koduoja antagonistines užmenines reikšmes: dokumentika ir ją lydinti buitiška leksika šiuo atveju įterpiama į aukštosios kultūros žanrą: nors ir remiamasi postdraminio teatro meninės raiškos principais, neatsisakoma tradicinei operai būdingų elementų, tokių kaip operinis vokalas, arijos, orkestrą keičiantis violončelių kvintetas. Tokie meniniai sprendimai koduoja ir nurodo hierarchizuotą galios santykį tarp visuomenės daugumos ir sekso industrijoje dirbančių asmenų.

Analizė taip pat atskleidžia, kad muzikinis „Traviatų“ lygmuo irgi atitinka tiek Brechto, tiek link *poiesis* koncepcijos gravituojančios muzikos gaires. Operoje naudojama muzikos išraiškos priemonių skalė nėra plati, melodikos, harmonijos, faktūros, dinamikos, tempo ir ritmo sprendimai yra gana supaprastinti, tačiau neaproprijuojantys buitinės ir populiariosios (žemosios) muzikinės kultūros – muzikos stilistika artėja prie postminimalizmo estetikos (ir postminimalistinės komponavimo technikos), kai naudojamas vienas atraminis tonas, tačiau atsisakoma kitų garsų santykių hierarchizavimo[4]. Nors vokalinės partijos atliekamos tradicinėms operos formoms būdinga vokalo technika, aiškiai suformuotos melodijos nebuvimas ir melodinių fragmentų nepaklusimas funkcinės harmoninės sistemos principams (ne tik vokalinėse partijose, bet ir instrumentinėje dalyje) padeda išvengti jėgos ir galios demonstravimo.

Tekstinio, performatyviojo / vizualiojo ir muzikinio lygmens santykyje taip pat atsisakoma hierarchijos: kiekvienas lygmuo yra savarankiškas, tačiau kiekviename jų konstruojamos reikšmės natūraliai susilieja į bendrą visumą – taip įveiklinama *a priori* politiška *Gesamtkunstwerk* idėja. Tai rodo, kad muzikinis lygmuo įkūnija dialogiškumo principą ir koduoja tai, ką šios disertacijos teorinėje dalyje apibendrintai vadinome užmeninėmis demokratijos reikšmėmis. Šiuo atveju tai gali būti nuoroda į egalitarinę socialinę tvarką ir marginalizuotų visuomenės grupių – šiuo atveju sekso industrijoje dirbančių asmenų – balsų ir pasirinkimų pripažinimą viešajame diskurse.

---

[4] Šiuo atveju opera nėra visiškai atonali, tačiau tonalumas naudojamas laikantis monofunkcinio tonalumo principų arba išnaudojamas kaip dramaturginis elementas – opera neturi tonacijos, naudojami tonaciškai neutralūs grynieji intervalai (unisonas, oktava, grynoji kvarta, kvinta), tačiau faktūroje dažnai ryškėja svarbiausias tonas, harmonijoje ir melodikoje laikomasi diatoniškumo principų.

Kita vertus, nors melodikoje, ritmikoje ir harmonijoje vengiama hierarchijos principo, tembriškai vokalinės partijos bendroje muzikinėje faktūroje išsiskiria ryškiai, vadinasi, dominuoja. Arijose dominuoja vyriškas balsas, o moteriškas ir vyriškas balsai nekuria dialogo. Tai gali būti interpretuojama kaip lyčių hierarchijos reprezentacija, koduojanti vyriško prado dominavimą. Tokia vokalinių partijų ir instrumentinės dalies reikšmių prieštara gali būti interpretuojama kaip prieštara tarp dviejų skirtingų socialinių modelių – utopijos (kur egzistuoja idealios lygybės struktūros) ir tikrovės (kur hierarchija yra įtvirtinta).

Svarbu pabrėžti, kad šioje operoje muzikinis lygmuo (jo dinamika plėtojama paraleliai su vandens bangavimo dinamika) atsiriboja nuo emocijų reprezentavimo ir naratyvumo, būdingo *mimesis* paradigmai. Tad šioje operoje muzika veikia kaip socialinis-muzikinis gestas, kuris, pagal Brechtą, rodo laikyseną, atskleidžiančią socialinius santykius, arba funkcionuoja kaip dramaturginis elementas. Šiuo atveju muzikinis gestas įveiklinamas dviem sluoksniais: a) koduoja egalitarines politines reikšmes, pabrėžiant lygybe grindžiamų socialinių santykių idėją; b) koduoja lyčių hierarchiją ir vyro dominavimą socialiniuose santykiuose.

Svarbu pasakyti, kad vyriškos lyties dominavimą įprasmina ne tik vokaliniai operos numeriai, bet ir dokumentiniuose pasakojimuose dominuojantys vyrai: trijuose jų darbo patirtimi dirbant sekso industrijoje dalinasi vyrai, viename pora (vyras ir moteris) ir tik viename moteris. Dokumentikos fragmentuose vyrai pasakoja apie malonumo paieškas, laisvės siekį, o moteris pateikia komplikuotą savo asmeninę patirtį ir socialinį kontekstą, paskatinusį dirbti sekso industrijoje. Tai dar labiau išryškina patriarchalinę galią ir parodo, kad moters patirtis yra susijusi su struktūrinėmis sąlygomis, prievarta ir ekonomine būtinybe, o vyrams darbas sekso industrijoje reiškia išsilaisvinimą nuo socialiai sukonstruotų visuomenės normų. Taip operoje konstruojama užmeninė reikšmė koduojama subversyviai, vadinasi, politiškai – siekiant sumažinti hierarchiją tarp marginalizuotų visuomenės grupių ir visumos bei apskritai kritiškai pažvelgti į hierarchiją kaip reiškinį, moterų patirtys yra marginalizuojamos.

Opera „Traviatos“ neturi nuoseklaus pasakojimo ar siužeto, tačiau vis intensyvėjanti muzikinio lygmens bei vaizdo projekcijose vaizduojamo vandens dinamika ir staiga atslūgstanti dramaturginė įtampa Arijoje Nr. 5 (kai muzikoje grįžtama į tonalumą ir mažoriškumą) leidžia įžvelgti operos metasiužetą, kurį galima įvardinti kaip lytinį aktą. Svarbu, kad tonalumo ir atonalumo dichotomija, čia išnaudojama kaip naratyvinė priemonė ir reikšmes koduojanti simboliniu lygmeniu, yra laikytina tradicinės operos elementu (šios operos kontekste perėjimas iš tonalumo į atonalumą ir atvirkščiai veikia

kaip tam tikra retorinė figūra). Vis dėlto menamas operos siužetas kuriamas ne tik naratyvinėmis priemonėmis, bet ir per operos struktūrą.

Per muzikinę formą ir struktūrą (bei jos paraleles su vandens bangavimu vaizdo projekcijose) konstruojamas siužetas, kurio simbolinė prasmė siejama su lytinio akto dinamika, gali būti interpretuojama kaip operos kūrėjų provokacija, nukreipta į nusistovėjusias socialines ir politines normas. Tokiu būdu dramaturgija kvestionuoja nusistovėjusias socialines galios santykių struktūras, kuriose sekso industrijoje dirbantys asmenys konstruojami kaip marginalizuota mažuma, o juos vertinanti ir teisianti visuomenės dauguma įtvirtina dominuojančią moralinę ir socialinę poziciją.

Svarbu pabrėžti, kad intymumo motyvas operoje „Traviatos“ funkcionuoja kaip centrinė kūrinio dramaturgijos ašis, kuri atsikartoja ir kituose kūrinio reikšmių kodavimo lygmenyse – apie tai poetizuotai dainuojama arijose, tiesiogiai pasakojama dokumentiniuose epizoduose, Ponios vokalinėje partijoje yra užuominų į raudą, kuri lietuvių folklore semantiškai siejama su moters įžengimu į vedybinį gyvenimą, per visą operą Aktorė nusirenginėja prieš penkių vyrų (violončelininkų) auditoriją. Tačiau tekstiniame ir performatyviajame lygmenyse šios reikšmės konstruojamos fragmentiškai ir abstrakčiai, jas galima interpretuoti kaip darbą sekso industrijoje iliustruojančius elementus.

Užmeninių politinių reikšmių kodavimo aspektu šioje operoje svarbi kolektyvinė sekso paslaugų industrijoje dirbančių asmenų reprezentacija, koduojama verbaliniu lygmeniu – visų pirma, intertekstu, per pavadinimą, kuris nurodo į Verdi operą „Traviata“. Svarbu, kad šiuo atveju operos pavadinimas pateikiamas daugiskaitos forma – „Traviatos“. Remiantis Brechtu, kolektyvinė reprezentacija aiškiau atskleidžia socialinės grupės problematiką, be to, atsiriboja nuo veikėjų psichologizavimo ir emocinio susitapatinimo su operoje vaizduojama situacija ar kontekstu, todėl žiūrovą skatina atitinkamai kontekstualizuoti menines reikšmes vienalaikiame socialiniame-politiniame kontekste. Šioje operoje kolektyvinę reprezentaciją įprasmina ir Aktorė, dėvinti guminę kaukę, kuri neutralizuoja lytį.

Šiuo atveju kolektyvinę konkrečios socialinės grupės reprezentaciją galima susieti ne tik su Brechto politinės operos idėja, bet ir su komiškosios operos formomis, aptartomis šios disertacijos teorijos skyriaus pradžioje pateiktoje literatūros analizėje. Joje analizuojamuose operos ir politikos santykio tyrimuose ryškėjo komiškos operos kaip antioperos samprata, vienu esminių politinių jos reikšmių kodavimo būdų laikoma mažumų reprezentacija apropriuojant tos grupės estetiką. „Traviatų“ atveju estetikos apropriaciją keičia autentiški reprezentuojamos grupės atstovų pasakojimai,

tad politinės reikšmės koduojamos dar akivaizdžiau nei prieš tai analizuotuose komiškos operos pavyzdžiuose.

Tikslinga pasakyti, kad mažumų reprezentacijoje operoje „Traviatos“ taip pat atsiskleidžia patriarchalinės sistemos reikšmių struktūra. Performatyvųjį operos lygmenį sudaro viena moteris (nors ir buvo minėta, kad ji galėtų būti interpretuojama kaip belytė, apnuoginta krūtinė sustiprina jos tapatinimą su moteriška lytimi). Šokdama, nusirenginėdama, nusilenkdama, klūpodama prieš penkis violončelininkus ji akivaizdžiai rodo nuolankumą vyriškai lyčiai. Ne pagal paskirtį naudojamas mikrofono stovas simbolizuoja nutildytą balsą – ne tik reprezentuojamos grupės, bet ir moters platesniame socialiniame kontekste. Patriarchalinės sistemos vaizdavimą šiuo atveju pabrėžia ir violončelei priskiriama semantika.

Tyrimas atskleidė, kad analizuotoje medžiagoje reprezentuojamos ir seksualinės mažumos, tačiau tik verbaliniu lygmeniu. Vis dėlto ši tema nėra nuosekliai plėtojama ar sistemiškai analizuojama – seksualinių mažumų reprezentacija pasireiškia pavieniais dalyvių pasisakymais ar užuominomis, kurie nesudaro vientiso naratyvo. Dėl šios priežasties negalima kalbėti apie kolektyvinę seksualinių mažumų reprezentaciją.

Šio tyrimo kontekste svarbu paminėti ir „Traviatų“ santykį su „Traviata“, nes šiuo atveju reikšmės koduojamos ir per jų sąveiką. Suponuojama, kad suvokėjas yra išsamiai susipažinęs su Verdi opera ir joje artikuliuojamomis meninėmis ir užmeninėmis reikšmėmis, pavyzdžiui, „Traviatoje“ išryškinta patriarchato tematika ar XIX a. būdinga moralės tematika bei šios operos reikšme Lietuvos istoriniam, politiniam ir kultūriniam kontekstui, „Traviatą“ laikant reikšmingu Lietuvos istorinės atminties simboliu. Turint omenyje tai, kad tiesioginių citatų tarp operų aptikta nebuvo, o jų tarpusavio santykį grindžia tik simboliniai motyvai, jų santykis gali būti suprantamas ne kaip tiesioginė nuoroda, bet kaip konceptuali paralelė. Tai leidžia abu kūrinius interpretuoti kaip tarpusavyje dialogiškus, bet autonomiškus.

3.1.4. Operos „Traviatos“ turinio analizės išvados

„Traviatos“ siekia skatinti kritišką požiūrį į sekso industrijoje dirbančius žmones ir šią temą operoje nagrinėti ne tik kaip naratyvinę temą, bet ir kaip priemonę siekiant politinio poveikio auditorijai – meninė forma naudojama socialinių normų bei hierarchinių struktūrų diskusijai inicijuoti. Politinio poveikio siekius atskleidžia operos kūrėjų išsakytos refleksijos, kad šia opera, apmąstant normalumo ir moralumo sąvokas, siekiama pakeisti požiūrį į sekso

industrijoje dirbančius žmones, atkreipti dėmesį į operą kaip į socialines temas reflektuojantį meno, bet ne socialinį įvykį.

Užmenines „Traviatų“ reikšmes pirmiausia koduoja sąsajos su nepriklausomo meno lauku, operos kūrėjų estetine pozicija lauke, kuri pasufleruoja atitinkamus formos ir turinio pasirinkimus. Konceptualiu struktūriniu operos pagrindu tampa dialogiškumo principas, įprasminamas kūrėjų, operos lygmenų (performatyviojo / vizualiojo, tekstinio ir muzikinio), operos muzikinio lygmens elementų (melodijos, harmonijos, ritmo *etc.*) ir garsų santykių. Dialogiškumas čia veikia *Gesamtkunstwerk* principu. Šios disertacijos teorijos skyriuje buvo nustatyta, kad šie *poeisis* paradigmai būdingi elementai savaime koduoja politines reikšmes, abstrakčiu lygmeniu siejamas su demokratija, dehierarchizacijos reiškiniais ir egalitariniais santykiais.

Mimetiški „Traviatų“ elementai, tokie kaip informacinio lygmens išryškinimas per dokumentiką, tiesiai ir atvirai liudytojų pasakojamos intymios patirtys, tiesioginė sekso industrijoje dirbančių žmonių reprezentacija (per dokumentikos garso įrašus) bei gestiška muzikinio ir vizualiojo (vandens vaizdo projekcijose) lygmenų traktuotė, nors ir gravituojanti link postdraminio teatro koncepcijų, koliažo principas struktūroje, leidžia operą sieti su Brechto politinio teatro principais ir politiniais teatro poveikio siekiais. Sekso industrijoje dirbantys asmenys, reprezentuojami aukštosios kultūros kontekste (pasirenkant būtent operos žanrą), grindžia skirtingų interesų visuomenės grupių, kaip mažumos, ir operos kūrėjų bei potencialios auditorijos, kaip daugumos, dichotomiją, kurioje antagonizmas tampa aiškiu priešpriešos principu, formuojančiu diskusinę įtampą.

Diskusinę įtampą kuria ir „Traviatų“ intertekstas arba diskusija su Verdi „Traviata“. Informaciniame lygmenyje koduojamų nuorodų aptikta nebuvo – reikšmės šiuo atveju koduojamos pabrėžtinai simboliniu lygmeniu, darant prielaidą, kad žiūrovas yra išsamiai susipažinęs su meniniu „Traviatos“ turiniu, socialinėmis paralelėmis, kultūrine ir istorine operos reikšme Lietuvos kontekste.

Čia ryškėja vienas iš operoje koduojamų reikšmių paradoksų: nors pabrėžiamas informacinis lygmuo, vien jau pavadinimu artikuliuojamos reikšmės rodo, kad iš žiūrovo tikimasi, jog jis suvoks ir interpretuos abstrakčias simbolines reikšmes; nors vienomis meninėmis reikšmėmis kuriama utopinė tikrovė, kitomis parodoma realybė; nors įveiklinama *Gesamtkunstwerk* idėja, čia pat naudojami jai oponuojantys Brechto politinio teatro principai; nors bendroje muzikinėje drobėje vengiama tonalumo ir funkcinės harmonijos principų, tonalumas naudojamas kaip naratyvinė

priemonė; nors opera neturi siužeto, formos dinamika rodo, kad operos metasiužetu tampa lytinis aktas; nors kūrinyje artikuliuojama malonumo tematika, atsiranda ir su ja nesusijusi socialinė problematika, kuri plačiau neanalizuojama; nors remiamasi dialogiškumo principu, liudytojai neįtraukiami į operos autorių sąrašą – jie yra traktuojami ne kaip kūrėjai, o kaip šaltinis meninėms ir užmeninėms, politiškai aktyvioms reikšmėms kurti; pabrėžiamas laisvės motyvas, bet liudijanti moteris prisipažįsta, kad yra socialinių aplinkybių priversta dirbti sekso industrijoje; galų gale, nors įvairiais lygmenimis koduojamos egalitarinės reikšmės, kartu ryškėja ir hierarchinės struktūros.

Nuoseklus antagonizmo principas leidžia manyti, kad „Traviatos“ sąmoningai artikuliuoja konfliktinius socialinius santykius. Taip koduojamos meninės ir užmeninės reikšmės neeliminuoja dichotomijos kontrasto, t. y. minėtos priešpriešos operoje veikia kaip nesusikertantys paraleliniai reiškiniai. Tokiu komunikacijos būdu galimai skatinama provokacija permąstyti ir kritiškai įvertinti socialines normas ir hierarchines struktūras, etinius ir moralinius klausimus, meninės formos ir turinio santykį. Vis dėlto operoje „Traviatos“ koduojamos užmeninės reikšmės artikuliuojamos abstrakčiai – jos neformuoja vientiso pranešimo.

Toliau šioje disertacijoje analizuojamas užmeninių reikšmių dekodavimas operoje „Traviatos“.

3.2. Užmeninių reikšmių dekodavimas

Šiame disertacijos poskyryje pateikiami operos „Traviatos“ užmeninių reikšmių dekodavimo tyrimo rezultatai. Tyrimo rezultatai pateikiami metodikos skyriuje aptartais etapais, kuriuos reprezentuoja atskiri skyriaus skirsniai. Kaip jau minėta prieš tai, tyrimo rezultatai su klausimais aiškiau susiejami tyrimo išvadų poskyryje.

3.2.1 Bendros diskusijų temos ir grupių dinamika

Šiame tyrimo skirsnyje aptariama bendra diskusijų grupių dinamika ir galima jos įtaka užmeninių operos „Traviatos“ reikšmių dekodavimui.

Pirmame transkripcijų analizių etape, remiantis diskusijose pasikartojančiais žodžiais ir jų kombinacijomis (arba metodikos dalyje aprašytomis vietinėmis koncepcijomis), buvo identifikuotos pagrindinės diskusijose išryškėjusios temos:

- kodėl „Traviatos“ (ne)opera ir lūkesčių operos žanrui (ne)atitikimas;
- opera „Traviatos“ kitų šiuolaikinio meno kūrinių kontekste;

- operos „Traviatos“ santykis su Verdi „Traviata“;
- operos formos neišbaigtumas;
- muzika kaip fonas;
- violončelių funkcija;
- vandens vaizdo projekcijose simbolizmas;
- aktorės vaidmuo, simbolizmas operoje;
- disonansas / kontrastas operos turinyje;
- operos temos aktualumas;
- lyčių santykis ir jo reprezentacija operoje (vyriško žvilgsnio problematika);
- prostitucijos reiškinio kompleksiškumas ir moralės normos;
- dokumentikos pasakojimų autentiškumas;
- emocinė tyrimo dalyvių reakcija į operą ir operos turinio vertinimas;
- auditorijos ir kūrėjų bei operoje reprezentuojamos grupės socialiniai skirtumai;
- operos tikslas.

Nors meno lauko profesijų atstovai buvo labiau linkę į recepciją (t. y. meninių reikšmių dekodavimą), simbolinių įvairių meninių operos elementų buvo linkę ieškoti ir kiti tyrimo dalyviai, be to, identifikuotos temos skirtingose grupėse pasiskirstė tolygiai.

Kadangi šio tyrimo kontekste dekoduojamos reikšmės nėra iš anksto fiksuotos, – jos formuojasi sąveikaujant diskusijų dalyviams, – svarbu aptarti diskusijų dinamiką, kuri skirtingose grupėse vystėsi panašiai. Diskusijos pradžioje, tyrėjai uždavus klausimą „Kokios jūsų mintys apie šią operą?“, buvo pateikiamas gana kategoriškas ir dažnu atveju lakoniškas neigiamas operos vertinimas, įvairiais aspektais lyginant „Traviatas“ su istorinės operos pavyzdžiais. Vėliau diskusijos krypo link reikšmių kontekstualizavimo socialinės problematikos kontekste, į diskusijas įterpiant ir menines operos reikšmes, ieškant tiesioginių meninių operos elementų sąsajų su dokumentiniais liudytojų pasakojimais. Tai rodo, kad dekoduojant operos reikšmes tikimasi bent minimalaus prasminio aiškumo.

Kiekvienoje grupėje ryškėjo skirtingos diskusijos temos, konceptualiai nenutolusios nuo kitose diskusijų grupėse atsiveriančių temų. Neskaitant kelių atvejų, diskusijose neatsiskleidė reikšmių interpretacijų konfliktas, tačiau diskusijai vykstant keitėsi operos vertinimas: buvo įžvelgiama vis daugiau teigiamai vertinamų operos formos ir turinio savybių. Tą patvirtino ir tyrimo dalyvių teiginiai, kad diskusija leido geriau suprasti operą, bei jų emocinės reakcijos – diskusijų pradžioje buvo juntamas tyrimo dalyvių susierzinimas,

vėliau jis mažėjo, dažnais atvejais tyrimo dalyviai ėmė juokauti, juoktis iš savo pačių ar kitų tyrimo dalyvių išsakytų refleksijų.

Tai galima interpretuoti kaip socialinio atsipalaidavimo momentą, tačiau kartu pagrindžiama šios disertacijos teorijoje aptarta prielaida, kad reikšmės formuojasi kolektyviai. Tai taip pat patvirtina Bourdieu įžvalgas, kad reikšmių dekodavimą lemia suvokėjo kultūrinė patirtis, tačiau tyrimas parodo, kad dekoduojamos reikšmės nėra galutinai suformuotos iš anksto, vadinasi, ir tam tikri kultūrinės patirties aspektai gali būti įgyjami momentiškai, per diskusiją, o prasminės nuorodos gali kisti sąveikaujant. Bourdieu šio momentinio aspekto neaptarė. Vis dėlto šią išvadą galima interpretuoti remiantis Bourdieu įžvalga, kad kultūrinė patirtis formuojasi per socialines praktikas.

Diskusijose išsamiausiai buvo aptariama dokumentinė operos medžiaga – Lietuvos sekso industrijoje dirbančių žmonių pasakojimai: tyrimo dalyviai teigė, kad būtent šie pasakojimai žiūrint operą jiems įsiminė labiausiai. Gana ribotai buvo aptarinėjamas muzikinis operos lygmuo, diskusijose labiau koncentruotasi į instrumentinį, o ne vokalinį lygmenį. Performatyvusis / vizualusis operos lygmuo dažnai buvo interpretuojamas kaip nesuprastas – diskusijose ieškota konkrečių meninių ir užmeninių reikšmių, kurias koduoja Aktorė ir violončelininkai bei vanduo vaizdo projekcijose, o „Traviata“ kaip reikšmes koduojantis intertekstas buvo dekoduotas ne visose diskusijų grupėse, dažniausiai tik tyrėjai uždavus tikslinamuosius klausimus. Tai rodo, kad šio tyrimo kontekste informacinis lygmuo komunikuoja labiausiai, o simbolinis komunikacijos būdas, nors ir atpažįstamas, veikia silpniau.

Toliau plačiau aptariamos visos diskusijose išryškėjusios temos, grupuojant jas į meninių ir užmeninių reikšmių dekodavimą.

3.2.2. Meninių reikšmių dekodavimas

Kodėl tai (ne)opera ir lūkesčių operos žanrui (ne)atitikimas. Nors konkretus klausimas apie tyrimui pasirinkto šiuolaikinės operos pavyzdžio atitikimą operos žanro kriterijams tyrimo dalyviams pateiktas nebuvo, diskusijose buvo aptariami operos „Traviatos“ žanriniai aspektai, siejant juos su tradicinėmis operos formomis arba kitais šiuolaikinio meno žanrais, tokiais kaip performansas, instaliacija, tinklalaidė, šiuolaikinis spektaklis plačiąja prasme ar tarpdisciplininis meno kūrinys, socialinis eksperimentas. Vieni teigė, kad „Traviatos“ neatitinka operos žanro kriterijų, kiti – kad „Traviatose“ yra „viskas, ko reikia operai“, tačiau pabrėžė, kad kūrinys atitinka tik šiuolaikinės, o ne tradicinės operos kriterijus. Kaip vienas reikšmingiausių „Traviatos“ trūkumų buvo įvardintas emocinio įsitraukimo trūkumas, pasak

tyrimo dalyvių, būdingas tradicinei operai. Tai patvirtina šios disertacijos teorijoje aptartas Jausso įžvalgas, kad meno kūrinio reikšmių dekodavimą lemia lūkesčiai, kuriuos struktūruoja suvokėjui iki tol pažįstamos konkretaus žanro konvencijos. Tad šiuo atveju tyrimo rezultatai gali būti suskirstyti į du segmentus – dalyvius, kurių lūkesčiai pasiteisino, ir tuos, kurių lūkesčiai nebuvo pateisinti.

Tokią išvadą iliustruoja tyrimo dalyvių teiginiai. Pavyzdžiui, psichologas Žalias, prisistatęs kaip operos žanro gerbėjas, teigė jautęs nusivylimą ir pyktį. „Atėjau su visai kitais lūkesčiais, ir nu totaliai pro šalį, net nežinau, kaip reaguot, nes ėjau operos, nu ir tada nemačiau operos (...), čia buvo nepatogus performansas“[5], – teigė Žalias ir nepateikęs detalesnių refleksijų pasišalino iš diskusijos.

Lūkesčių neatitikimą rodo ir kitų tyrimo dalyvių refleksijos: „[opera] tai žanras toks eskapistinis, bėgimas nuo tikrovės. Turi būti gražu, dramatiška, džiuginti ir liūdinti, o šita opera, kur daugiau kalbama nei dainuojama, yra tiesiog spektaklis rimta tema apie prostituciją“ (kalbos redaktorė Barbora, dirbanti vienoje kultūros įstaigų), „kai pagalvoju apie operą, įsivaizduoju kažkaip gražiai apsirengusius giedančius žmones, o čia tokio dalyko nebuvo“ (moksleivė Ląstelė), „trūko dialogo tarp veikėjų kūrimo“, kuris „turėjo labiausiai turėjo nurodyti į tą, sakykim, šiuolaikinį operiškumą arba šiuolaikinės operos žanriškumą, nes išėmus tai griūva konceptas, kad tai yra opera (...), gyvas atlikimas yra viena didžiausių vertybių“ (dainininkė Opera), „nebent vienintelis, kas su opera kažkiek sieja, tai ta meilės tematika“ (muzikantas Štukas), „etiudas, ne opera, trūko visumos, nors estetika normali“ (scenografė Gustave), „muzika neiškilo į pirmą planą“ (muzikologė Amarilis) ir t. t.

Kitai pozicijai atstovaujantys tyrimo dalyviai teigė, kad, „viskas, kas reikalinga operai, buvo“ (kultūros vartotoja, bibliotekininkė Daina), „esu matęs tokių operų, tai manęs nenustebino tokia forma“ (Nojus, dirba viename iš naujienų portalų), „tokios operos dabar yra nauja banga“ (Katinas, dirba suaugusiųjų pramogų sektoriuje), „klasikinė opera, tai jinai yra pagrįsta, sakykim, realijom, kurios anksčiau egzistavo, apie ką buvo nekalbama galbūt, kalbama tarp eilučių, arba va romantizuojama kažkokie dalykai. Ir tas šiuolaikinis menas yra atviresnis, ir jisai tiesiog parodo realybę“ (Laukinė, dirba komunikacijoje, jai pritarė ir pianistas ir dailininkas Alfredas).

Tyrimo rezultatai rodo, kad tie tyrimo dalyviai, kurie nepateikė refleksijų apie „Traviatų“ formos ir tematikos neatitikimus tradicinei operai, buvo linkę operą vertinti teigiamai, priešingai nei tie, kurių estetinės implikacijos neatitiko jų lūkesčių horizonto. Svarbu pasakyti, kad šiame

[5] Informantų pasisakymai neredaguoti.

tyrime neatsiskleidė tiesioginės lūkesčių horizonto sąsajos su kultūrine tyrimo dalyvių patirtimi – meninių ir ne meninių profesijų atstovai atstovauja ir vienai, ir kitai diskusijos pusei. Politinių reikšmių dekodavimo aspektu svarbu, kad buvo identifikuota operos ir antioperos dichotomija, tačiau ji nebuvo dekoduota kaip politinių reikšmių kodavimo būdas.

Opera „Traviatos“ bendrame kultūriniame kontekste. Ši diskusijose išryškėjusi tema yra mažiau svarbi šios disertacijos tyrimui, bet svarbu aptarti, kaip tyrimo dalyviai „Traviatas“ kontekstualizavo ne tik prieš tai aptartos tradicinės operos formos ir Verdi „Traviatos“, bet ir kitų jiems žinomų meno kūrinių kontekste.

Pianistas ir dailininkas Alfredas dokumentikos ir meninių elementų sintezę susiejo su kino filmų pavyzdžiais (konkrečiai – su Larso von Triero filmų, kuriuose remiamasi Brechto politinio teatro principais, pavyzdžiais), o mažai išnaudotos violončelės sulygintos su Davido Lyncho filmo „Malholando kelias“ scena, kurioje dainininkė nukrenta ant žemės ir paaiškėja, kad „jos“ balsas skambėjo ne gyvai, bet iš įrašo. Alfredas taip pat aptarė seksualumo temos ryšius su rašytojo Milano Kunderos kūryba. Vyriausybės kanceliarijos patarėja Gerda sulygino „Traviatas“ su serialu „Sopranai“, suaugusiųjų pramogų sektoriuje dirbantis Katinas aptarė parodas seksualumo tema, kurias matė MO muziejuje, naujienų portalo darbuotojas Nojus teigė, kad šiuolaikiniame teatre aktualizuojamos tos pačios problemos, diskusijose buvo minėtas Dariaus Žiūros projektas, kuriame jis fotografavo prostitutes.

Tyrimo dalyvių įžvelgtos „Traviatų“ paralelės su kitų meno sričių pavyzdžiais rodo, kad „Traviatų“ problematika jiems nepasirodė nauja ir netikėta, vadinasi, su panašiais meno kūriniais jie jau buvo susipažinę anksčiau. Tyrimo dalyviai taip pat atskleidė matę ir daugiau lietuviškų antioperos pavyzdžių: diskusijose minėta opera „Dalykai, kurių neišdrįsau pasakyti, ir dabar jau per vėlu“ (rež. Kamilė Gudmonaitė, prodiuseris „Operomanija“), „Saulė ir jūra“ ir „Geros dienos!“ (abiejų aut. Lina Lapelytė, Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė, prodiuseris „Operomanija“). Nors buvo įvardinta, kad šie pavyzdžiai labiau atitinka operos žanro kriterijus nei „Traviatos“, buvo pastebėti tam tikri panašumai: „jis [„Dalykai, kurių...“] labai panašų pagavęs *vaibą*, kad yra tam tikros istorijos, kaip etiudai tokie, bet scenoje viskas, kas vyksta, ką tu vizualiai matai, tau nelabai rišasi su tuo [su istorijomis]“, (...), „tas rečitatyvinis dainavimas, jisai toks ir buvo, tik kiekviena ta istorija sutelpa į tą pačią monotonišką formą tam tikrą, tu tiesiog seki, kada prasidės tas kitas etiudas, ir jis tiesiog monotoniškai taip pasibaigs. Tai čia labai panašiai jaučiasi, nėra ko skaityti [užrašyto libreto]“, –

postdraminio teatro bruožus operoje „Dalykai, kurių neišdrįsau pasakyti, o dabar jau per vėlu“ reflektavo filologas, su finansais dirbantis Bijūnas.

Muzikantas Maestro teigė, kad minimalistinės operos jam taip pat nėra įdomios, bet „jos vyksta, ir jas groja, tai kitiem tai labai patinka“. Vyriausybės kanceliarijos patarėja Gerda, viešbučio tarnautoja Goja ir teatrologė Kaktusas susiejo „Traviatas“ su socialine žurnalistika, diskusijoje kaip padaręs didesnį poveikį tuo pačiu politiniu klausimu buvo minėtas dokumentinis J. Jackie Baier filmas „Julija“. Kai kurie tyrimo dalyviai pateikė kategoriškus teiginius, kad operos tema nusibodusi, šiuolaikiniame mene plačiai diskutuojama, tačiau konkrečių pavyzdžių ar autorių pateikti negalėjo.

Tai atskleidžia, kad tyrimo dalyvių kultūrinis pasirengimas leidžia „Traviatas“ kontekstualizuoti ne tik istorinės operos, bet ir šiuolaikinės operos ar kitų šiuolaikinio meno pavyzdžių kontekste. Tikslinga pasakyti, kad diskusijose „Traviatos“ pirmiausia buvo kontekstualizuojamos tradicinės operos formos kontekste, ir tik vėliau, tarp tų pačių tyrimo dalyvių, kurie „Traviatoms“ kėlė mažiau tradicinės operos formos lūkesčių, išsivystė diskusija apie „Traviatų“ sąsajas su kitais šiuolaikinio meno pavyzdžiais. Svarbu paminėti, jog tyrimo dalyviai ne kartą užsiminė, kad „Traviatas“ būtų vertinę kitaip, jeigu šio kūrinio žanras būtų įvardinamas ne kaip opera, o kaip performansas, instaliacija ar kita.

Operos formos neišbaigtumas. Tyrimas atskleidė, kad postdraminė „Traviatų“ forma ir jos nusakoma estetinė operos darbotvarkė bei kai kurie operoje ryškėjantys Brechto politinio teatro bruožai buvo interpretuojami kaip operai būdingos formos nepilnumas ir fragmentiškumas. Pavyzdžiui, kompozitorius ir atlikėjas Petras Muzikauskas pasigedo muzikinių priemonių įvairovės, kompozitorius Keleivis pasigedo spalvų dinamikos, tačiau pianistui ir dailininkai Alfredui „toks eskiziškumas nepasirodė blogai“, jis manė, kad tai suteikia ryškesnį balsą dokumentiniams operos fragmentams. Muzikologė Liucija teigė, kad dėl šių priežasčių operos peržiūra prailgo, muzikantas Štukas pasigedo atlikėjų „darbo“ ir svarstė, kokia ši opera būtų, jeigu ją būtų atlikęs simfoninis orkestras, su šiais argumentais sutiko ir muzikantas Maestro, tačiau jis įvardino, kad šie „trūkumai“ grindžia operos konceptualumą, tam pritarė pianistas ir dailininkas Alfredas. Kiti tyrimo dalyviai pasigedo meninio dokumentinės medžiagos įprasminimo arba kūrybinių praktikų realizavimo.

Šias refleksijas apie „Traviatų“ trūkumus pateikė išskirtinai muzikinių profesijų atstovai. Reikšmių dekodavimo aspektu čia galima įžvelgti paradoksą – postdraminė arba į *poiesis* paradigmą orientuota forma, kuri, kaip buvo nustatyta šios disertacijos teorinėje dalyje, per eksperimentinę kūrybos raišką postuluoja politiškumą, ne tik nebuvo dekoduota kaip politinio

angažuotumo forma, bet ir buvo interpretuota kaip operos trūkumas. Įžvelgtos spragos buvo grindžiamos tradicinės operos formos pagrindu, net ir tų dalyvių, kurie „Traviatas“ traktavo kaip legitimų operos pavyzdį, refleksijų kontekste. Tai rodo, kad tradicinės operos bruožai formuoja net ir didžiausią kultūrinę patirtį turinčiųjų (šiuo atveju muzikinių profesijų atstovų) lūkesčių horizontą.

Kiti tyrimo dalyviai pateikė įžvalgų apie tai, kad postdraminė „Traviatų“ forma jiems trukdė dekoduoti ir interpretuoti operos reikšmes. Pavyzdžiui, Nojus pasigedo ryškesnių skirtingų operos elementų tarpusavio ryšių, teatrologės Kaktusas ir Katinukas bei vertėja teatro kontekstuose dirbanti Keturlapis pasigedo ryšio tarp to, kas matoma ir kas girdima. Jiems oponuodamas suaugusiųjų pramogų sektoriuje dirbantis Katinas manė, kad nesuprantamumas yra vienas šiuolaikinio meno aspektų, todėl „nebūtina iš karto suprast (...), nebūtina iš pirmo žvilgsnio viską pamatyt“. Psichologą Žalią glumino lėtas operos tempas, scenografė Gustave jautėsi pasiklydusi ir teigė peržiūros metu mintyse kūrusi savas istorijas, kurios nebuvo susijusios su operoje artikuliuojamomis reikšmėmis. Dar kitus vargino statika, monotonija („prarandi viltį sekti“), teatrologė Kaktusas kėlė klausimą, kodėl scenoje nėra solistų, kodėl scenoje yra tik violončelininkai.

Tai rodo, kad abstrakčiai koduojamos reikšmės, priešingai nei tikisi *poiesis* paradigmai atstovaujantys meno kūrėjai ir teoretikai (poveikio koncepcijas apibrėžiantys kaip skatinimą suvokėją laisvai reflektuoti), sąlygoja ne laisvą meditacinę refleksiją, o reikšmių neaiškumą suvokimo procese ir sunkumus jas dekoduoti. Vis dėlto šios disertacijos tyrimui reikšminga aktoriaus Jono Meko pastaba, kad „jis [meno kūrinys] nėra stiprus (...), jis greit atsibosta“, tačiau „aš vertinu grynąją dokumentiką ir šitas temas jau savo gyvenimo kontekste“. Tai rodo, kad chaotiškai koduojamos meninės reikšmės gali nukreipti suvokėjo dėmesį į politinių reikšmių dekodavimą ir interpretavimą.

Muzika kaip fonas. Tyrimo dalyviai teigė, kad muzika jiems padėjo klausytis dokumentinių pasakojimų, jų įvardintų kaip sudėtingų. Muzikologė Amarilis teigė, kad muzika „įgijo tą tokią formą tokio neutralumo, idėjinį konceptą“, pianistas Alfredas muziką sugretino su vaizdo projekcijomis – pasak jo, šie du elementai sukuria atmosferą, padedančią klausyti pasakojimų. Kultūros vartotoją Dainą muzika ramino, „užliūliavo, ar ji gelbėjo nuo to streso, kurį mes jautėm klausydami tų gana atvirų pokalbių, kurie mums visai reiškia moraliai – moraliai negeras žodis, nu kurie, kaip, diskomfortą kelia klausantis tiesiog“. Komunikacijos specialistė Laukinė muziką prilygino lopšinei, biologijos studentė Gamta taip pat sakė, kad muzika ją ramino, programuotoja Kamilė teigė: „Man buvo gražu klausytis, man buvo gražūs jų

balsai, solistų abiejų (...), ypatingai patiko muzika ten pradžioj ir pabaigoj.“ Kamilei ypač patiko dainavimas, jai „norėjosi daugiau“.

Tai rodo, kad muzika „Traviatose“ veikia kaip muzikinis gestas ir prasminis operos elementas, sušvelninantis operos tematikos aštrumą ir suvokėjams sumažinantis nepatogių dokumentinių pasakojimų sukeltą įtampą. Vis dėlto šiuo atveju nebuvo identifikuota įžvalgų, suponuojančių, kad muzikinis gestas keičia suvokėjų požiūrį ne tik į spektaklį, bet ir į jame artikuliuojamą politiškumo problematiką.

Svarbu, kad apie raminantį muzikos poveikį itin mažai refleksijų pateikė muzikinių profesijų atstovai, labiausiai iš visų diskusijų grupių koncentravęsi į „Traviatų“ formos trūkumus, o teatro profesijų atstovai muzikinio lygmens reikšmių beveik visai neinterpretavo.

Diskusijose apie muzikinį „Traviatų“ lygmenį ryškėjo operos formos paradoksai: nors buvo pasigesta operai būdingo vokalo ir solistų scenoje, kai kurie tyrimo dalyviai atskleidė nepastebėję, kad operoje buvo dainuojamos arijos arba manė, kad arijos yra dirbtinis, perteklinis operos elementas, o arijų libretai buvo interpretuojami satyriškai: „Nuobodžiaujančių sutuoktinių seksualiniai žaidimai, kai kažkuris iš jų vaidina“, „vyro neištikimybės žmonai, kuri nugriuvo ir visa sugipsuota, tas toks *edgy* angliškai, labai geras žodis, man jisai buvo įdomu, ir mane sužavėjo, kad tokia istorija ištraukta ir taip pateikta, tai gal šiek tiek šaržuojančiai, juokinga“.

Violončelių funkcija. Muzikinių profesijų atstovai violončelių partijoje įžvelgė trūkumus ir neišnaudotas galimybes, o kitų profesijų atstovai violončelių kvintetą priskyrė ne muzikiniam, bet performatyviam lygmeniui. Pavyzdžiui, teatrologų dėmesys krypo į smičius, kurių simboliką susiejo su lytinio akto imitacija, taip pat jie manė, kad violončelininkai yra scenos objektai, neatliekantys funkcijos. Komunikacijos specialistė Laukinė manė, kad violončelė yra tik dekoracija, lietuvių kalbos redaktorė Barbora – kad violončelininkai scenoje vaidina muzikantus operoje, diskusijose svarstyta, ar jie groja gyvai, ar tik judina smičius. Psichologė Eglė susiejo violončelės formą su moters figūra, filologas Bijūnas pridūrė, kad jie „stebėjo tą moterį“ iš vyriškos pozicijos, žurnalistė Stinta teigė, kad violončelės scenoje buvo tik tam, kad nebūtų tuščia, jai pritarė ir muzikantas Maestro, tačiau jam, priešingai nei žurnalistei Stintai, toks sceninis sprendimas atrodė įdomus. Grafikas, iliustratorius Anzelmas pateikė violončelininkų analogiją su skęstančiais „Titaniko“ muzikantais, teigdamas, kad kartu su jais skęsta ir Lietuva.

Tyrimo dalyvių bandymas violončelei priskirti semantines reikšmes grąžina ne tik prie tradicinei operai būdingų reikšmių dekodavimo būdų, bet ir prie anksčiau pateiktos įžvalgos, kad auditorija tikisi labiau atpažįstamų

prasminių orientyrų. Vis dėlto diskusijose išryškėjo violončelės kaip vyriškumo bei su juo susietų dominavimo reikšmių interpretacija. Tai leidžia manyti, kad kontekstualizacija remiasi aiškiau apibrėžtais, suvokėjui jau kultūriškai pažįstamais objektais. Svarbu pabrėžti, kad su violončelėmis susietas politines reikšmes dekodavo ne meno profesijų atstovai.

Vandens simbolizmas. Daug tyrimo dalyvių atkreipė dėmesį į vandenį ir, kontekstualizuodami jo reikšmes, pateikė daug skirtingų interpretacijų: „vanduo nuplauna nešvarą (...), paslepia nusikaltimus (...) – vanduo leido kurtis interpretacijas tam tikras“ (teatrologė Kaktusas), „į vandenį mes galime žiūrėti įvairiais būdais“ (scenografė Gustave), „kažkoks tai neturėjimas pagrindo po kojomis, ir neaišku, dėl kokių priežasčių tas žmogus atsidūrė ten, kur atsidūrė“ (dainininkė Opera), „patiko vandens simbolizmas ir tam tikros kažkokios latentinės ribos, po kuria slepiasi tam tikros turbūt fantazijos represuotos, nes apie tai irgi buvo daug istorijų, kurios susijungia į tam tikras represijų istorijas (...), jie išsilaisvina per tokias patirtis“ (filologas Bijūnas), „ta jūra, ir tos pieniškos bangos, ir tie purslai tai irgi buvo su kažkokiais, sakykim, erotiniais dalykais susiję“ (kultūros vartotoja, bibliotekininkė Daina, jai pritarė komunikacijoje dirbanti Laukinė).

Šis estetinis operos elementas kontekstualizacijoje susiejamas su operoje reprezentuojama tema, tad įgauna politinių reikšmių interpretaciją. Be to, tyrimo dalyvių įžvalgos leidžia daryti prielaidą, kad vanduo vaizdo projekcijose įgijo socialinio gesto funkciją (pagal Brechtą): vaizdo projekcijos buvo dekoduotos kaip simbolinis veiksmas, kuris neutralizuoja ir skatina perinterpretuoti sekso industrijoje dirbančių žmonių įvaizdį, perkeliant jį iš moralinio pasmerkimo į represuotų erotinių fantazijų išlaisvinimo plotmę.

Aktorės vaidmuo / simbolizmas scenoje. Aktorės funkcija scenoje buvo aptarta visose diskusijų grupėse. Aktorė buvo dekoduojama kaip metafora, tačiau interpretacijos, ką ji simbolizuoja, išsiskyrė. Diskusijų objektu tapo Aktorės lyties klausimas, jai buvo suteikiama universalaus žmogiškumo prasmė, taip pat libreto ir dokumentinių pasakojimų iliustravimo, nematomų žmonių įkūnijimo funkcija, buvo manoma, kad Aktorė iliustruoja laisvą požiūrį į sekso industrijoje dirbančius žmones, atkreiptas dėmesys į jos baltos spalvos aprangą („nebuvo brukama viena tiesa, kaip reikėtų juos matyti, ar iš neigiamos, ar iš teigiamos pusės, ir tai iliustravo Aktorės apranga. (...) iš pradžių ji buvo nuoga, o po to jos rūbai buvo balti, tai aš tai supratau kaip metaforą, kad reikia ją suprasti kaip žmogų, kuris, na, dėl įvairių priežasčių dirba tokį darbą“ (dainininkė Opera). Vertėja Keturlapis Aktorės veiksmus scenoje interpretavo kaip „kūno parsidavimą arba pardavimą, arba paėmimą, arba nenorėjimą atiduoti, arba pasidavimą galbūt (...), „atrodo, kad bet kokiu atveju, kad viskas, kas vyksta su tuo kūnu

žmogaus, jis bet kokiu atveju bus priimtas gamtos“, tai trauma, kurią „reikia kažkaip išvalyti“.

Tyrimas rodo, kad Aktorė reikšmių dekodavimo procese taip pat veikė kaip socialinis gestas, paaiškinantis operoje reprezentuojamų subjektų pasirinkimo dirbti sekso industrijoje motyvus. Kontekstualizuojant Aktorei suteikiamos užmeninės reikšmės rodo, kad socialinis gestas buvo dekoduojamas kaip politinio poveikio siekiantis veiksmas. Aktorės ir vandens reikšmės, sugeneruotos kontekstualizuojant, neturi sąsajų su tyrimo dalyvių profesijomis.

Disonansas / kontrastas. Diskusijose buvo pastebėti įvairių estetinių operos elementų kombinacijų kontrastai. Pavyzdžiui, rafinuotos profesionalios muzikos ir buitiškų pasakojimų derinys (pastebėjo pianistas Alfredas) bei „žemos linijos“ ir „aukštosios kultūros, operos“ derinys (pastebėjo teatrologės Katinukas ir Kaktusas) sukūrė disonansą, kuriame „gyva“ dokumentika“ disonuoja su „atitolusiu nuo tikrovės meno dariniu“. Kultūros vartotojai, bibliotekininkei Dainai toks derinys pasirodė dirbtinas. Vertėja Keturlapis svarstė, kad klasikinio vokalo ir buitiško libreto derinys galėtų būti „susidūrimas seno požiūrio ir naujo“, vyriausybės kanceliarijos patarėja Gerda įžvelgė nesutapimą tarp buitiškumo (kurį konstruoja dokumentika) ir malonumo, kurį susiejo su opera ir arijomis. Komunikacijos specialistei Laukinei „visa aplinka“ atrodė disonuojanti, savo įspūdį ji paaiškino taip: „Medis išrautas, toks man kažkoks simbolika, be šaknų žmogus, atsisėdę tie baltai apsirėdę grojantys muzikantai (...), tokia rami, netgi įkvepianti muzika – nu man disonansas su visa tuo, kas vyko, išskyrus tą nuogą moters figūrą.“ Psichologui Žaliam disonansą kėlė „tokie negyvi“ violončelininkai ir jūra, suaugusiųjų pramogų sektoriuje dirbantis Katinas įžvelgė disonansą tarp arijų, kur „niekas nėra pasakoma tiesiogiai“, dokumentinių pasakojimų, „kurie tau pasako viską tiesiai šviesiai“, ir tarp pačių dokumentinių istorijų: „Jų kalbėjimo manieros (...) yra vienas didžiulis disonansas tarp pačių veikėjų.“

Pateiktos refleksijos rodo, kad tyrimo dalyviai disonansą įžvelgė skirtingose meninių elementų kombinacijose. Vis dėlto turint omenyje tai, kad recepcijos etapas šio tyrimo kontekste vyko gana fragmentiškai, – buvo dekoduojamos atskirų operos meninių lygmenų reikšmės arba randamos paralelės tarp kai kurių iš jų, tačiau neišsivystė diskusija, leidžianti įžvelgti meninių reikšmių dekodavimo visumą, – galima teigti, kad disonanso sąvoka atspindi bendrą „Traviatų“ estetinio lygmens vertinimą ir tampa pagrindine estetinio operos turinio dekodavimo reikšme.

Nors vienus tyrimo dalyvius disonansas erzino (jie tai išreiškė verbaline forma arba emocijomis), kai kurie jam suteikė priešingas reikšmes.

Pavyzdžiui, komunikacijos specialistei Laukinei muzika, bangos ir balta spalva (kuriuos ji įvardino kaip teigiamai vertinamus operos elementus) padėjo pailsėti nuo „slegiančio turinio“ (dokumentikos). Laukinei pritarė ir bibliotekos darbuotoja Daina, papildydama, kad „toks disonansas sukrečia, gal jų tikrai reikia, nes kitaip neatkreiptumėm dėmesio į kai kuriuos dalykus“. Biologijos studentė Gamta pritarė, kad disonansas atsiranda „tarp sunkumo temos (...) ir su tuo vandeniu nuplauti viską“. Paslaugų sektoriuje dirbantis Katinas manė, kad toks „keistumas“ kuriamas specialiai, nes „disonanso tikslas yra sugluminti žmogų, kad jis dar kartą permąstytų šitus dalykus (...), disonansas sukelia tą savirefleksiją viduj, ką aš manau apie tai ir kaip tai mane veikia visuomenėje“.

Tai rodo, kad daugiaprasmiškai artikuliuojamos ir koduojamos reikšmės ne tik nenurodo konkrečių reikšmių dekodavimo naratyvų, bet ir trikdo, provokuoja žiūrovą. Šiomis aplinkybėmis ryškėja skirtingos, net prieštaringos reikšmių interpretacijų trajektorijos, kurias galima sieti su skirtingomis suvokėjų emocijomis.

Apibendrinant reikšmių dekodavimo analizę, galima teigti, kad meno kūrinio recepciją ir meninių reikšmių dekodavimą lemia suvokėjo lūkesčiai arba estetinės implikacijos, kurias jis iš anksto priskiria konkrečiam žanrui. Tyrimas atskleidė, kad kūrinys, atitinkantis suvokėjo lūkesčius, yra vertinamas labiau teigiamai nei tas, kuris neatitiko suvokėjo lūkesčių. Tyrimo rezultatai leidžia suabejoti Schützo įžvalgomis, kad meno kūrinio recepcija yra subjektyvi ar intersubjektyvi patirtis – tyrimo dalyviai, kurių profesijos tiesiogiai siejasi su meno lauku, ir tyrimo dalyviai, kurių profesijos neturi tiesioginių sąsajų su meno lauku, menines reikšmes dekodavo panašiai.

Kol kas tyrimas taip pat neatskleidė ir tiesioginių lūkesčių horizontalių sąsajų su kultūrine tyrimo dalyvių patirtimi – lūkesčiai operos žanrui ir meno profesionalų, ir mėgėjų gretose pasiskirstė tolygiai. Be to, ir meno profesionalai, ir mėgėjai abstrakčią „Traviatų“ formą dekodavo kaip operos formos trūkumą arba formos konceptualumą, bet tokios formos nekontekstualizavo kaip politinės reikšmės. Vis dėlto svarbu paminėti, kad savo estetines implikacijas su tradicinės operos formomis mažiau siejo tie tyrimo dalyviai, kurie pateikė refleksijų apie kitus šiuolaikinio meno pavyzdžius. Tai leidžia daryti prielaidą, kad čia funkcionuoja tam tikras *habitus*, tačiau šiuo atveju verta svarstyti ne tik apie ribotą jo poveikį, bet ir specifiką, kurios Bourdieu savo teorijoje neaptarė.

Tyrimas rodo, kad abstrakčiai koduojamos reikšmės yra dekoduojamos ne kaip laisva refleksija (kurią numato į *poiesis* orientuoto meno kūrėjai ir teoretikai), bet kaip chaotiškos, sudėtingai dekoduojamos reikšmės. Vis dėlto abstrakčiai koduojamos reikšmės gali sutrumpinti recepcijos ir prailginti

kontekstualizavimo procesą, vadinasi, nukreipti suvokėją politinių reikšmių dekodavimo ir interpretavimo link.

Tyrimas atskleidžia, kad į *poiesis* koncepcijas gravituojanti „Traviatų“ muzika, kuri remiasi suaktualintais Brechto politinės operos principais, yra dekoduojama kaip socialinis gestas. Nors muzikinis lygmuo detaliai analizuojamas nebuvo, – vadinasi, tonalumo ir atonalumo koncepcijos identifikuotos ir aptariamos nebuvo net ir muzikos profesionalų grupėje, – tokia muzika tyrimo dalyvius veikė raminančiai ir neutralizavo kituose komunikacijos lygmenyse transliuojamas provokatyvias reikšmes. Muzikinio lygmens elementai, kuriems buvo suteikiamos vizualiojo lygmens reikšmės (tokie kaip violončelės vaizdinys), buvo dekoduojami remiantis tradicinės operos arba *mimesis* koncepcijomis (per semantiką), kontekstualizacijoje dekoduojant šias menines reikšmes kaip politines, susietas su lyčių hierarchija.

Kaip socialinis gestas veikė ir vizualūs elementai, jie buvo dekoduojami kaip simbolinis veiksmas, skatinantis kitaip pažvelgti į operos temą – sekso industrijoje dirbančius žmones. Meninėms „Traviatų“ reikšmėms kontekstualizacijoje nebuvo sutartinai suteikiamos tos pačios užmeninės reikšmės. Vadinasi, abstrakčiai koduojamos reikšmės buvo dekoduojamos skirtingai, tačiau, kaip rodo tyrimas, jos nebūtinai skatina laisvą refleksiją operoje reprezentuojama tema (kaip tikimasi Wagnerio, Planos, Adorno, Dahlhauso ir kitų *poiesis* atstovų teorijose). Tyrimas taip pat rodo, kad abstrakčiai artikuliuojamos meninės reikšmės žiūrovą trikdo – jį piktina arba nuo meninių reikšmių dekodavimo nukreipia užmeninių reikšmių reflektavimo link.

Toliau šioje disertacijoje aptariamos reikšmių dekodavimo tyrime išryškėjusios užmeninės operos „Traviatos“ reikšmės.

3.2.3. Užmeninių reikšmių dekodavimas

Operos „Traviatos“ santykis su Verdi „Traviata“. „Traviatų“ nuorodą į Verdi „Traviatą“ patys, tyrėjai neužduodant tikslinamųjų klausimų, dekodavo tik keli tyrimo dalyviai, įžvelgdami tematines sąsajas. Buvo pastebėta, kad galbūt „Traviatos“ pateikė kritinį požiūrį į Verdi „Traviatą“ („galbūt čia bandymas pasakyti, kad nėra gerai tiktai šitaip prostituciją įsivaizduoti, arba ją tiesiog naudoti meniniais tikslais“). Tik viena tyrimo dalyvė „Traviatas“ matė kaip tradicinės operos ritualo (bet ne konkrečios Verdi operos) kritiką: „Traviata“ man niekada nesiasocijavo su pačiu turiniu (...), tai yra tas snobelių ėjimas į Naujus metus pasipuikuoti ten savo statusu ir kaip aš einu ten tos „Traviatos“ klausyti. (...). Man čia toks daugiau tai atskirties, ar ne, toks iš

aukšto ir kažkas žemai, ane“ (psichologė Eglė). Diskusijose taip pat buvo minėta prostitucijos temos kontraversija (sakė kompozitorius Keleivis), „Traviatos“ istorijų autentiškumas (priešingai nei „Traviatoje“, kur tema slepiama už pompastiško fasado, sakė dainininkė Opera) ir sąsajos su represuotomis fantazijomis socialinėje tikrovėje: „Visi turi gyvuliškų malonumų ir juos tenkina už pinigus“ (muzikantas Maestro).

Kiti tyrimo dalyviai (net ir muzikinių profesijų atstovai) teigė šiuo klausimu neišprusę – „Traviatos“ nematė / neatsimena, apie ką / sąsajų neįžvelgia.

Tyrimas atskleidė, kad „Traviatų“ intertekstą dekodavo tik nedidelė dalis tyrimo dalyvių, ir tik nedaugelio kontekstualizacijoje ryškėjo politinių reikšmių dekodavimas. Tai leidžia manyti, kad auditorija nėra tokia atidi intertekstams, kaip tikimasi reikšmių kodavimo procesuose. Vis dėlto tyrimo dalyvių pasisakymuose ryškėja refleksijos, atskleidžiančios, kad operos turinio ir formos santykio kvestionavimas, koduojamas per intertekstinius ryšius, buvo identifikuotas.

Temos aktualumas. Diskusijose dažnai buvo minimas temos aktualumas, paaiškinant, kad kasdienybėje tokios temos neatkreipia dėmesio, todėl neiškyla būtinybė jomis diskutuoti. Buvo teigiama, kad pasirinkta operos tema parodo paraščių žmones, kurių profesija dažniausiai vertinama neigiamai, sakyta, kad apie tai reikėtų kalbėti dažniau, užsiminta, kad operos peržiūra, nors ir ribotai, bet visgi privertė permąstyti ir tai, kas buvo šia tema girdėta iki tol. Tokie teiginiai dažniausiai cirkuliavo muzikinių bei teatro profesijų atstovų grupėse, tačiau pastarieji atkreipė dėmesį, kad stokojama įrankių, kaip apie prostitucijos problematiką menuose reikėtų kalbėti. Moksleivė Ląstelė pridūrė: „yra labai gerai, kai tokie renginiai išjudina smegenis, priverčia mąstyti“. Kitų diskusijų grupių dalyviai apie temos aktualumą nepasisakė visai arba teigė, kad tema yra sena, daug nagrinėta ir apie „tai“ jie jau žinojo prieš žiūrėdami operą.

Čia susidaro keistas paradoksas: meno profesijų atstovai temą įvardino kaip retai nagrinėjamą ir aktualią, o kitų profesijų atstovai manė, kad tema yra sena ir jau išanalizuota. Tai leidžia manyti, kad ne meno profesijų atstovai operos tematiką kontekstualizavo ne meno, bet kitų, galbūt masinių medijų kontekste, o meno profesionalai galimai koncentravosi į jiems pažįstamų meno sričių ir pavyzdžių diskursus.

Operos temos pateikimas. Diskusijų grupėse aptariant temą ir jos aktualumą, išryškėjo temos pateikimo ir analizavimo klausimai. Pavyzdžiui, filologas Bijūnas teigė identifikavęs temą, bet nepamatęs tikros problemos – „ar tai buvo sociokultūrinė problematika, ar kitokia“, tačiau taip pat pridūrė, kad „tema nueina į gan įdomius kampus, vietoj to, kad tiesiog pateikti

morališkai“. Vyriausybės kanceliarijos padėjėją Gerdą nuvylė tai, kad tema liko „plokščia (...), mes galim priimti, kad tie žmonės taip gyvena (...), bet ar mes kažką daugiau suprantam apie tuos žmones, apie jų realybę?“ Scenografė Gustave piktinosi, kad tokia sudėtinga tema pateikiama pernelyg paviršutiniškai, filologas Bijūnas teigė, kad pati tema yra svarbi, skaudi ir žmogiška, tačiau ji „tik pasakoja“. Grafikui Anzelmui norėjosi, kad spektaklis daugiau kvestionuotų, bet „viskas taip *light* [lengvai] lieka“.

Teatrologė Katinukas pasigedo politinio aspekto, konkrečiau – prostitucijos legalizavimo klausimo artikuliavimo. Teatro profesijos atstovų grupėje išsivystė diskusija apie tai, kad prostitucija yra glaudžiai susijusi su smurtu prieš moteris ir kitomis smurto formomis, šio aspekto operoje jie pasigedo. Šiai grupei kilo klausimų, kokias istorijas režisierius, kuris yra vyras, paliko už kadro. Kitoje grupėje muzikologė Liucija atkreipė dėmesį, kad operoje savo istorijas pasakoja tik tie, kurie sekso industrijoje dirba savo noru, vedini malonumo paieškų, bibliotekos darbuotoja Daina manė, kad opera „idealizuoja tokius santykius“.

Tyrimas rodo, kad meno profesionalai yra atidesni politinei problematikai nei ne meno profesijų atstovai. Jie dažniau atkreipė dėmesį į tai, kad nagrinėjama tema operoje pateikiama gana paviršutiniškai, ir aiškiai įvardino, kokių konkrečių probleminių aspektų ar aštresnio jų artikuliavimo pasigedo. Respondentai pabrėžė, kad kūrinyje galėjo būti nuosekliau plėtojamas socialinis ir politinis prostitucijos kontekstas, kritiškiau reflektuojamos galios struktūros, socialinė nelygybė ar moterų kūnų instrumentalizavimas. Kitaip tariant, jų refleksijose ryškėja lūkestis, kad meno kūrinys turėtų ne tik paliesti jautrią temą, bet ir suteikti jai gilesnį analitinį bei kritinį matmenį.

Lyčių santykis, pasiskirstymas ir vyriško žvilgsnio problematika. Dar diskusijose apie temos pateikimą ryškėjo lyčių hierarchijos problematika. Tyrimo dalyviai atkreipė dėmesį, kad vien liudytojų santykis lyčių aspektu nėra tolygus – vyriškos patirtys dominuoja. Vieni tame įžvelgė trūkumą, kiti teigė, kad vyrų dominavimą interpretavo kaip paskatą iš naujo permąstyti vyrų dalyvavimą sekso industrijoje. Pavyzdžiui, kai kas teigė iki tol nesusimąstęs, kad sekso industrijoje taip pat dirba vyrai (stereotipiškai iki tol tai sieta su moterimis), homoseksualūs asmenys, kad heteroseksualūs vyrai sekso industrijoje ieško homoseksualių santykių. Taip pat buvo paminėta, kad statistiškai sekso industrijoje daugiausia dirba moterys ir buvo pasigesta šio fakto išryškinimo, taip pat smurto prieš moteris ir jų išnaudojimo temų nagrinėjimo. Buvo įžvelgtas ir dokumentiniuose pasakojimuose atsiskleidęs netolygus amžiaus skirtumas tarp sekso paslaugas perkančiojo ir parduodančiojo.

Diskusijose taip pat ryškėjo vyriško žvilgsnio problematika, į kurią pirmiausia dėmesį atkreipė aktorius Jonas Mekas, vyriško žvilgsnio problematiką dekodavęs tiesiogiai per menines reikšmes – prieš vyrus violončelininkus nusirenginėjančią Aktorę. Teatro profesionalų grupėje moters sudaiktinimą pastebėjo ir kiti respondentai, kėlę klausimą, kodėl moterims itin jautrią temą nagrinėti imasi vyras, temą pateikiantis per vyrišką žvilgsnį. Psichologė Eglė dar pasakė, kad operoje atsiskleidžia skirtingas vyrų ir moterų to paties [prostitucijos] reiškinio vertinimas: vyrai prostituciją romantizuoja, „jiems ten fantazijos, jausmai, o moterys tai ten (...) tiesiog (...) dirba, ir viskas aišku".

Tyrimas rodo, kad respondentai (daugiausia meno profesijų atstovai) dekodavo lyčių hierarchijos reikšmes ir su kiekviena lytimi siejamą problematiką prostitucijos kontekste. Vis dėlto tyrimo dalyviai įžvelgė nemažai problemų pačioje lyčių reprezentacijoje. Buvo pastebėta, kad operoje pateikiami lyčių vaizdiniai ne visada yra nuoseklūs ir aiškiai artikuliuoti, todėl tampa sudėtinga vienareikšmiškai suprasti reikšmių kodavimo tikslus. Respondentų įžvalgose ryškėja mintis, kad „Traviatos" tik parodo prostitucijos reiškinį iš vyriškos perspektyvos, šiek tiek paliečia moterų problematiką, bet plačiau jos nenagrinėja. Šią diskusijų temą apibendrina Jono Meko mintis, kad operoje ne visai sutampa socialinių problemų ir jose vykstančių fantazijų pildymo tematika, kurią pastebėjo ir kiti tyrimo dalyviai.

Prostitucijos reiškinio kompleksiškumas ir moralės normos. Jonas Mekas praplėtė lyčių problematikos temą ir pabrėžė, kad ji yra kur kas kompleksiškesnė nei vyrų smurtas prieš moteris – pasak jo, sekso industrijoje moterys patiria smurtą ne tik iš vyrų, bet ir iš moterų, be to, su prostitucijos tema artimai susijusi aukos kaltinimo tema. Šiai diskusijai teatro profesionalų grupėje išsiplėtus už operos „Traviatos" turinio ribų, buvo pabrėžta, kad opera visgi prisideda prie prostitucijos problematikos diskurso, nes praplečia prostitucijos reiškinio sampratą. Tačiau kitiems tyrimo dalyviams kilo klausimas, ar tokios pozityvios vyriškos darbo sekso industrijoje patirtys nepateikia realybės neatitinkančio, propagandinio sekso industrijoje dirbančių žmonių paveikslo; buvo ne kartą sakyta, kad opera „Traviatos" neperteikia operos reiškinio kompleksiškumo. Dar kiti tyrimo dalyviai prasitarė, kad opera, pateikianti įvairiapusišką žmogiškų (intymių) patirčių kompiliaciją, šiek tiek praplėtė jų toleranciją žmonių įvairovei.

Diskusijose taip pat keltas laisvo pasirinkimo klausimas, teigiant, kad tokį pasirinkimą galėjo sąlygoti ne tik tiesioginės socialinės problemos, bet ir socialinių aplinkybių nulemtos psichologinės problemos, socialinių įgūdžių ar kritinio mąstymo trūkumas. Buvo užsiminta, kad darbas sekso industrijoje yra tik kraštutinumas, į kurį nuveda ilgas kelias. Aptartas ir profesinės

prostitucijos klausimas: buvo atkreiptas dėmesys, kad vieni darbą sekso industrijoje renkasi ieškodami malonumo, kiti – ieškodami geresnio gyvenimo; šiuos pasirinkimo motyvus, anot tyrimo dalyvių, reikėtų atskirti. Vieni manė, kad liudytojų pasakojimai peržengia moralės ribas, kiti buvo linkę jų neteisti.

Ši diskusija išsiplėtė ir apėmė platesnius tikrovės reiškinius, peržengiančius pačioje operoje vaizduojamas temas. Tikslinga pasakyti, kad tokias temas tyrimo dalyviai aptarė kur kas entuziastingiau nei patį operos turinį. Tai rodo kūrinio tematikos aktualumą, socialinį jautrumą, tyrimo dalyvių interpretacinį aktyvumą ir kontekstualizacijos reikšmingumą suvokimo procese. Šiuo atveju opera veikia kaip diskusinis impulsas, skatinantis reflektuoti ne tik jos menines ir užmenines reikšmes, bet ir platesnius socialinės tikrovės reiškinius. Svarbu pasakyti, kad šioje diskusijoje aktyviausi buvo muzikinių ir teatro profesijų atstovai.

Dokumentikos pasakojimų autentiškumas. Vienus tyrimo dalyvius žavėjo dokumentinių pasakojimų autentiškumas ir nuoširdumas, kiti teigė, kad dokumentinės istorijos nenuoširdžios, pagražintos ar pateikiamos kaip tyrimo dalyvių įveikos mechanizmas. Pavyzdžiui, pianistą ir dailininką Alfredą dokumentiniai pasakojimai intrigavo dėl nuoširdumo: „Tie žmonės pasakojo tokius dalykus, kurie yra didelė paslaptis, ir tas mane labiausiai intrigavo.“ Jam pritarė muzikologė Amarilis, muzikantai Petras Muzikauskas ir Maestro, manę, kad liudytojų pasirinkimus dirbti sekso industrijoje nulėmė nemeilė sau. Tačiau vertėjai Keturlapiui pasirodė, kad savo intymias istorijas liudytojai pasakoja labai atsainiai, naujienų portale dirbantis Nojus suabejojo pasakojimų nuoširdumu: „Man atrodo, kad jie patys sau taip sako, ir taip iš tikrųjų yra nebūtinai (...), tas *coping* [įveikos] mechanizmas.“

Vyriausybės kanceliarijos patarėjai Gerdai istorijos pasirodė karikatūriškos, tačiau ji pripažino, kad pasakojimai autentiški – „kasdien tokių neišgirsi“. Komunikacijos specialistė Laukinė pastebėjo pasakojamų istorijų įvairovę „nuo kažkokio vyruko, kuris ten save visaip kaip koneveikia, iki kitų žmonių, kurie neva savo malonumui“. Bibliotekos darbuotojai Dainai pasirodė, kad jie patys „idealizuoja santykius tokius“ ir pridūrė: „Man nė į galvą neatėjo, kad jie nenuoširdūs.“ Į diskusiją įsitraukusi komunikacijos specialistė Laukinė istorijas interpretavo kaip bandymą save įtikinti, „neva jie prisiima atsakomybę sau (...), kad man patinka (...), bet kiek iš psichologinės pusės žiūri, galvoji, nu tam žmogui nėra viskas ok (...), jis save apgaudinėja“.

Filologas Bijūnas teigė nevertinęs pasakojimų morališkai, tačiau jam buvo įdomu klausyti, „kaip kiekvienas randa sau vis skirtingų pateisinimų šitam dalykui, šitai industrijai (...), visai įdomu, kaip žmonės nueina į tokias struktūras logines, nelabai gali taikyti kasdien“. Grafikui Anzelmui taip pat

buvo įdomūs pasakojimai, kuriuos jis pavadino pafilosofavimais: „Ten nebūtinai kažkam stygius yra psichologinės kažkokios pagalbos (...), kažkokią logiką sukuri tame, ir ten ta prasme vien tik tas žmogus, kuris ten kontraversiškai pasisakė apie intymumą, tai irgi jisai vat sako, kad jis sufantazavo, kad jis tiesiog yra smalsus." Tokį Anzelmo komentarą sekė juokas, sarkastiškas žurnalistės Stintos komentaras: „Nuo diedų pradėjęs iki mamos."

Valstybės kanceliarijos patarėja Gerda, kuriai operos peržiūra buvo „emociškai nuobodi", pateikė refleksiją, kad buitiškas istorijų pateikimas buvo konstruojamas sąmoningai, „kad yra sąmoningai taip sukonstruota, kad nėra tos emocijos (...), kad turbūt tos empatijos, suvokimo, žmogiškumo, atradimo ir visų tų dalykų, kurių, man atrodo, mes ieškom spektakliuose (...), nelabai gal faina, kad jų nebuvo. Jo, nu tokio ryšio su tais žmonėm per jų patirtis, per va tas metaforas."

Šių respondentų refleksijų analizė atskleidė du dalykus: pirma, respondentai nesitapatino su liudytojais, suvokė juos kaip „kitus" – visuomenės grupę, patiriančią psichologinių sunkumų. Nors aiškaus moralinio vertinimo tyrimo dalyviai apie sekso industrijoje dirbančius žmones ir jų poreikius nepateikė, retais atvejais ryškėjo įžvalgos, suponuojančios, kad operoje atskleista seksualinių poreikių įvairovė laikyta nukrypimu nuo normų, ją grindžia psichologinės ar socialinių problemų nulemtos psichologinės problemos. Antra, užuot priėmę provokuojantį operos turinį kaip duotybę, tyrimo dalyviai ieškojo tokius pasirinkimus lėmusių priežasčių, jos buvo identifikuotos kaip psichologinės ir galimos socialinės problemos.

Autorių, diskusijų dalyvių ir liudytojų skirtumai. Atskirai verta aptarti ir diskusijose išryškėjusią daugumos (kuriai save priskyrė respondentai) ir mažumos („Traviatose" reprezentuojamos grupės) galios santykio temą. Kai kurie tyrimo dalyviai prasitarė, kad jiems būtų labai smalsu pamatyti asmenis, kurie operoje dalinosi savo istorijomis (muzikologė Amarilis, valstybės kanceliarijos patarėja Gerda). Vis dėlto dauguma tyrimo dalyvių sekso industrijoje dirbančius asmenis vertino kaip „kitus", su kuriais jų niekas nesieja. Pavyzdžiui, grafikas Anzelmas teigė, kad nėra „bendravęs su tais žmonėm, kurie ten gal peržengia tam tikrą ribą, kuri nesakau, kad nėra nei gera, nei bloga, bet tiesiog ribą, kurios aš dar neperžengiau ar neperžengsiu iš viso". Naujienų portalo redaktorius Nojus teigė, kad tokie žmonės gyvena „visiškai kitokiam pasauly negu aš, aš nepažįstu tokių žmonių, ir pirmiausia socialiniai skirtumai yra tokie, kad man net sunku įsivaizduoti jų gyvenimą."

Tai rodo, kad tarp respondentų ir kūrinyje reprezentuojamos grupės išlieka reikšminga distancija, todėl galios santykis nepersiskirsto. Tokia pozicija pagrindžia jau prieš tai išsakytą prielaidą, kad respondentai save implikuoja į daugumos poziciją, o operoje reprezentuojamas objektas išlieka

dekoduojamas kaip „kitas“, kuriam priskiriamas išorinis stebėjimo ir vertinimo vaidmuo.

Vis dėlto kai kurie respondentai išsakė intencijas savo nuomonę apie operoje reprezentuojamą objektą keisti. Pavyzdžiui, vyriausybės kanceliarijos padėjėjai Gerdai nesinorėjo manyti, kad savo istorijas atskleidę asmenys yra, pasak jos, „traumuoti“: „Norėjosi būti jiem atviram, kad nu vat jie taip daro, nu ok, jiems yra taip, ir dėl to man kažkaip galvoti, kad, va, jie ten tokie nelaimingi arba juos kažkaip įskaudino pasaulis, tai man nesinorėjo, nes man atrodo, kad tada kaip tik juos žeidžia, tu gi į juos nežiūri kaip į pilnaverčius žmones.“ Filologas Bijūnas, moksleivė Ląstelė ir psichologė Eglė teigė, kad svetimų patirčių, apie kurias kasdienybėje nesusimąstai, klausytis visuomet įdomu.

Du tyrimo dalyviai pasidalino savo asmeninėmis patirtimis apie susidūrimą su sekso industrija: aktorius Jonas Mekas pasakojo apie savo patirtį poilsio centre viename Lietuvos kurortų, kur lankydamasis susidūrė su žmonėmis, teikiančiais masažų su laiminga pabaiga paslaugas, taip pat teigė žiūrėdamas spektaklį galvojęs apie žmogų, „kurį pažįstu asmeniškai, kuris su tuo susijęs“. Scenografė Gustave teigė, kad jos profesiniame pasaulyje yra „pažįstama prostitucija (...), kaip mes kalbėjom apie moteris, jūs sakėt, visiškai vyrai vyrus išnaudoja lygiai taip pat, ir tie laikai, ir mano metai, ir Dailės akademija, ir psichologinis smurtas, ir bet koks išnaudojimas, ir pozuotojų parsidavinėjimas – tai buvo elementari kasdienybė“. Kiti respondentai taip pat teigė norėję būti atviri dokumentinių operos pasakojimų atžvilgiu, tačiau toliau savo pozicijos nedetalizavo. Tai rodo, kad respondentų santykis su operoje reprezentuojama grupe dažniausiai apsiriboja stebėtojo pozicija, o tai nebūtinai panaikina tarp jų egzistuojančią socialinę distanciją.

Operos tikslas. Diskusijose iškilo klausimas, koks yra operos pranešimas ir koks buvo operos kūrėjų tikslas. Svarstyta, ar pasirinkta operos forma – konceptualus sumanymas, ar operos autorių nekompetencijos. Vis dėlto dauguma tyrimo dalyvių refleksijų buvo sutelktos į užmuzikines reikšmes: vertėja Keturlapis retoriškai svarstė, koks šios operos tikslas: „Ar ji kaltina – nekaltina, bet ar bando pateikti kaip vat, pavyzdžiui, galimybę pripažinti prostituciją legalią ar atvirkščiai, tai va to nesupratau iš šitos operos.“ Programuotoja Kamilė pakomentavo, kad „gal šiuolaikinio meno tikslas yra kelti klausimus ir supurtyti tavo patogų gyvenimą, kad tu pats pradėtum galvot“. Dainininkė Opera džiaugėsi, kad „tema lyties, lytis ir ta prostitucija čia yra kažkaip kitaip parodoma, kad mes nesietume vien tiktai su moterimis šitos visos veiklos“. Suaugusiųjų pramogų sektoriuje dirbantis Katinas, teatrologės Katinukas ir Kaktusas teigė, kad spektaklio tikslas yra atkreipti dėmesį į vyrus sekso industrijoje. Filologui Bijūnui, kompozitoriui Keleiviui, kalbos redaktorei Barborai ir operatoriui Fediai buvo aiški operos tema, bet neaiški problematika ir pranešimas – „ką Areima šituo spektakliu

norėjo pasakyti?“ (Keleivis). Tikslo nesuprato ir teatrologė Katinukas, bet ji svarstė, kad vienas sumanymų buvo suderinti sekso darbuotojų gyvenimą ir aukštąją kultūrą, operą. Vis dėlto Katinukas pridūrė, kad Areima yra „nesusipažinęs su lyčių studijom, ir jam atrodo čia visai fainai, visai smagu, ane? (*piktai ir ironiškai*) va žmonės“. Teatrologės Katinukas ir Kaktusas ironiškai teigė, kad tikriausiai režisierius norėjęs pažaisti rimta tematika.

Tai rodo, kad kai kurios operoje koduojamos užmeninės reikšmės (pvz., konceptualus postdraminės formos pasirinkimas, aukštosios ir žemosios kultūrų sujungimas, marginalizuotų visuomenės grupių reprezentacija, bandymas provokuoti aštria tematika, abstraktus temos pateikimas) buvo identifikuotos kaip politinės. Galima teigti, kad užmeninės „Traviatų“ reikšmės buvo susietos su galios struktūromis, ekonominiais prostitucijos motyvais, socialiniu antagonizmu. Taigi, „Traviatų“ suvokimo tyrimas patvirtina Mouffe tezę, kad politika yra vykdoma ne tik per ekonomiką, bet ir per moralę bei etiką, o skirtingų visuomenės grupių reflektavimas ryškiai formuoja operos politiškumo lygmenį (Mouffe, 2005, p. 9–13), nors respondentų reakcija į užmenines „Traviatų“ reikšmes išliko gana neutrali.

Apibendrinant galima teigti, kad net ir meno profesionalai nebūtinai dekoduoja meno kūrinyje esančius intertekstinius ryšius, vadinasi, intertekstinių nuorodų naudojimas ne visada yra efektyvus komunikacijos su auditorija būdas perteikiant gilesnius prasmės sluoksnius. Vis dėlto intertekstiniai ryšiai nebūtinai lieka nepastebėti – per juos suvokėjas gali atpažinti bendresnį turinio ir formos santykio kvestionavimą, kuris atsiskleidžia kaip politiškumą postuluojanti diskusija.

Tyrimas atskleidė, kad meno profesionalai „Traviatos“ temą laikė reta ir aktualia, o kitų profesijų atstovai manė, kad tema yra dažna ir daug analizuota. Tai leidžia manyti, kad skirtingų profesinių laukų atstovai temą interpretuoja remdamiesi nevienodais kontekstais: meno profesijų atstovai ją vertina konkrečiai meno lauke, o kitų profesijų atstovai – platesniame kitų medijų ir viešojo diskurso kontekste. Vis dėlto tyrimas rodo, kad meno profesionalai politinių reikšmių kodavimą operoje vertina kritiškiau, iš autorių tikėdamiesi ne tik meninių kompetencijų, bet ir didesnio politinio sąmoningumo. Kitaip tariant, meno profesionalų lūkesčiai neapsiriboja vien estetinėmis ir istorinėmis implikacijomis – buvo tikimasi, kad meno kūrinys turėtų ne tik paliesti jautrią temą, bet ir kritiškiau reflektuoti galios bei socialines struktūras, svarstyti ir kritiškai vertinti politinius sprendimus (šiuo atveju – prostitucijos legalizavimo klausimą). Vadinasi, šio tyrimo kontekstą, referuojant į Jausso estetinių ir istorinių implikacijų sąvokas (Jauss, 1982, p. 20), galima praplėsti papildant **politinio diskurso implikacijomis.** Taip pat tikslinga atkreipti dėmesį, kad meno profesijų atstovų diskusijos, pradėtos operos kontekste, persikėlė į socialinę tikrovę, išplečiant operos poveikio lauką.

Tyrimo dalyviai „Traviatose“ įžvelgė lyčių reprezentacijos ir lyčių hierarchijos problemas. Buvo pasigesta nuoseklumo ir aiškumo, tai kėlė sunkumų dekoduojant užmenines reikšmes. Taip pat pasigesta aiškesnių ryšių tarp malonumo bei erotinių fantazijų pildymo ir socialinės problematikos – pagrindinių dokumentinėje operoje dekoduotų kategorijų. Šią „Traviatų“ reikšmių dekodavimo tyrimo identifikuotą temą taip pat galima traktuoti kaip politinio diskurso implikacijų atskleidimą, labiau sietiną su meno profesionalų nei kitų profesijų atstovų meno kūrinio suvokimu.

Užmeninių reikšmių dekodavimo diskusija plėtojosi sklandžiau ir entuziastingiau nei meninių operos reikšmių dekodavimo diskusija ir apėmė platesnius tikrovės reiškinius nei artikuliuojama operoje „Traviatos“, ypač tai buvo būdinga meno profesionalams. Tai rodo, kad politines reikšmes koduojantis kūrinys veikia kaip diskusinis impulsas, o kartu praplečia politines reikšmes koduojančio meno kūrinio poveikio ribas. Tad van Maaneno recepcijos ir kontekstualizacijos (van Maanen, 2019) sąvokų kontekste galime įvardinti dar vieną dedamąją – **papildomą kontekstualizcijos lygmenį**, kuris leidžia reikšmėms persikelti į platesnę socialinę erdvę. Šio tyrimo kontekste papildoma kontekstualizacija labiau būdinga meno lauko profesionalų nei kitų profesijų atstovų laukui.

Tyrimas atskleidė, kad tyrimo dalyviai nesitapatino su liudytojais, juos interpretavo kaip „kitus“ ir, laikydamiesi distancijos, išreiškė nuostatą, kad jiems reikia psichologinės, bet ne politinių sprendimų lygmens pagalbos. Vis dėlto vienoje diskusijoje išsakyta pozicija dėl prostitucijos legalizavimo klausimo, nors ir labai ribotai, rodo auditorijos gebėjimą analizuoti ir vertinti operos temą platesniame politiniame kontekste.

Tad grįžtant prie Brechto politinio poveikio koncepcijų, galima teigti, kad jo atsiribojimo efekto įprasminimas „Traviatų“ suvokimo kontekste ir buvo dekoduojamas kaip atsiribojimas (reprezentuojama grupė buvo suvokiama kaip abstrakti kategorija, suvokėjai su reprezentuojamais subjektais nesitapatino, neįsitraukė emociškai, vadinasi, stebėjo situaciją iš šono ir ją kritiškai vertino). Tačiau, užuot suformavę savo pačių politinę poziciją ir pareiškę intencijas imtis politinių veiksmų, kaip numatė Brechtas (Brecht, 2014), respondentai koncentravosi į subjektų sprendimų motyvaciją ir sprendimų atsakomybę perkėlė patiems reprezentuojamiems subjektams. Tai rodo, kad galios santykis tarp respondentų (kurie save implikuoja į daugumos poziciją) ir operoje reprezentuojamų subjektų (kurie suvokiami kaip mažuma arba „kiti“) nepersiskirsto – auditorija lieka stebėtojo pozicijoje.

Toliau tyrimo rezultatai susiejami su Hallo komunikacijos modelio adaptacija, t. y. aptariami lūkesčių horizonto, recepcijos ir kontekstualizavimo, kultūrinės patirties bei teatro erdvės kontekste.

4. TYRIMO REZULTATŲ APTARIMAS

Įgyvendintas disertacijos tyrimas pademonstravo komunikacijos teorijos ir modelių pritaikomumą meno reiškinių suvokimo analizei, tad tyrimas laikytinas komunikacijos ir informacijos mokslų interesų išplėtimu. Svarbu pabrėžti, kad Hallo recepcijos teorija, pirmiausia plėtota masinės komunikacijos ir medijų tyrimuose, šios disertacijos tyrimo kontekste taikoma nepriklausomo lauko šiuolaikinio scenos meno atvejo analizei, „Traviatas“ traktuojant kaip diskursyvų tekstą. Hallo recepcijos teorijos pritaikymas ne masinės komunikacijos atvejui pareikalavo inovatyvaus Hallo modelio adaptavimo bei sistemingo duomenų apie meno kūrinio reikšmių polisemiškumą rinkimo. Todėl galima teigti, kad atliktas tyrimas yra indėlis į estetinės komunikacijos tyrimų metodologijos plėtrą.

Tyrimas atitiko ir išryškino sisteminėje literatūros apžvalgoje, kuri pateikiama šios disertacijos teorijos skyriaus pradžioje, identifikuotas temas: „Moralės pamokos“ ir „Socialiai pažeidžiamų grupių reprezentacija, lyčių politika, LGBTQ+“.

Visų pirma, pačių operos kūrėjų artikuliuojami politinio poveikio siekiniai, tokie kaip siekis atkreipti auditorijos dėmesį į moralės ir normalumo sąvokas ir jas persvarstyti („Traviatos“, b. d.), suponuoja, kad operos funkcija edukacinė. Tą patvirtino ir tyrimo dalyvių refleksijos – jie teigė sužinoję, kad sekso industrijoje dirba ne tik moterys (kaip manė prieš tai), bet ir vyrai; jie praplėtė žinias ir toleranciją žmonių ir žmogiškųjų patirčių įvairovei, taip pat svarstė, ar opera buvo siekiama juos kažko pamokyti.

Operos „Traviatos“ atitikimą moralės pamokų temai parodė ir „Traviatų“ turinio analizė. Nors operoje aiškiai artikuliuojama *poiesis* estetika ir jos nusakomi politinių reikšmių kodavimo būdai nenurodo konkrečių dekoduotinų reikšmių naratyvų (t. y. suvokėjui tiesiai nesakoma, ką galvoti), turinio analizės rezultatai rodo, kad meninėmis operos reikšmėmis siekiama formuoti ir keisti auditorijos mąstymą.

Diskusijose pripažinta, kad labiausiai tyrimo dalyviams įsiminęs (taip pat ir gausiausiai diskutuotas) operos elementas buvo dokumentiniai pasakojimai: plačiai aptarinėtas dokumentinių liudijimų autentiškumas ir kontrastavimas aukštosios kultūros elementams. „Traviatų“ turinio analizėje taip pat nustatyta, kad sekso industrijoje dirbančių žmonių reprezentacija yra vienas centrinių operos dramaturginių elementų, per kurį buvo kvestionuojami lyčių galios santykiai, identifikuoti ir aptarti reikšmių dekodavimo tyrime. Diskusijose, nors ir ribotai, taip pat išryškėjo ir LGBTQ+ tematika. Tai leidžia operą „Traviatos“ priskirti prie sisteminėje literatūros analizėje identifikuotos

„Socialiai pažeidžiamų grupių reprezentacijos, lyčių politikos, LGBTQ+“ temos ir jai būdingų politinių reikšmių artikuliavimo būdų.

Toliau šioje disertacijoje tyrimo rezultatai aptariami juos siejant su teorinėmis prieigomis, išdėstytomis remiantis šios disertacijos tyrimui adaptuotu Hallo komunikacijos modeliu.

4.1. Lūkesčių horizontas

Jau buvo nustatyta, kad meno kūrinio meninių reikšmių dekodavimą lemia suvokėjo lūkesčių horizontas, kurio idėją kaip meno kūrinio suvokimo modelį pasiūlė Jaussas, svarbiomis kategorijomis laikydamas estetines ir istorines implikacijas (Jauss, 1982). Šio tyrimo kontekste operos žanras ir jam būdingi formos aspektai tapo pagrindiniu instrumentu, per kurį veikė estetinių implikacijų efektas. Tyrimas atskleidė, kad iš operos žanro tikimasi tradicinei operai būdingų elementų, tokių kaip simfoninis orkestras, naratyvumas, ryškus emocinis lygmuo, eskapistinė patirtis ir kitų, kurių tyrimo dalyviai tiksliai neapibrėžė, tačiau teigė, kad „Traviatoms“ būtų turėję kitokių lūkesčių, jeigu kūrinys būtų įvardintas kaip kito žanro.

Šio tyrimo kontekste buvo identifikuoti du auditorijų segmentai:

a) respondentai, kurių lūkesčius žanro aspektu „Traviatos“ atitiko; jie buvo linkę operos formą, konceptualumą, tematiką vertinti teigiamai. Svarbu, kad šis auditorijos segmentas kontekstualizavo „Traviatas“ kitų šiuolaikinių meno kūrinių kontekste, todėl galima teigti, kad jų **estetines implikacijas** formuoja ne vien operos žanro lūkesčių horizontas, bet ir platesnis šiuolaikinio meno diskursas;

b) respondentai, kurių lūkesčių žanro aspektu „Traviatos“ neatitiko; jie buvo linkę operos formą, konceptualumą, tematiką vertinti neigiamai. Pastarieji *a priori* politiškumą postuluojančią postdraminę „Traviatų“ formą interpretavo kaip trūkumus ar operos autorių kūrybinės kompetencijos spragas.

Istorinių implikacijų aktualumas šiame kontekste neišryškėjo – tai galėjo lemti kūrinio naujumas bei nesusiformavęs ir nenusistovėjęs jo reikšmių dekodavimo naratyvas. Tačiau analizuojant užmeninių reikšmių dekodavimą išryškėjo nauja, šio tyrimo kontekste suformuota **politinio diskurso implikacijų kategorija**, atsiskleidžianti kūrinyje artikuliuojamas politines reikšmes lyginant su suvokėjui žinomais politiniais meno kūrinyje analizuojamo reiškinio klausimais socialinėje tikrovėje. Šis aspektas Jaussui nebuvo aktualus, nes jis suvokimo proceso neskirstė į recepciją ir kontekstualizaciją, tačiau tyrimas parodė, kad politinio diskurso implikacijos itin svarbios politiškumą deklaruojančių meno kūrinių kontekste. Tai

patvirtina Jausso teorijos aktualumą meno kūrinio suvokimo procese, tačiau jo sąvokas praplečia naujomis, postdraminiam teatrui aktualiomis kategorijomis.

Tyrimas atskleidė, kad skirtis tarp tradicinės operos ir antioperos buvo identifikuota, tačiau nebuvo interpretuota kaip dichotominė priešprieša ar politiškumą grindžiantis diskusinis veiksnys. Tai rodo, kad politiškumą per autonomiją ir *poeisis* estetiką postuluojančios teorijos šalininkų (tokių Wagnerio (1993), Schönbergo (2007), Nono (2018), Adorno (2016), Planos (2019) ir kitų) nuostatos politines reikšmes artikuliuoja tik operos gamybos, o ne operos suvokimo etape. Vis dėlto tyrimo dalyvių išsakytos refleksijos, kad šiuolaikinė opera sprendžia socialines ar kitokias (nebuvo įvardinta kokias) problemas, suvokimo procese, nors labai simboliškai, leidžia antioperą sieti su disertacijos teorinėje dalyje aptartomis politiškumo koncepcijomis. Tikslinga pasakyti, kad, nors ir minimaliai, politines reikšmes „Traviatose“ įžvelgė ir tie, kurių lūkesčius „Traviatos“ atitiko, ir tie, kurių lūkesčių ji neatitiko.

Tyrimas rodo, kad nors kai kuriems tyrimo dalyviams buvo pažįstamos postdraminės, į *poiesis* paradigmą orientuotos meno formos, dekoduojant „Traviatų“ reikšmes atsiskleidė draminio teatro, arba į *mimesis* paradigmą orientuotam menui būdingų (aptariamų sisteminėje literatūros analizėje), reikšmių dekodavimo lūkesčių horizonto įtaka. Abstrakčiai artikuliuojamos reikšmės buvo dekoduojamos remiantis simbolinio lygmens koncepcijomis, kurias apibrėžia draminio teatro formoms būdingas lūkesčių horizontas, įskaitant tradicinę operą: menines reikšmes buvo bandoma kontekstualizuoti ar bent atrasti aiškesnes sąsajas su kitomis „Traviatų“ reikšmėmis.

Tačiau abstraktus reikšmių kodavimas lėmė, kad nebuvo identifikuoti vienodi ir aiškiai apibrėžti reikšmių dekodavimo naratyvai, kaip ir numato teoriškai autonomiją su politiškumu siejanti teorija. Tyrime išryškėjo tik pavienės reikšmių dekodavimo tendencijos, pavyzdžiui, vandens vaizdo projekcijose siejimas su represuotomis erotinėmis fantazijomis ir jų išlaisvinimu. Išimtimi galima laikyti violončelės instrumento semantiką, kuri dekoduota kaip vyriškos galios simbolis ir interpretuota kaip politinė reikšmė. Tai leidžia teigti, kad lūkesčių horizontą papildo aiškios prasminės reikšmių nuorodos ir aiškesnės atskirų kūrinio elementų sąsajos, kurias implikuoja Wagnerio iškelta ir vėliau kitų antioperos kūrėjų plėtota *Gesantkunstwerk* idėja.

Nors meninės reikšmės kontekstualizuojant ne visuomet įgijo aiškias užmenines reikšmes ir retai buvo dekoduojamos kaip politinės, tyrimas atskleidė, kad Brechto politinės operos principai, adaptuoti *poiesis* menui būdingoms kategorijoms muzikiniame ir performatyviajame / vizualiajame lygmenyse, suvokimo procese veikė kaip socialinis gestas: muzika, kurioje

buvo pasigesta naratyvumo ir meninių išraiškos priemonių įvairovės, baltos spalvos kostiumai ir vanduo vaizdo projekcijose buvo suvokiami kaip kontrastas respondentams erzulį sukėlusiam verbaliniam lygmeniui – muzika tyrimo dalyvius ramino.

Galima teigti, kad muzika vis dėlto buvo suvokiama kaip meditatyvi ir emociškai stabilizuojanti patirtis, kuri laikinai sumažino įtampą. Nors diskusijose išryškėjo suvokėjų lūkesčių orientacija į konkrečių emocijų perteikimą per muziką, būdingą *mimesis* paradigmai, kurį Anthony Ablasteris susiejo su politinių reikšmių komunikacija tradicinėje operoje (Ablaster, 1992), muzikinio ir dalies vizualiojo lygmens (kuriems, remiantis Brechto teorija, suteikėme socialinio gesto reikšmes) suvokimo analizė rodo, kad auditorija muziką ir vandens projekcijas suvokė kaip pagrindinę operos afektinės patirties formavimo priemonę, o tai iš esmės sutampa su autonomijos siekiančio meno kūrėjų ir teoretikų (Wagnerio (1993), Schönbergo (2007), Nono (2018), Adorno (2016), Planos (2014) ir kitų) numatytomis meno poveikio per abstraktų apmąstymą koncepcijomis. Šiame kontekste dera prisiminti, kad „Traviatų“ muzikinis lygmuo remiasi postminimalizmo krypčiai būdinga orientacija į dalinį atonalumą, kai tonacinio centro svarba išlieka, tačiau atsisakoma kitų tonaliai muzikai būdingų hierarchinių garsų santykių. Tad galima daryti prielaidą, kad muzikinio lygmens suvokimo procese dalyvauja Meyerio (Meyer, 1956) stimulo koncepcija – klausytojas numato tam tikrą muzikinių įvykių eigą, kuri kūrinyje ir yra realizuojama.

Apibendrinant galima teigti, kad dekoduojant meno kūrinio reikšmes pirmiausia iškyla lūkesčių horizonto svarba. Tyrimas rodo, kad suvokėjo lūkesčių išpildymas lemia teigiamą meno kūrinio vertinimą, ir atvirkščiai – lūkesčių neišpildymas lemia neigiamą. Šios disertacijos tyrime atsiskleidė Jausso įvardintų estetinių implikacijų, kylančių iš operos žanro specifikos, svarba, tačiau svarbios buvo ir bendrame šiuolaikinio meno diskurse kylančios estetinės implikacijos. Vis dėlto tikslinga pasakyti, kad stipriau nei šiuolaikinio meno nusakomos implikacijos veikė operos žanro implikacijos. Iš bendro šiuolaikinio meno diskurso kylančias estetines implikacijas galima būtų sieti su Jausso įvardintomis istorinėmis implikacijomis, tačiau ši diskusijos kryptis nebuvo plačiau išplėtota, todėl šio tyrimo kontekste lieka tik fragmentiškai išryškėjusi.

Tyrimas išryškino naujos koncepcijos – politinio diskurso implikacijų – svarbą, kylančią iš Jausso teorijos, kaip parodė analizė, aktualią postdraminio, politiškai angažuoto teatro kontekstui ir tiesiogiai koreliuojančią su tokio kūrinio politinių reikšmių dekodavimu auditorijoje. Tikslinga pasakyti, kad Jaussas (1982) savo teorijoje koncentravosi į meninių reikšmių suvokimą ir

neatsižvelgė į galimą užmeninių ir politinių reikšmių svarbą meno kūrinio suvokimo procese. Tyrime taip pat atsiskleidė prasminių reikšmių nuorodų suvokimo procese poreikis ir lūkestis, kurio neaptarė nei Jaussas (1982), nei van Maanenas (2009), nei Luhmannas (2000), o *poiesis* estetikos šalininkai meno komunikacijos procesuose sąmoningai vengė. Vis dėlto šis tyrimas parodė, kad abstrakčiai ir chaotiškai koduojamos reikšmės (kaip nusako *poiesis* estetika) suvokimo procese interpretuojamos kaip kūrėjo kompetencijų trūkumas, bet ne politinį sąmoningumą skatinantis veiksnys.

Šis tyrimas leidžia atskirti reikšmių **dekodavimo ir poveikio** suvokimo procese koncepcijas, kurių skirtumo aiškiai neaptarė nė viena šioje disertacijoje aptarta meno kūrinio suvokimo teorija. Nors tyrimas atskleidė, kad muzikinis „Traviatų“ lygmuo laikytas neatitinkančiu respondentų estetinių implikacijų, būtent muzikinis lygmuo bendrame reikšmių kontekste pasirodė esąs pagrindinis teigiamo raminančio poveikio šaltinis, operos peržiūroje respondentams padėjęs išgyventi neigiamas, dokumentinių pasakojimų sukeltas emocijas. Tai patvirtina Brechto muzikinio gesto, kaip politinio poveikio, teoriją ir leidžia muzikinio lygmens poveikį susieti su meditatyviomis autonomijos siekiančio meno koncepcijomis, aptartomis šios disertacijos teorijoje ir konkrečiau apibrėžtomis Carlo Dahlhauso. Vis dėlto svarbu pabrėžti, kad šiuo atveju suvokimo procese dalyvavo emocijos, nuo kurių Brechtas siekė atsiriboti, tad šio tyrimo kontekste muzikos poveikis pasirodė esąs priešingas poveikiui, kurį numatė Brechtas. Svarbu pažymėti, kad nors aiškesnį pavidalą įgijusios politinės reikšmės muzikiniame lygmenyje dekoduotos (išimtimi galima laikyti violončelės semantiką), muzikos poveikis, iš dalies atitinkantis Brechto ir *poiesis* paradigmos šalininkų politinio poveikio koncepcijas, tyrimo dalyvius paskatino perskirstyti galios santykius tarp meninių operos elementų.

4.2. Recepcija ir kontekstualizacija

Tyrimas atskleidė, kad politines reikšmes artikuliuojančio meno kūrinio suvokimo procese aktyviai dalyvauja ir recepcijos, ir kontekstualizacijos etapai, kuriuos analizavo van Maanenas (2009) ir Luhmannas (2000), tačiau jų tarpusavio ryšiai nebūtinai yra tiesioginiai ir nuoseklūs, kaip teigiama van Maaneno ir Luhmanno teorijose – kiekvienas etapas gali formuoti meno kūrinio suvokimą atskirai, o kiekviename jų dekoduotų reikšmių integracija priklauso nuo platesnių kontekstų. Anksčiau šios disertacijos teorinėje dalyje atskleista teorinė recepcijos ir kontekstualizacijos diskusija šio aspekto nenumato. Teorinėje diskusijoje taip pat nebuvo analizuojamas kontekstualizacijos proceso kompleksiškumas, atsiskleidęs šios disertacijos

tyrimo kontekste. Buvo nustatyta, kad politinį angažuotumą demonstruojantis meno kūrinys gali veikti kaip diskusinis impulsas, skatinantis plėtoti užmeninių reikšmių diskusiją aptariant tikrovės reiškinius už meno kūrinio ribų, todėl, remiantis van Maaneno kontekstualizacijos samprata (van Maanen, 2009, p. 242), į šios disertacijos tyrimo mokslinę diskusiją buvo įvestas **papildomos kontekstualizacijos** terminas.

Tyrimo duomenų analizė rodo, kad reikšmės „Traviatos“ recepcijoje nebuvo integruotos į vientisą pranešimą, be to, reikšmės neįgijo aiškių tarpusavio sąsajų, todėl Wagnerio *Gesamtkunstwerk* idėja recepcijoje aiškiai neatsiskleidė. Abstrakčiai koduojamos reikšmės buvo interpretuojamos kaip chaotiška estetinė ir politinė darbotvarkė, kuri tyrimo dalyviams kėlė susierzinimą, ypač ryškėjusį diskusijų pradžioje. Tai patvirtina šios disertacijos teorinėje dalyje aptartą jausmų ir proto santykį meno kūrinio suvokimo procese: pasak Luhmanno, dekoduojant reikšmes pirmiausia veikia jausmas, ir tik vėliau įsijungia protas (Luhmann, 2000, p. 5). Vadinasi, pagal Luhmanną, jausminė suvokėjo reakcija lemia užmeninių reikšmių dekodavimą.

Šis tyrimas patvirtina Luhmanno teorinę nuostatą, kad jausminė reakcija yra momentinė ir nesąmoninga, tačiau Luhmannas neatsižvelgė į tai, kad meninių reikšmių dekodavimas yra dinamiškas. Tai reiškia, kad reikšmės nėra iš anksto fiksuotos, o kartu su jų transformacija kinta ir suvokėjo emocinė reakcija. Šis tyrimas atskleidė, kad neigiama emocinė reakcija (šiuo atveju susierzinimas ir sutrikimas) koreliuoja su neigiamu operos vertinimu, tačiau konkretus ryšys tarp tam tikros emocijos ir užmeninių reikšmių dekodavimo Luhmanno teorijoje aptartas nebuvo, šio tyrimo kontekste tokie ryšiai nustatyti taip pat nebuvo. Vis dėlto atlikta duomenų analizė leidžia manyti, kad suvokėjo sutrikimas meninių reikšmių chaose mažina emocinį įsitraukimą (pagal Brechtą, sukuria atsiribojimo efektą), taip sumenkindamas recepcijos proceso svarbą ir nukreipdamas suvokėją link užmeninių reikšmių, vadinasi, link politinių reikšmių dekodavimo ir reflektavimo.

Šis tyrimas taip pat atskleidė, kad emocinė suvokėjo reakcija nėra vienalytė (šio aspekto Luhmannas taip pat neaptarė) – pavyzdžiui, nors kaip dominuojančią emociją tyrimo dalyviai įvardino susierzinimą, respondentai pripažino, kad „Traviatų“ muzika ir kai kurie vizualieji elementai juos veikė raminančiai (tokį poveikį anksčiau įvardinome kaip gestišką operos elementų funkciją).

Kita vertus, tyrimas rodo, kad meninės reikšmės, dekodavimo procese nesusietos į aiškesnį vientisą pranešimą, lemia chaotišką užmeninių reikšmių dekodavimą. Pavyzdžiui, meninėmis reikšmėmis „Traviatose“ koduotos lyčių hierarchijos reikšmės buvo identifikuotos ir interpretuotos kaip politinės,

tačiau neatradus aiškesnių prasminių nuorodų buvo interpretuojamos remiantis iki tol žinomo ar nežinomo fakto koncepcijomis. Tad nors ir buvo įvardinta, kad „Traviatų“ peržiūra atkreipė dėmesį į vyrus sekso industrijoje, interpretuojant tai kaip naują faktą, operoje išryškėjusi vyriško žvilgsnio ir vyro dominavimo problematika buvo dekoduota kaip tyrimo dalyviams jau žinoma informacija, bet ne galios santykius perskirstyti skatinantis veiksnys. O respondentų pastebėtas nesutapimas tarp malonumo bei erotinių fantazijų pildymo ir socialinės problematikos buvo dekoduojamas kaip nesutapimas, o ne politinę diskusiją provokuojantis veiksnys. Tai grąžina prie anksčiau aptartos politinio diskurso implikacijų kategorijos ir šiame tyrime išryškėjusių, jau prieš tai aptartų tyrimo dalyvių lūkesčių, kad politines reikšmes artikuliuojantis menas ne tik abstrakčiai parodys tematiką, bet ir atskleis gilesnius jos problematikos sluoksnius.

„Traviatų“ kontekstualizacijos etapo analizė taip pat parodė, kad netolygus galios santykis tarp respondentų (visuomenės daugumos) ir operoje reprezentuojamos grupės (visuomenės marginalijų arba mažumos) buvo identifikuotas kaip netolygus, o diskusijoje jis ir išliko asimetriškas. Tai rodo, kad Brechto atsiribojimo efektas išties paskatino suvokėjus nesusitapatinti su operoje reprezentuojama grupe ir jų situacijas ne išgyventi, bet analizuoti protu. Vis dėlto tai paneigia Brechto teorinę nuostatą, kad atsiribojimo efektas skatina suvokėją naujai įvertinti operoje reprezentuojamą socialinę tikrovę. Nors daugumos tyrimo dalyvių refleksijos rodė indiferentišką jų reakciją ir galimų situacijos sprendimų atsakomybės perkėlimą patiems liudytojams (teigiant, kad jiems reikalinga pagalba), vienoje diskusijoje išsakyta pozicija dėl prostitucijos legalizavimo klausimo rodo, kad „Traviatų“ suvokime atsirado politinio diskurso elementų.

Šiame kontekste svarbu aptarti ir tyrime išryškėjusią papildomo kontekstualizavimo kategoriją (kaip jau minėta, sugeneruotą iš van Maaneno kontekstualizavimo sąvokos), kuri svarbi užmeninių reikšmių dekodavimo procesui. Jau buvo minėta, kad „Traviatos“ šio tyrimo kontekste veikė kaip impulsas diskusijoms apie nuo „Traviatų“ nutolusius reiškinius, tokius kaip respondentų patirtis susiduriant su sekso industrijoje dirbančiais žmonėmis, laisvo pasirinkimo ir galios santykio sąveika, žmogiškų patirčių ir poreikių įvairovė, profesinės prostitucijos reiškinys. Šios papildomoje kontekstualizacijoje išryškėjusios reikšmės kvestionuoja galios ir socialines struktūras respondentų socialinėje tikrovėje, kuri nebūtinai susijusi su „Traviatose“ reprezentuojamais socialiniais reiškiniais, tad galima teigti, kad tokios diskusijos ryškiausiai priartėja prie užmeninių reikšmių dekodavimo ir interpretavimo koncepcijų. Tikslinga pasakyti, kad būtent tokio užmenines

reikšmes artikuliuojančio meno kūrinio poveikio koncepcija analizuotose teorijose numatyta nebuvo.

Reziumuojant galima teigti, kad recepcija ir kontekstualizacija nebūtinai vyksta linijiškai, kaip viena po kitos einančios ir tolygios reikšmių dekodavimo stadijos, o papildoma kontekstualizacija, kai kūrinys skatina diskusiją, o jo reikšmės dekoduojamos ne tik meniniu ir užmeniniu lygmenimis, bet ir plačiau, diskusijos dinamikoje už meno kūrinio ribų, yra itin reikšminga politinių reikšmių dekodavimui ir interpretavimui.

Tyrimas rodo, kad jausmo ir proto įsitraukimas meno kūrinio suvokimo procese egzistuoja, kaip ir numatė Luhmannas (2000), tačiau yra realizuojamas kitaip, nei jis tikėjosi: į reikšmių dekodavimo procesą įsijungiant protui, transformuojasi ir emocinė reakcija. Šis procesas vyksta dinamiškai ir nuolat evoliucionuoja. Duomenų analizė leidžia manyti, kad emociniam įsitraukimui įtaką daro meninių reikšmių prasminių nuorodų stoka, mažinanti emocinio komunikacijos lygmens svarbą ir suvokėją nukreipianti link užmeninių reikšmių dekodavimo. Vis dėlto per tyrimą paaiškėjo, kad fragmentiškas meninių reikšmių dekodavimas lemia fragmentišką užmeninių ir politinių reikšmių dekodavimą. Tokiu atveju dekoduotos reikšmės nesusilieja į vientisą pranešimą.

4.3. Kultūrinė patirtis

Tyrimas neatskleidė tiesioginių tyrimo dalyvių kultūrinės patirties ir „Traviatos“ recepcijos sąsajų, taip pat neišryškėjo ir kultūrinės patirties sąveika su meninių reikšmių dekodavimu. Priešingai nei teigė Bourdieu (1984), nei meno profesionalai, nei su meno lauku savo profesijų nesiejantys tyrimo dalyviai (svarbu priminti, kad beveik visus tyrimo dalyvius pagal išsilavinimą jis priskirtų aukštesniajai klasei) neišvystė gilios ir prasmingos diskusijos apie „Traviatų“ konceptualumą, tolygiai visose grupėse buvo atpažinta ir į Verdi „Traviatą“ nurodanti intertekstinė nuoroda. Nors ir buvo bandoma menines „Traviatų“ reikšmes dekoduoti suteikiant joms simbolines prasmes arba kontekstualizuojant remiantis nusistovėjusiais, legitimiais tam tikrų meno elementų ar jų kombinacijų naratyvais, vienodai dekoduojamos reikšmių schemos šios disertacijos tyrimo kontekste neišryškėjo. Vietoj to daugiausia buvo reflektuojama informacinio operos komunikacijos lygmens kontekste – aptariant ir kontekstualizuojant operoje reprezentuojamą objektą. Suvokėjo koncentraciją į labiausiai apibrėžtą meno kūrinio lygmenį Bourdieu įvardino kaip darbininkų klasei būdingą reikšmių dekodavimo būdą. Tai leidžia abejoti Bourdieu pateiktos *voir* (žiūrėjimo) ir *savoir* (žinojimo) dichotomijos (Bourdieu, 1984, p. 2) pagrįstumu.

Tokį Bourdieu teorijos ir šio tyrimo rezultatų nesutapimą galėjo lemti tai, kad Bourdieu savo tyrimų (Bourdieu, 1984) kontekste respondentams pateikė legitimius, visuotinai pripažintus aukštosios kultūros meno pavyzdžius, turinčius jau egzistuojančius, nusistovėjusius reikšmių dekodavimo naratyvus. Tai rodo ribotą paties Bourdieu domėjimąsi už istoriškai jau įtvirtinto aukštosios kultūros kanono ribų egzistuojančiais meno pavyzdžiais, o galbūt ir teatro žanru, kurio galutinis rezultatas yra įvykis, o reikšmės, kaip rodo šis tyrimas, kintančios.

Vis dėlto tyrimas, nors ir ribotai, išryškina tam tikrą kultūrinio pasirengimo vaidmenį – tyrimo dalyviai, kurie per diskusijas pateikė refleksijų apie kitus šiuolaikinio meno pavyzdžius, atskleidė nežymiai kitokius lūkesčius operos žanrui nei respondentai, kurie tokių refleksijų nepateikė. Vis dėlto šiame kontekste išryškėjusio riboto *habitus* (aptarto Bourdieu, 1998) įtaka reikšmių dekodavimui nebuvo nustatyta.

Kultūrinės patirties svarba išryškėjo kontekstualizacijos etapo analizėje. Pavyzdžiui, dauguma meno profesionalų „Traviatų“ temą buvo linkę įvardinti kaip aktualią, o kitų profesijų atstovai manė, kad tema yra pabodusi ir jau išanalizuota. Meno profesionalų kontekste taip pat atsiskleidė politinio diskurso implikacijos, rodančios, kad meno profesionalai iš politiškai angažuoto meno kūrėjų tikisi ne tik estetinių priemonių įvaldymo, bet ir didesnio įsigilinimo į reprezentuojamas temas bei su jomis siejamas galios struktūras. Buvo pasigesta ir aiškesnės politiškumo dimensijos artikuliacijos, žiūrovą nukreipiančios ne tik į laisvą reprezentuojamo reiškinio apmąstymą, bet ir suteikiančios aiškesnes nuorodas, kurios skatintų svarstyti esamų įstatymų peržiūrą. Tai leidžia daryti prielaidą apie galimą ryšį tarp kultūrinės patirties ir aiškesnės kontekstualizacijos nei politinių reikšmių dekodavimas. Tikslinga pasakyti, kad Bourdieu savo tyrimuose „teisingu“ meno kūrinio suvokimu laikė simbolinių reikšmių dekodavimą, tačiau neanalizavo meninių ir užmeninių, kartu ir politinių reikšmių dekodavimo koncepcijų. Tai rodo Bourdieu teorijos ribotumą.

Tyrimas atskleidė, kad išryškėjusi papildomos kontekstualizacijos kategorija dekoduojant reikšmes taip pat buvo aktualesnė meno profesionalams nei kitų profesijų atstovams. Tai leidžia manyti, kad politines reikšmes artikuliuojančio meno poveikis turi sąsajų su kultūrine suvokėjo patirtimi – didesne kultūrine patirtimi disponuojančios auditorijos kontekste kontekstualizuojant aiškiau ir prasmingiau dekoduojamos ir reflektuojamos politinės reikšmės.

Apibendrinant galima teigti, kad tyrimas neatskleidė ryškios kultūrinės patirties koreliacijos su meno kūrinio recepcija ir meninių reikšmių dekodavimu – priešingai, nei numatė Bourdieu, visi tyrimo respondentai

daugiausia komentavo informacinį-verbalinį operos lygmenį (dokumentinius pasakojimus). Dekoduodami menines reikšmes, kaip ir numatė Bourdieu, respondentai rėmėsi simbolinio komunikacijos būdo koncepcijomis, būdingomis draminiam teatrui arba *mimesis* paradigmai bei, kaip ir numatė Bourdieu, aukštesniosios klasės meno kūrinių suvokimui.

Vis dėlto tyrimas išryškino tam tikrą kultūrinio pasirengimo vaidmenį kitu aspektu – respondentai, kontekstualizavę „Traviatas“ kitų šiuolaikinio meno kūrinių kontekste, operos žanrui kėlė kitus lūkesčius nei tie tyrimo dalyviai, kurie „Traviatų“ formą susiejo tik su kitais operos žanro pavyzdžiais. Tačiau ryšys tarp platesnio kultūrinio žvilgsnio į tyrimui pasirinktą operą ir reikšmių dekodavimo per tyrimą neatsiskleidė.

Tyrimas atskleidė kultūrinio pasirengimo ryšį su užmeninių ir politinių reikšmių dekodavimu. Kaip jau buvo minėta, politinio diskurso implikacijos ir papildomos kontekstualizacijos kategorijos, tiesiogiai koreliuojančios su politinių reikšmių dekodavimu, atsiskleidė tik meno profesionalų kontekste. Meno profesionalai labiau nei kitų profesijų atstovai daugiau ir aiškiau disponavo galios struktūrų kategorijomis, jas aptardami tiek operos „Traviatos“, tiek socialinės tikrovės kontekste.

4.4. Teatro erdvė

Teatro erdvės, arba techninės infrastruktūros, klausimas šios diskusijos kontekste labiau neišryškėjo, tačiau šiek tiek atsiskleidė diskusijose aptariant lūkesčių operos žanrui problematiką. Buvo pastebėta, kad kamerinė operos forma ir kai kurie techniniai sprendimai (kuriuos ir nusako „Menų spaustuvės“ erdvė (simfoninio orkestro nebuvimas, elektroninės muzikos sprendimai, vokalinių partijų garso įrašai) neatitinka operos žanro kriterijų, vadinasi, ir kai kurių techninės infrastruktūros aspektų, siejamų su nacionalinėmis, valstybinėmis operos institucijomis ir jų technine infrastruktūra. Vis dėlto šiame kontekste svarbu pasakyti, kad būtent teatro erdvė, kurioje vyko operos „Traviatos“ premjera, ir yra vienas pagrindinių operos politiškumą sąlygojančių veiksnių.

Taip pat svarbu, kad nors šio tyrimo kontekste teatro erdvė, kurioje vyko nufilmuotos operos peržiūra, buvo improvizuota, „Menų spaustuvė“ pasirinkta neatsitiktinai – tai nepriklausoma meno institucija, kurioje vyko ir „Traviatų“ premjera. Tačiau šis aspektas tyrimo dalyviams taip pat nepasirodė aktualus.

Diskusijose taip pat neatsiskleidė medijuotos operos peržiūros problematika – patys tyrimo dalyviai nepateikė refleksijų apie tai, kad

dokumentinis operos įrašas turėjo įtakos reikšmių dekodavimui[6]. Tai patvirtina Auslanderio teoriją, kad gyvas ir medijuotas spektaklis nesudaro ontologinės opozicijos (Auslander, 2022, p. 27).

Tyrimas atskleidė, kad dalyviams buvo aktualesni „Traviatų“ kūrėjų įtraukti intermedialumo elementai. Diskusijose labiausiai pasigesta gyvo operos arijų atlikimo (jos skambėjo iš įrašo) bei scenoje gyvai grojančių instrumentų – tyrimo dalyviai tai suvokė kaip privalomą operos žanro elementą. Intermedialumo problematika buvo ypač aktuali muzikos profesijų atstovų diskusijų grupėje: buvo teigiama, kad iš anksto įrašyti ir spektaklio metu transliuoti garso takelį gali „bet kas“, be to, intermedialumą operos žanre tyrimo dalyviai suvokė kaip kūrybiškumo stoką ir jų pačių profesijų nuvertinimą.

4.5. Operos „Traviatos“ reikšmių dekodavimo tyrimo išvados

1. Tyrimas atskleidė, kad užmeninės reikšmės operoje „Traviatos“ dekoduojamos keliais etapais ir lygmenimis. Suvokimo procese pirmiausia iškyla iš anksto, prieš operos peržiūrą, suformuotų lūkesčių svarba. Vėliau į suvokimo procesą įsitraukia operos recepcija (šiame etape dekoduojamos meninės reikšmės), kontekstualizacija (meninės reikšmės transformuojamos į užmenines reikšmes) ir papildoma kontekstualizacija (dekoduotos užmeninės reikšmės perkeliamos į su opera nesusijusias suvokėjo asmenines patirtis). Užmeninės reikšmės kontekstualizacijos ir papildomos kontekstualizacijos etapuose į politines reikšmes transformuojamos tuomet, kai suvokėjas dekoduoja aiškesnes prasmines nuorodas tarp meninių ir užmeninių reikšmių bei susieja jas su galios struktūromis. Svarbu pabrėžti, kad įvardintos meno kūrinio suvokimo proceso dedamosios sąveikauja nebūtinai viena po kitos – jos gali veikti vienu metu keliais lygmenimis. Tai rodo, kad operos reikšmės nėra fiksuotos – jos yra dinamiškos, kintančios.

Šio tyrimo kontekste kaip politinės reikšmės buvo identifikuotas dėmesys vyrų prostitucijai bei neįprastas, su malonumo paieškomis susietas prostitucijos pozicionavimas. Tai tyrimo dalyviams leido reflektuoti galios struktūras, nes prostitucija operoje susiejama ne tik su socialiniu pažeidžiamumu, bet ir su kitokiais pasirinkimų motyvais, pavyzdžiui, erotinių fantazijų realizavimu. Tai išplečia diskusiją apie galios santykius, nes dėmesys nukreipiamas į tai, kaip skirtingi pasirinkimo motyvai formuoja

[6] Fenomenologiniai medijuoto meno kūrinio suvokimo apribojimai aptariami šios disertacijos metodikos skyriuje.

subjektų pozicijas ir galios pasiskirstymą diskurse apie prostituciją, taip suteikiant šiai reikšmių interpretacijai politinę dimensiją.

Politinių reikšmių formą šiame tyrime įgavo ir respondentų identifikuotas intertekstinis ryšys tarp „Traviatų“ ir „Traviatos“. Nors ir ribotai, „Traviatose“ vis dėlto buvo įžvelgta operos, kaip prabangaus socialinio ritualo, kritika, teigiant, kad už pompastiško „Traviatos“ fasado slypi socialinė atskirtis ir skaudžios istorijos.

Kituose nei sekso industrijos kontekstuose buvo reflektuotas laisvo pasirinkimo klausimas, į diskusiją įtraukiant ir galios struktūrų aspektą, profesinės prostitucijos bei žmogiškų patirčių ir poreikių įvairovės klausimai.

Tyrimas atskleidė ir tam tikrą politinių reikšmių dekodavimo dislokaciją. Nors operos „Traviatos“ siekis buvo spręsti visuomenės problemas, reikšmių dekodavimo auditorijoje kontekstuose atsiskleidė papildomos politinės problemos – pavyzdžiui, vyriško žvilgsnio dominavimas, paryškinta lyčių hierarchija, socialinės problematikos, ypač smurto prieš moteris, ignoravimas, keltas klausimas, kaip buvo atsirinkti liudytojai ir kas liko už kadro. Tokį reiškinį galima pavadinti **reikšmių dekodavimo politizacija**.

2. Tyrimas atskleidė, kad su auditorija pirmiausia komunikuoja operos forma arba suvokėjo lūkesčiai operos formai ir tik paskui į komunikacijos procesą įsijungia operos turinys – visi trys operos lygmenys (muzikinis, verbalinis ir vizualusis / performatyvusis).

Tyrimas taip pat parodė, kad visi trys operos lygmenys komunikuoja netolygiai. Šio tyrimo kontekste ryškiausiai komunikavo verbalinis operos lygmuo – dokumentiniai liudytojų pasakojimai. Tačiau čia svarbu pabrėžti, kad operos dokumentiniuose intarpuose buvo remiamasi informaciniu lygmeniu, t. y. dokumentiniuose fragmentuose buvo pateikiami necenzūruoti liudytojų pasakojimai, kuriuose jie tiesiogiai pateikia savo patirtis ir prasmę, be operos kūrėjų interpretacijų ir filtrų. Verbalinio lygmens meninės reikšmės ryškiausiai buvo transformuojamos į užmenines ir politines reikšmes. Apie tai, kad liudytojų pasakojimai įsiminė labiausiai, refleksijų pateikė patys tyrimo dalyviai. Tačiau operų arijų libretas diskusijose buvo beveik neanalizuojamas.

Kalbėdami apie emocines patirtis, tyrimo dalyviai koncentravosi į muzikinį lygmenį ir kai kuriuos vizualaus lygmens elementus – konkrečiai vandens iliustravimą vaizdo projekcijose. Analizuojant tyrimo duomenis taip pat buvo nustatyta, kad didžiausią emocinį poveikį respondentams turėjo muzikinis lygmuo, interpretuojamas per santykį su vaizdo projekcijomis. Vadinasi, muzikinis lygmuo šio tyrimo kontekste irgi komunikavo reikšmingai.

Tyrimo rezultatai leidžia teigti, kad mažiausią komunikacinę reikšmę turėjo performatyvusis lygmuo: nors jis diskusijose buvo aptarinėjamas ir jo meninėms reikšmėms buvo bandoma priskirti užmenines, vientisi performatyviojo lygmens naratyvai neišryškėjo, tad šiame lygmenyje mažiausiai iš visų buvo dekoduota politinių reikšmių.

Atsižvelgiant į tai, kad šio tyrimo kontekste kur kas aktyvesnis buvo kontekstualizacijos, o ne recepcijos etapas, galima daryti išvadą, kad į komunikacijos procesą įsijungė dar vienas, semantinis lygmuo, išryškinęs, kokią prasmę auditorijai turėjo meninis operos „Traviatos“ turinys.

3. Buvo nustatyta, kad šio tyrimo kontekste kultūrinė suvokėjo patirtis neturėjo įtakos „Traviatos“ recepcijai, tačiau identifikuoti ryšiai tarp suvokėjo kultūrinės patirties ir kontekstualizacijos. Tyrimas atskleidė, kad socialinės nelygybės, galios struktūras, marginalizuotos grupės reprezentaciją atpažino ir meno profesionalai, ir savo profesijos su meno lauku nesiejantys tyrimo dalyviai, tačiau meno profesionalai šiuos klausimus reflektavo daugiau, tai rodo ir meno profesionalų diskusijose labiausiai išryškėjusi prieš tai aptarta politinių reikšmių dekodavimo dislokacija.

IŠVADOS

1. Šios disertacijos tyrime buvo nustatyti du reikšmių komunikacijos būdai: per temas (turinį) ir per formą. Komunikacijos ir informacijos mokslų požiūriu abu šie būdai atitinka skirtingas semiotines kodavimo strategijas, kurios lemia skirtingus reikšmių perdavimo ir dekodavimo kelius. Sisteminė literatūros analizė atskleidė, kad užmeninėmis reikšmėmis operoje laikomos turinio ir formos sąsajos su priešprieša tarp skirtingų politinių pozicijų, ideologijų ir interesų grupių, įskaitant socialinės nelygybės apraiškas. Taip opera atspindi galios santykius ir struktūras bei meninėmis priemonėmis reflektuoja visuomenės antagonizmą – sąlygas, kuriomis socialiniai ir politiniai veikėjai konkuruoja dėl įtakos ir dominuojančių reikšmių formavimo viešojoje erdvėje. Tokiu būdu opera iškyla kaip simbolinė estetinė komunikacijos erdvė, kurioje menininkai, pasitelkę estetinius kodus, atstovauja tam tikrų interesų grupių pozicijoms ir jas komunikuoja auditorijai.

Tradicinių (dominuojančių) operos formų atveju – šioje disertacijoje siejamų su *mimesis*, t. y. tikrovės imitavimo paradigma – užmeninės reikšmės komunikuojamos per politines temas. Kūrėjai savo poziciją koduoja temos ir formos pasirinkimais bei naratyvinėmis muzikos priemonėmis: pasitelkiant žanrus, instrumentus ir balsus, kurie savaime užtikrina atpažįstamą semantiką, hierarchinius muzikos garsų santykius ir emocinį komunikacijos lygmenį, sudarantį prielaidas nuosekliems dramaturginiams sprendimams tiek muzikiniame, tiek tekstiniame lygmenyse.

Antiopera, atstovaujanti nepriklausomam operos laukui ir *poiesis*, t. y. meninės tikrovės kūrimo, paradigmai, kuriama ne nacionalinėse ar valstybinėse institucijose. Jos politiškumas pirmiausia grindžiamas formos nukrypimu nuo tradicinių konvencijų bei įprastos nuoseklios dramaturginės logikos atsisakymu. Antioperai būdingos naujų, eksperimentinių raiškos formų paieškos, *Gesamtkunstwerk* principai bei sisteminis kūrėjų, operos elementų ir garsų santykių dehierarchizavimas. Teorinė diskusija rodo, kad patys kūrėjai dominuojančių principų atsisakymą suvokia kaip politinį aktyvizmą arba tiesioginę galios struktūrų kritiką, o savo kūrybą – kaip komunikacijos priemonę, skatinančią suvokėją perstruktūruoti tikrovėje egzistuojančius galios santykius.

Remiantis Stuarto Hallo komunikacijos modeliu, pagrindine konceptualia informacijos ir komunikacijos mokslų priemone šiame tyrime, kūrėjų pasirenkama trajektorija nusako techninės infrastruktūros parametrus (teatro erdvę), gamybos santykius (estetinę poziciją lauke), žinojimo sistemas (orientaciją į *poiesis* ar *mimesis* paradigmą) ir reikšmių struktūras (operos turinio ir formos santykį), kartu apibrėždama ir užmeninių reikšmių

komunikacijos būdus. Šis modelio taikymas operai yra teorinis šios disertacijos indėlis į kultūros komunikacijos tyrimų metodologiją.

2. Tyrimas atskleidė ir empiriškai pagrindė, kad meno kūrinio suvokimas yra ne individualus, o kolektyvinis ir diskursyvus komunikacinis procesas. Informacijos ir komunikacijos mokslų perspektyvoje tai reiškia, kad komunikacijos grandinėje ir suvokimo procese svarbesnį vaidmenį nei autoriaus intencijos atlieka suvokėjo diskurso elementai – lūkesčių horizontas ir *habitus*, kurį apibrėžia kultūrinis, socialinis ir ekonominis kapitalas.

Lūkesčių horizontą formuoja estetinės ir istorinės implikacijos: suvokimo procese suvokėjas remiasi jam iš anksto žinomomis žanro ar stiliaus konvencijomis bei nusistovėjusiu kūrinio vertinimu. Kai meno kūrinys atitinka šiuos lūkesčius, suvokimo procesas teikia malonumą; kai jų neatitinka, nepažįstami raiškos būdai dekodavimo procese tampa komunikaciniais trikdžiais, keliančiais priėmimo barjerus.

Teorinė diskusija atskleidžia, kad meno kūrinio suvokimas yra dinamiškas dviejų fazių komunikacinis procesas, kuriame dalyvauja recepcija ir kontekstualizacija. Pirmiausia, remdamasis emociniu impulsu, suvokėjas dekoduoja menines reikšmes. Vėliau, pasitelkdamas racionalų mąstymą, kūrinio reikšmes kontekstualizuoja pažįstamos socialinės tikrovės kontekste, menines reikšmes susiedamas su socialinio pasaulio reiškiniais ir taip transformuodamas jas į užmenines. Kai užmeninės reikšmės susiejamos su tikrovėje įsitvirtinusiomis galios struktūromis ar jų perskirstymu, jos atpažįstamos kaip politinės. Šis trijų lygmenų – meninių, užmeninių ir politinių reikšmių – atskyrimas yra konceptualus šios disertacijos indėlis į komunikacijos ir informacijos mokslus.

Pierre'o Bourdieu objektyvizuojantis požiūris paaiškina, kad reikšmių dekodavimas yra socialiai sąlygotas ir išmokstamas: *habitus* nustato suvokėjui savitą prasmių lauką. Remiantis Hallo komunikacijos modeliu, meno kūrinio suvokimą lemia: teatro erdvė (techninė infrastruktūra), suvokėjo *habitus* (gamybos santykiai), recepcijos ir kontekstualizacijos trajektorijos (žinojimo sistemos) bei lūkesčių horizontas (reikšmių struktūros). Šis teorinis karkasas tiesiogiai susieja meno suvokimo tyrimą su komunikacijos mokslų koncepcijomis.

3. Empirinis disertacijos tyrimas atskleidė, kad pagrindiniu politinių reikšmių kodavimo instrumentu tampa postdraminė operos forma, kurią lemia kūrėjų estetinė pozicija lauke. Ši pozicija grindžia gamybos santykius – tolygų visų autorių bendradarbiavimą – ir orientaciją į *poiesis* paradigmą. Intertekstinė nuoroda į Giuseppe's Verdi operą „Traviata" ir jos pirmojo pastatymo lietuvių kalba šimtmečio sukaktį koduoja diskusinę įtampą su dominuojančia opera tiek instituciniu, tiek estetiniu, tiek teminiu lygmenimis.

Šitai laikytina komunikaciniu gestu, kuris adresuojamas konkrečiam kultūrinį kontekstą turinčiam gavėjui.

Dedukcinė „Traviatų“ turinio analizė atskleidė, kad, laikantis *Gesamtkunstwerk* principo, verbaliniame, muzikiniame ir vizualiajame / performatyviajame komunikacijos lygmenyse koduojamos reikšmės integruojasi į vientisą naratyvą, tačiau išlaiko antioperai būdingą interpretacijai atvirą politinių reikšmių kodavimo strategiją. Šis atvirumas lemia poliseminį pranešimo pobūdį – fundamentalų iššūkį komunikacijos ir informacijos mokslų požiūriu, kai siuntėjo komunikacinis tikslas ir gavėjo dekoduojama reikšmė gali iš esmės skirtis.

Verbaliniame (tekstiniame) komunikacijos lygmenyje užmeninės reikšmės koduojamos per autentiškus, necenzūruotus sekso industrijoje dirbančių žmonių pasakojimus ir jų sugretinimą su meniniais muzikinio bei vizualiojo lygmenų sprendimais. Atskleidžiama aukštosios ir žemosios kultūrų priešprieša, o kolektyvinė reprezentacija sukuria atsiribojimo efektą, kuris, pagal Bertolto Brechto koncepciją, turėtų atriboti suvokėją nuo emocinio komunikacijos lygmens, skatinti racionalią refleksiją ir politinį poveikį.

Muzikiniame komunikacijos lygmenyje užmeninės reikšmės koduojamos per naratyvumo ir emocinio lygmens atsisakymą, postminimalistinę estetiką, ribotą išraiškos priemonių naudojimą ir hierarchinių struktūrų atsisakymą. Taip kuriama utopinė egalitarinių santykių erdvė, formuojamas dialogiškumo principas ir nuasmeninimo efektas, o suvokėjui numatomas meditacinis poveikis. Tačiau vokalinėse partijose išryškėjanti lyčių hierarchijos reprezentacija prieštarauja deklaruojamai egalitarinei pozicijai. Tai tampa nuoroda į visuomenės santykius ir pabrėžia kūrinio politinio poveikio intenciją.

Vizualiajame / performatyviajame komunikacijos lygmenyje toliau koduojamos ir atspindimos lyčių hierarchijos struktūros: Aktorės judesiai veikėjų vyrų atžvilgiu reprezentuoja paklusnumą ir nutildytą balsą. Patriarchalinės struktūros reprezentaciją sustiprina violončelės semantika. Tokiu būdu vizualusis / performatyvusis lygmuo funkcionuoja kaip atskiras komunikacinis kanalas, kartais papildantis, kartais prieštaraujantis kitų lygmenų pranešimams.

4. Šios disertacijos empirinis tyrimas tiesiogiai atsakė į pagrindinį disertacijos tikslą: nustatyti, ar šiuolaikinėje operoje per verbalinę, muzikinę, vizualiąją ir performatyvąją komunikaciją artikuliuojamas užmenines reikšmes atpažįsta skirtingas kultūrines kompetencijas turinti auditorija. Tyrimas atskleidė, kad respondentai dekodavo ir kaip politines atpažino šias reikšmes: vyrų prostitucijos kaip hedonistinio gyvenimo būdo reprezentaciją

bei intertekstinį „Traviatų“ ryšį su „Traviata“ kaip romantizuoto prostitucijos įvaizdžio kritiką.

Tyrimas atskleidė, kad politinės reikšmės auditorijoje buvo dekoduojamos nevienodai: vieni respondentai jas interpretavo per galios santykių prizmę, kiti – per platesnį politinių reikšmių interpretacinį lauką. Kūrinys, deklaruojantis tikslus spręsti visuomenės problemas, pats buvo suvokiamas kaip politiškai problematiškas ir neišpildęs auditorijos politinio diskurso lūkesčių. Tai aiškiai iliustruoja Hallo komunikacijos modelyje numatytą kodavimo ir dekodavimo asimetriją – fundamentalų komunikacijos procesų dėsningumą.

Dauguma operos kūrėjų užkoduotų politinių reikšmių auditorijoje buvo atpažintos, tačiau interpretuotos kaip operos formos trūkumai: „Traviatoms“ taikyti tradicinės operos formos kriterijai. Taigi, operos ir antioperos dichotomija suvokimo procese tiesiogiai susieta su respondentų žanro lūkesčiais – tai komunikacinis barjeras, kurį lemia suvokėjo lūkesčių horizonto ribos. Sekso industrijoje dirbančių žmonių reprezentacija buvo interpretuojama kaip „kitų“, respondentų akiračio nepasiekiančių asmenų grupės atvaizdas. Kūrėjų tikslas keisti požiūrį į šią grupę ir permąstyti normalumo bei moralės sąvokas buvo pasiektas ribotai: respondentai sužinojo, kad sekso industrijoje dirba ne tik moterys, tačiau normalumo ir moralės klausimų (išskyrus vieną atvejį) jiems nekilo. Kūrėjų provokacija veikė kaip erzinantis, bet ne šokiruojantis ar kritinį mąstymą skatinantis veiksnys.

Užmeninių reikšmių kodavimo ir dekodavimo tyrimų palyginimas atskleidė, kad „Traviatų“ reikšmių auditorija neintegravo į vientisą politinį pranešimą – tai poliseminio komunikacinio pobūdžio veiksmo, būdingo postdraminei operai, padarinys. Sąlyčio taškai tarp kodavimo ir dekodavimo apėmė patriarchalinių struktūrų atpažinimą ir užuominas apie egalitarines reikšmes, tačiau pastarosios nebuvo nuosekliai plėtojamos. Remiantis Hallo modeliu, „Traviatų“ politinės reikšmės auditorijoje buvo dekoduojamos derybiniu būdu – suvokėjai priėmė dalį koduotų reikšmių, tačiau vertino jas kritiškai ir papildė per savo kontekstualizaciją sugeneruotomis reikšmėmis.

5. Auditorijos segmentų palyginimas atskleidė, kad meninių reikšmių dekodavimo procesas ir estetiniai lūkesčiai „Traviatoms“ buvo panašūs tiek meno profesionalų, tiek su menu nesusijusių tyrimo dalyvių kontekstuose. Komunikacijos ir informacijos mokslų požiūriu tai rodo, kad estetinio dekodavimo procesus labiau lemia operos žanro konvencijų išmanymas nei profesinė priklausomybė menui. Vis dėlto meno profesionalų lūkesčių horizontas buvo platesnis: iš kūrėjų jie tikėjosi ne tik meninių kompetencijų, bet ir gilesnio politinio diskurso išmanymo bei jo integravimo į „Traviatų“

kodavimą, o diskusijose išryškėjęs papildomos kontekstualizacijos poreikis liudija aukštesnį politinio jautrumo lygį.

Taigi, operos peržiūra meno profesionalus (labiau nei kitus tyrimo dalyvius) paskatino, nors ir ribotai, permąstyti tikrovės reiškinius. Tačiau tikslinga atkreipti dėmesį, kad tyrimo dalyvių refleksijos apie laisvo pasirinkimo, žmogiškųjų patirčių pliuralizmo ir metaforinės prostitucijos temas dažniau kilo diskusijose, o ne iš pačios operos peržiūros. Tai rodo, kad tarpasmeninės komunikacijos kontekstas – diskusija po spektaklio – gali turėti reikšmingesnį poveikį politinių reikšmių dekodavimui nei vien meninė komunikacija.

6. Apibendrinant, ši disertacija prisideda prie komunikacijos ir informacijos mokslų srities trimis lygmenimis. **Teorinis indėlis** pasireiškia Hallo komunikacijos modelio adaptavimu meno komunikacijos kontekstui bei van Maaneno modelio integracija į teorinį karkasą – tai metodologinis žingsnis, atveriantis naujus kultūros komunikacijos tyrimo kelius. Šis adaptuotas Hallo–van Maaneno modelis gali būti taikomas platesniuose meno komunikacijos ir kultūros recepcijos tyrimuose. **Empirinis indėlis** pasireiškia tuo, kad tai yra retas empirinis šiuolaikinės operos politinių reikšmių suvokimo auditorijoje tyrimas, atliktas komunikacijos mokslų prieigoje, taip pildant tyrimų spragą tarp meno tyrimų ir komunikacijos mokslo. **Konceptualusis indėlis** – trilypis meninių, užmeninių ir politinių reikšmių atskyrimas bei jų tarpusavio transformacijos sąlygų analizė – suteikia komunikacijos ir informacijos mokslams naują analitinį įrankį per meną aprašyti ir tirti politinės komunikacijos procesus.

Visi disertacijos įvade suformuluoti ginamieji teiginiai yra pagrįsti tyrimo rezultatais. „Traviatų“ atvejo analizė patvirtino, kad šiuolaikinėje operoje, orientuotoje į *poiesis* paradigmą, politinis lygmuo pirmiausia artikuliuojamas per formą. Politinės reikšmės šiuo atveju koduojamos per struktūrinius ir estetinius sprendimus – postdraminę formą, estetinių elementų egalitarizaciją, koliažo principą ir socialinį gestą, todėl „Traviatų“ politiškumas kyla iš estetinės organizacijos principų, o ne vien iš reprezentuojamo socialinio ar politinio turinio.

Tyrimas patvirtino, kad skirtingas kultūrines kompetencijas turinti auditorija „Traviatose“ dekoduoja užmenines reikšmes skirtingais būdais ir skirtingu gilumu: politinių reikšmių atpažinimas vyksta derybiniu dekodavimo būdu, o meno profesionalai pasižymi platesniu lūkesčių horizontu ir didesniu jautrumu politinei problematikai. Tyrimas atskleidė, kad užmeninių reikšmių komunikacija šiuolaikinėje operoje pasižymi struktūrine kodavimo ir dekodavimo asimetrija. Nustatyta, kad auditorija politines reikšmes dažniausiai konstruoja pasitelkdama derybinį dekodavimo būdą,

todėl recepcijos procese generuojamos interpretacijos nėra redukuotinos į kūrinio autorių intencijas ar kūrinio autorių numatytą poveikį. Reikšmių formavimąsi lemia suvokėjų lūkesčių horizontas, kultūrinė kompetencija ir individualūs interpretaciniai kontekstai, todėl politinių reikšmių komunikacija šiuolaikinėje operoje įgyja interpretacijoms atvirą pobūdį. Ši išvada leidžia politiškai angažuoto meno veiksmingumą suvokti ne kaip iš anksto suformuoto ideologinio turinio perdavimą, bet kaip socialiai ir kultūriškai sąlygotą reikšmių konstravimo procesą.

Nustatyta, kad ankstesnio konkretaus žanro pažinimu grįsti lūkesčiai tiksliau nei bendros kultūrinės kompetencijos prognozuoja auditorijos interpretacines trajektorijas. Meno profesionalų auditorijos antioperą suvokia per jos numanomą politinį potencialą, todėl politinių reikšmių dekodavimas tampa ne vien kūrinio savybių, bet ir iš anksto susiformavusių žanrinių lūkesčių rezultatu. Šis rezultatas leidžia išplėsti kultūros sociologijoje dominuojantį kultūrinio kapitalo aiškinimą, parodant, kad žanro specifikos pagrindu susiformavęs lūkesčių horizontas veikia kaip autonomiškas ir reikšmingas recepcijos veiksnys.

Šie rezultatai patvirtina komunikacijos ir informacijos mokslų teorinę prielaidą, kad reikšmių komunikacijos procesas yra socialiai ir kultūriškai sąlygotas, o kodavimo ir dekodavimo asimetrija yra neišvengiama daugiakanaliuose, poliseminiuose komunikaciniuose pranešimuose.

BIBLIOGRAFINIŲ NUORODŲ SĄRAŠAS

1. Ablaster, A. (1992). *Viva la Libertà: Politics in Opera.* Verso.
2. Adorno, T. W. (2002). Music, Language, and Composition. In Leppert, R. (Red.). *Essays on Music. T. W. Adorno* (p. 113–126). University of California Press.
3. Adorno, T. W. (2005). *In Search of Wagner.* Verso.
4. Adorno, T. W. (2019). *Philosophy of New Music.* University of Minnesota Press.
5. Adorno, T. W. (2013). *Beaux passages. Ecouter la musique.* Payot.
6. Adorno, T. W. (2020). *Aesthetic theory*. University of Minnesota Press.
7. Alano, J. (2005). The Triumph of the "bouffons: La Serva padrona" at the Paris Opera, 1752–1754. *The French Review, 79(1),* 124–135. https://doi.org/10.2307/25480134
8. Allen, R. (2004). An American Folk Opera? Triangulating Folkness, Blackness, and Americaness in Gershwin and Heyward's "Porgy and Bess". *The Journal of American Folklore 117(456).* 243–261. https://www.jstor.org/stable/4137739
9. Aligwe, H. N., Nwafor, K. A., ir Alegu, J. C. (2018). *Stuart Hall's Encoding-Decoding Model: A Critique*, *World Applied Sciences Journal 36(9).* 1019–1023. 10.5829/idosi.wasj.2018.1019.1023
10. Ambrazas, A. (2000). Funkcija. In *Muzikos enciklopedija.* (I tomas, p. 420–421). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
11. Arendt, H. (1995). *Qu'est ce que la politique?* Editions du Seuil.
12. Arendt, H. (2022). *Totalitarizmo ištakos*. Tyto alba.
13. Aristotelis (1990). Poetika. In Rybelis, A. (Red.). *Aristotelis. Rinktiniai raštai* (p. 275–320). Mintis.
14. Aspden, S. (2001). Ariadne's Clew: Politics, Allegory, and Opera in London (1734). *The Musical Quaterly 85(4),* 735–770. https://www.jstor.org/stable/3600967
15. Ateca-Amestoy, V., ir Castiglione, C. (2016). The consumption of cultural goods through the internetet. How is it affected by the digital divide? *ACEI Working Paper Series, AWP-04-2016.* https://www.culturaleconomics.org/wp-content/uploads/awp/AWP-04-2016.pdf
16. Ateca-Amestoy, V. (2008). Determining heterogeneous behavior for theater attendance. *Journal of Cultural Economics 32(2).* 127–151. 10.1007/s10824-008-9065-z

17. Auslander, Ph. (2002). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (3rd ed.). Routledge.
18. Babbie, E. (2021). *The Practice of Social Research* (15th ed.). Cengage Learning.
19. Barbieri, C., ir Mahoney, E. (2010). Cultural tourism behaviour and preferences among the live-performing arts audience: An application of the univorous–omnivorous framework**.** *International Journal of Tourism Research 12(5).* 481–496. https://doi.org/10.1002/jtr.767
20. Barshack, L. (2008). The Sovereignty of Pleasure: Sexual and Political Freedom in the Operas of Mozart and Da Ponte. *Law and Literature 20(1),* 47–67. https://doi.org/10.1525/lal.2008.20.1.47
21. Barthes, R. (1977). The Third Meaning. In Barthes, R. *Image, Text, Music* (p. 52–68). Fontana Press.
22. Baublinskienė, B. (2015). Kodėl neturime lietuviškos „Karmen"? Apie lietuviškus operų libretus. In Baublinskienė, B., ir Vilimienė, L. (Eds.). *Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė peržvalga* (p. 185–201). Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.
23. Berrong, R, M. (1995). Turandot as Political Fable. *Opera Quarterly 11(3),* 65–75. https://doi.org/10.1093/oq/11.3.65
24. Benzecry, C. E. 2009. Becoming a Fan: On the Seductions of Opera. *Qualitative Sociology 32(2),* 131–151. https://doi.org/10.1007/s11133-009-9123-7
25. Bianconi, L., ir Walker, T. (1984). Production, Consumption and Political Function of Seventeenth Century Opera. *Early Music History 4,* 209–296. https://doi.org/10.1017/S0261127900000450
26. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
27. Bloor, M., Frankland, M. T., ir Robson, K. (2001). *Focus Groups in Social Research.* Sage Publications.
28. Bourdieu, P. (1977). *Outline of Theory and Practice.* Cambridge University Press.
29. Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Harvard University Press.
30. Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In Richardson, J. (Red). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (p. 241–258). Greenwood.
31. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press / Columbia University Press.
32. Bourdieu, P. (1996). *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford University Press.

33. Bourdieu, P. (1998). *Practical Reason: On the Theory of Action.* Stanford University Press.
34. Brecht, B. (2002). *Pastabos apie teatrą. Apie nearistotelišką dramaturgiją.* Scenos menų kritikų asociacija.
35. Brecht, B. (2014). *Theory of Pedagogies.* In Kuhn, T., ir Giles, S. (Red.). *Brecht on Art and Politics* (p. 88–89). Bloomsbury.
36. Bryman, A. (2012). *Social Research Methods.* Oxford University Press.
37. Brown, H. M., ir Williams, B. (2001). Opera. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 18* (p. 416–417). Macmillan Publishers Limited.
38. Bruveris, J. V. (2009). Opera. In Gaidamavičiūtė, R. (Red.). *Lietuvos muzikos istorija. Nepriklausomybės metai: 1918–1940* (p. 117–157). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Kultūros, filosofijos ir meno institutas.
39. Bruveris, J. V. (2014). *Lietuvių muzikos istoriniai kontekstai.* Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
40. Cancellieri G., ir Turrini, A. (2016). The Phantom of Modern Opera: How Economics and Politics Affect the Programming Strategies of Opera Houses. *International Journal of Arts Management 18(3),* 25–36. https://www.jstor.org/stable/44989662
41. Cannon, R. (2012). Grand Opera and the Visual Language of Opera. In Cannon, R. (Red.). *Opera* (p. 169–193). Cambridge University Press.
42. Carah, N. (2021). *Media and Society. Power, Platforms and Participation.* Sage.
43. Carey, J. W. (2009). *Communication As Culture.* Routledge.
44. Cyr, J. (2019). *Focus Groups for the Social Science Researcher.* New York University Press.
45. Cowart, G. (2001). Carnival in Venice or Protest in Paris? Louis XIV and the Politics of Subversion at the Paris Opéra. *Journal of the American Musicological Society 54(2*), 265–302. https://doi.org/10.1525/jams.2001.54.2.265
46. Craig, T. R. (1999). Communication Theory as a Field. *Communication Theory, 9(2),* 119–161.
47. Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing Among Five Approaches.* Sage Publications.
48. Crist, E. B. (2007). The Best of All Possible Worlds: The Eldorado Episode in Leonard Bernstein's Candide. *Cambridge Opera Journal, 19(3),* 223–248. https://doi:10.1017/S0954586707002352
49. Čiurlionytė, J. (1960). Pilėnai. In Yla, S. (Red.). *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 74–80). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.

50. Dahlhaus, C. (1991). *The Idea of Absolute Music.* University of Chicago Press.
51. Davis, J. A. (2006). Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815-1860. *The Journal of Interdisciplinary History, 36(4),* 569–594. https://doi.org/10.1162/jinh.2006.36.4.569
52. DeSimone, A. (2017). "Equally Charming, Equally Too Great": Female Rivalry, Politics, and Opera in Early Eighteenth-Century London. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal 12(1*), 73–101. https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1353/emw.2017.0048
53. Dewey, J. (1934). *Art As Experience.* Perigee Books.
54. Doe, J. (2015). Opéra-comique on the Eve of Revolution: Dalayrac's Sargines and the Development of "Heroic" Comedy. *Journal of the American Musicological Society 68(2),* 317–374. https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.2.317
55. Durham, D. M. ir Kellner, M. G. (2001). *Media and Cultural Studies: Keyworks*. Blackwell Publishers Ltd.
56. Easton, D. (1953). *The Political System*. Alfred A. Knopf.
57. Edelman, M. (2012). *The Politics of Misinformation.* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511612640
58. Eichenbaum, B. (1965). The theory of the formal method. *Readings in Russian Poetics 6,* 29–68.
59. Eslava, P. O. (2018). Lorca Unchained. Mauricio Sotelo's El Público and the (New) Spanish Contemporary Opera. *Contemporary Music Review 38(1–2*), 76–93. https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1578121
60. Everist, M. (2014). The Music of Power: Parisian Opera and the Politics of Genre, 1806–1864.
61. *Journal of the American Musicological Society 63(3),* 685–734. https://doi.org/10.1525/jams.2014.67.3.685
62. Everist, M., (2021). *The Empire at The Opéra Theatre. Power and Music in Second Empire Paris.* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/9781108909815
63. Feneyrou, L. (2003). Dramaturgie musicale et idéologie: Brecht et ses musicens. In Feneyrou, L. (Red.). *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXe siècle* (p. 89–189). Publications de la Sorbonne.
64. Flyvbjerg, B. (2006). Five Misunderstandings About Case-Study Research. *Qualitative Inquiry, 12(2).* 219–245. https://doi.org/10.1177/1077800405284
65. Foucault, M. (1969). *The Archaeology of Knowledge.* Routledge.
66. Foucault, M. (2002). *Power.* Penguin.

67. Frey, E. (2017). Boris Godunov and the Terrorist. *Journal Of the American Musicological Society 70(1),* 129–169. https://doi.org/10.1525/jams.2017.70.1.129
68. Frolova–Walker, M. (2006). The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. *Cambridge Opera Journal 18(2),* 181–216. https://doi.org/10.1017/S0954586706002163
69. Gabriel, J. (2016). Leadership in Opera: Romance, Betrayal, Strife and Sacrifice. *Leadership 13(1),* 5–19. https://doi.org/10.1177/1742715016663
70. Gasta, Ch. M. (2003). Public Reception, Politics, and Propaganda in Torrejón's loa to La púrpura de la rosa, the First New World Opera. *Latin American Theatre Review 37(13),* 43–60. https://doi.org/10.17161/latr.v37i1.1439.
71. Gaudrimas, J. (1960a). B. Dvariono opera „Dalia". In Yla, S. (Red.). *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 93–97). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
72. Gaudrimas, J. (1960b). Pirmasis lietuvių operos kūrėjas ir jo operos „Birutė" ir „Eglė žalčių karalienė". In Yla, S. (Red.) *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 31–46). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
73. Germano, W. (2012). Opera as News: Nixon in China and the Contemporary Operatic Subject. *University of Toronto Quarterly 81(44),* 805–823. https://doi.org/10.3138/UTQ.81.4.805
74. Gibbs, G. (2007). *Analyzing Qualitative Data*. Sage.
75. Gibson, W. J., ir Brown, A. (2009). *Working with Qualitative Data.* Sage.
76. Goldbach, T. (2015). Fandango In the Franco Era: The Politics of Classification. *Musica oral del Sur 12*, 501–508. https://www.academia.edu/23724019/Fandango_in_the_Franco_Era_The_Politics_of_Classification
77. Gorman, G. E. ir Clayton, P. (2005). *Qualitative Research for the Information Professional*. Facet Publishing.
78. Gossett, Ph. (1990). Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera. *Cambridge Opera Journal 2(1),* 41–64. https://doi.org/10.1017/S0954586700003104
79. Grey, T. S. (2006). Commentary: Opera in the Age of Revolution. *The Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 555–567.
80. Guachalla, A. (2017). The Royal Opera House and Covent Garden: A symbiotic and complex touristic relationship. *Tourism and Hospitality Research 19(2),* 225–237. https://doi.org/10.1177/1467358417738309

81. Habermas, J. (1996). *Between Facts and Norms: Contributions to a Discourse Theory of Law and Democracy.* MIT Press.
82. Halbwachs, M. (1992). *The Collective Memory*. The University of Chicago Press.
83. Hall, S. W. (1980). Encoding/Decoding. In Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., Willis, P. (Eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural* Studies (p. 128–138). London, Hutchinson.
84. Hall-Witt, J. (2007). *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London. 1780–1880*. University of New Hampshire Press.
85. Hanning, B. R. (1979). Poetic and Political Themes in the First Opera. *Renaissance Quarterly 32(4),* 485–513. https://www.jstor.org/stable/2861413
86. Hartwig, H. (2009). W. H. Auden's Public Art: From Poetic Reticence to Operatic Performance. *Text and Performance Quarterly 29(4),* 367–382. https://doi.org/10.1080/10462930903242863
87. Heile, B. (2006). Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera. *Music and Letters 87(1),* 72–81. https://doi:10.1093/ml/gci179
88. Heller, W. (1999). Tacitus Incognito: Opera as History in "L'incoronazione di Poppea". *Journal of American Musicological Society 52(1),* 39–69. https://doi.org/10.2307/832024
89. Hennink, M. M. (2010). *International Focus Group Research: A Handbook for the Health and Social Sciences*. Cambridge University Press.
90. Hubsamen, W. H. (1941). Political and Ideological Censorship of Opera. *Papers of the American Musicological Society 1941*, 30–42. https://www.jstor.org/stable/43875766
91. Huebner, S. (2002). Zola the Sower. *Music & Letters 83(1),* 75–105. https://doi.org/10.1093/ml/83.1.75
92. Hume, D. R. (1998). The Politics of Opera in Late Seventeenth-Century London. *Cambridge Opera Journal 10(1),* 15–43. https://doi.org/10.1017/S0954586700005310
93. Hutcheon, L. ir M. (2011). Philip Glass's Satyagraha: Para-Colonial Para-Opera. *University of Toronto Quarterly 80(3),* 718–730. 10.1353/utq.2011.0152
94. Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A theory of aesthetic response.* Johns Hopkins University Press.
95. Jauss, H. R. (1982). *Toward an Aesthetic of Reception.* University of Minnesota Press.

96. Johnson, J. H. (2006). The Myth of Venice in Nineteenth-Century Opera. *The Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 533–554. https://doi.org/10.1162/002219506774929872
97. Johnson, M. (2018). *The Aesthetics of Meaning and Thought: The Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality, and Art*. University of Chicago Press.
98. Josephs, H. (1989). Opera during the Revolution: Lyric Drama in a Political Theater. *The French Review 62(6),* 975–984. https://www.jstor.org/stable/394834
99. Joubert, E. (2015). Performing Sovereignty, Sounding Autonomy: Political Representation in the Operas of Maria Antonia of Saxony. *Music and Letters 96 (3),* 344–389. https://doi.org/10.1093/ml/gcv073
100. Kalinauskas, A. (1960a). J. Karnavičius, jo operos „Gražina“ ir „Radvila Perkūnas“. In Yla, S. (Red.). *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 47–56). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
101. Kalinauskas, A. (1960b). Kompozitorius A. Račiūnas ir jo operos. In Yla. S. (Red.). *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 65–73). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
102. Karpavičius, V. (1960). Apie St. Šimkaus operą „Kaimas prie dvaro“. In Yla. S. (Red.). *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 57–64). Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
103. Keym, S. (2019). De l'opéra abstrait à la forme mobile. Réflexions sur la rapport entre forme et sous-texte politique dans la théâtre musical de Boris Blacher et de Bruno Maderna. In (Eds.). Plana, M., Vincent-Arnaud, N., Florin, ir L., Sounac, F. *Théâtre musical (XXe et XXIe siècles). Formes et reprèsentations politiques* (57–71). Presses universitaires de Franche-Comté.
104. Körner, A. (2003). The Theatre of Social Change: Nobility, Opera Industry and the Politics of Culture in Bologna between Papal Privileges and Liberal Principles. *Journal of Modern Italian Studies 8(3),* 341–369. https://doi.org/10.1080/1354571032000113725
105. Körner, A. (2012). Opera and Nation in Nineteenth-Century Italy: Conceptual and Methodological Approaches. *Journal of Modern Italian Studies 17(4),* 393–399. https://doi.org/10.1080/1354571X.2012.690577
106. Körner, A. (2020). Beyond *Nationaloper.* For a Critique of Methodological Nationalism in Reading Nineteenth-century Italian and German opera. *Journal of Modern Italian Studies 25(4),* 402–419. https://doi.org/10.1080/1354571X.2020.1764244
107. Kotnik, V. (2013). The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the*

Aesthetics and Sociology of Music 44(2), 303–342. https://www.jstor.org/stable/23594802
108. Kotnik, V. (2015). Opera's Social Powers. In Baublinskienė, B., ir Vilimienė, L. (Eds.). *Opera naujųjų medijų amžiuje. Istorinė ir kritinė peržvalga* (p. 185–201). Lietuvos nacionalinis operos ir baleto teatras.
109. Kramer, L. (2008). The Great American Opera: Klinghoffer, Streetcar, and the Exception. *The Opera Quaterly 23(1),* 66–80. https://doi.org/10.1093/oq/kbn015
110. Kramer, L. (1990). Culture and Musical Hermeneutics: The Salome Complex. *Cambridge Opera Journal 2(3),* 260–294. https://www.jstor.org/stable/823687
111. Hirsch, F. (2002). *Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway.* Alfred A. Kuopf.
112. Kupets, L. A. (2020). Opera Criticism in Russia in the Early 21st Century: Constructing the (Non-) Soviet Style. *International Division 3*, 114–127. https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.3.114-127
113. Lehmann, H.-T. (2010). *Postdraminis teatras.* Menų spaustuvė.
114. León, N. V. (2021). Campofiorito, Corradini and the Arrival of Italian Opera. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 52(1),* 101–132. https://doi.org/10.5281/zenodo.5757563
115. Lerner, S. L. (2004). Jewish Identity and French Opera, Stage and Politics, 1831–60. *Historical Reflections / Réflexions Historiques 30(2),* 255–281. https://doi.org/10.1353/hir.2004.0016
116. Lichtman, M. (2014). *Qualitative Research for the Social Sciences.* Sage.
117. Luhmann, N. (2000). *Art as Social System*. Stanford University Press.
118. Van Maanen, H. (2009). *How to Study Art Worlds. On the Social Functioning of Aesthethic Values*. Amsterdam University Press.
119. Marigold, G. W. (1985). Politics, Religion and Opera: Problems of the Hamburg Opera, 1678–1720. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal 18(4),* 49–60. https://doi.org/10.2307/24778808
120. Marković, T. (2012). How Much is Opera International? *Muzikoloski zbornik 48 (1),* 91–107. https://doi.org/10.4312/mz.48.1.91-107
121. Markuszewska, A. (2020). In the Shadow of the Lost Crown. 'Oppressed Innocence' in the Operas Dedicated to Maria Clementina Sobieska in Rome (1720–1730). *Musicology Today 17(1),* 1–13. https://doi.org/10.2478/muso-2020-0001
122. McGeary, T. (1998). Farinelli in Madrid: Opera, Politics, and the War of Jenkins' Ear. *The Musical Quaterly 82(2),* 383–421. https://doi.org/10.1093/mq/82.2.383

123. McNair, B. (1999). *An Introduction to Political Communication*. (2nd ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203006528
124. Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music.* The University of Chicago Press.
125. Miller, L. (2005). Opera as Politics: The Troubled History of San Francisco's War Memorial Opera House. *California History 92(4),* 4–23. https://doi.org/10.1525/ch.2015.92.4.4
126. Monod, P. (2006). The Politics of Handel's Early London Operas, 1711–1718. *The Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 445–472. https://doi.org/10.1162/002219506774929746
127. Morrier, D. (2015). *Monteverdi et l'art de la rhétorique.* Éditions de la Philharmonie.
128. Morrissey, L. J. (1971). Henry Fielding and the Ballad Opera. Eighteenth-Century *Studies 4(4),* 386–402. https://doi.org/10.2307/2737650
129. Morley, D. (2005). *Television, Audiences and Cultural Studies.* (2nd ed.). Taylor & Francis.
130. Mouffe, C., Deutsche, R., Joseph, B. W., & Keenan, T. (2001). Interview: Every form of art has a political dimension. *Grey Room 2*, 98–125. http://www.jstor.org/stable/1262544
131. Mouffe, Ch. (2005). *On Political.* Routledge.
132. Mouffe, Ch. (2014). *L'illusion du consensus.* Beaux-Arts de Paris éditions.
133. Muir, E. (2006). Why Venice? Venetian Society and the Success of Early Opera. *Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 331–353. https://doi.org/10.1162/002219506774929854
134. NESTA. (2010). Beyond Live. Digital Innovation in the Performing Arts. https://media.nesta.org.uk/documents/beyond_live.pdf
135. Nono, L. (2018a). Music and Resistance. In De Benedictis, A. I., ir Rizzardi, V. (Eds.) *Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writing* (p. 273–276). University of California Press.
136. Nono, L. (2018b). „Music and Power". In De Benedictis, A. I., ir Rizzardi, V. (Eds.) *Nostalgia for the Future: Luigi Nono's Selected Writing* (p. 287–297). University of California Press.
137. Norris, P. (2001). Political Communications and Democratic Politics. In: Bartle, J., Griffiths, D. (Eds). *Political Communications Transformed.* Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780333977286_10
138. Novak, J. (2015). *Postopera: Reinventing the Voice-Body.* Routledge.
139. Okoko, J. M. (2023). Focus Groups. In Okoko, J. M., Tunison, S., ir Walker, K. D. (Eds.). *Varietes of Qualitative Research Methods. Selected Contextual* Perspectives (p. 191–196). Springer.

140. Paltanavičiūtė, J. (2004). *Kūrybiškai reflektuoti dabartį: standartams nepaklūstančios „Operomanijos“ trajektorijos* [Interviu su Ana Ablamonova]. Lietuvos muzikos informacijos centro internetinė svetainė. https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvos-muzikos-link/nr-26-2023-2024/kurybiskai-reflektuoti-dabarti-standartams-nepaklustancios-opero/
141. Paketūras, V. (2003). Mažoro-minoro sistema. In *Muzikos enciklopedija* (II tomas, p. 399). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
142. Paige, K. (2021). On the Politics of Performing Wagner Outdoors: Open-Air Opera, *Gesamtkunstwerk* and the Third Reich's 'Forest Opera', 1933–1945. *Journal of the Royal Musical Association,146(1),* 147–180. https://doi.org/10.1017/rma.2020.26
143. Panowsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History.* Doubleday.
144. Parakilas, J. (1992). Political Representation and the Chorus in Nineteenth Century Opera. *19th-Century Music 16(2),* 181–202. https://doi.org/10.2307/746265
145. Patton, M. Q. (1990). *Qualitative Evaluation and Research Methods.* Sage Publications.
146. Pauly, L. W. (2012). The Political Resonance of Nixon in China. *University Of Toronto Quarterly 81(4),* 824–835. https://doi.org/10.1353/utq.2012.0157
147. Pavis, Patrice (1982). *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. PAJ Publications.
148. Pedler, E. (2003). *Entendre l'opéra. Une sociologie du théâtre lyrique.* L'Harmattan.
149. Perutková, J. (2018). Die glückliche Vorbedeutung and Aristheus*:* Unknown Libretti of German-Language Operas Performed in the Kärntnertortheater in Vienna in 1741. *Musicologica Brunensia 53,* 123–155. https://doi.org/10.5817/MB2018-S-10
150. Pettegree, J. (2012). D'Urfey and *Don Quixote:* Plot Fragmentation and the Idea of 'Opera'. *Forum for Modern Language Studies 48 (2),* 134–148. https://doi.org/10.1093/fmls/cqs004
151. Petrauskaitė, S. (2000). Atonalumas. In *Muzikos enciklopedija* (I tomas, p. 87). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas.
152. Phleps, T. (2008). Schöne Geschichten and Zeus und Elida: Wolpe's Chamber Operas. *Contemporary Music Review 27(2–3)*, 239–249. https://doi.org/10.1080/07494460801951330

153. Piaseckaitė-Šlapelienė, M. (1960). Atsiminimų žiupsnelis. In Yla, S. (Red.) *Lietuvių nacionalinė opera* (p. 17–20). Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla.
154. Plana, M. (2014a). *Théâtre et politique. Modèles et concepts* (Tome I). Orizons.
155. Plana, M. (2014b). *Théâtre et politique. Pour un théâtre politique contemporain* (Tome II). Orizons.
156. Plana, M., ir Sounac, F. (2021). Introduction générale. In Plana, M., ir Sounac, F. (Eds.). *Identités de l'artiste* (p. 7–23). Editions Universitaires de Dijon.
157. Platonas (2000). *PUOTA, arba Apie meilę.* Aidai.
158. Prokopovych, M. (2013). Scandal at the Opera: Politics, the Press, and the Public at the Inauguration of the Budapest Opera House in 1884. *Austrian History Yearbook 44,* 88–107. https://doi.org/10.1017/S0067237813000088
159. Reinelt, J. (2004). Theatre and Politics. *Performance Research 9(4),* 87–94. https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872058
160. Rabb, T. K. (2006). Introduction: Opera, Musicology, and History. *The Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 321–330. https://doi.org/10.1162/002219506774929782
161. Rancière, J. (2009). *Aesthetics and It's Discontents*. Polity Press.
162. Rancière, J. (2010). *Dissensus on Politics and Aesthetics*. Continuum.
163. Rancière, J. (2011). *Emancipated Spectator.* Verso.
164. Richardson, M. J. (2014). Powerful Devices: How Teens' Smartphones Disrupt Power in the Theatre, Classroom and Beyond. Learning, *Media and Technology 39(3),* 368–385. https://doi.org/10.1080/17439884.2013.867867
165. Richardson, M. J. (2015). Live Theatre in the Age of Digital Technology: 'Digital Habitus' and the Youth Live Theatre Audience. Participations. *Journal of Audience and Reception Studies 12(1),* 206–221. https://www.participations.org/Volume%2012/Issue%201/13.pdf
166. Ryszka-Komarnicka, A. (2018). Between Venice, Lubowla in Spiš and Kraków: Prince Teodor Lubomirski – An Enthusiast of Italian Opera. *Musicologica Brunensia 53*, 191–205. https://doi.org/10.5817/MB2018-S-13
167. Rogers, M. (2023). Coding Qualitative Data. Iš Okoko, J. M., Tunison, S., ir Walker, K. D. (Eds.). *Varietes of Qualitative Research Methods. Selected Contextual Perspectives* (p. 73–78). Springer.
168. Rosand, E. (2006). Commentary: Seventeenth-Century Venetian Opera as Fondamente nuove. *Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 411–417. https://doi.org/10.1017/S00221937060002

169. Rössel, J. (2011). Cultural Capital and the Variety of Modes of Cultural Consumption in the Opera Audience. *The Sociological Quarterly 52(1),* 83–103. https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.2010.01192.x
170. Rousseau, J.-J. (1780–1789). Lettre sur la musique Françoise. *Collection complète des oeuvres, Genève 8(4),* 435–494. https://www.rousseauonline.ch/Text/lettre-sur-la-musique-fran%c3%a7oise.php
171. Rousseau, J.-J. (1986). *On the Origin of Language.* Chicago University Press.
172. Rubin, G. S. (1984). Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality. In Vance, C. S. (Red.), *Pleasure and danger: Exploring female sexuality* (p. 267–319). Routledge & Kegan Paul.
173. Saroh, K. (2019). De l'utopie esthétique à l'utopie politique: le théâtre musical de Luigi Nono. In (Eds.) Plana, M., Vincent-Arnaud, N., Florin, L., ir Sounac, F. *Théâtre musical (XXe et XXIe siècles). Formes et reprèsentations politiques* (p. 103–118). Presses universitaires de Franche-Comté.
174. Schaeffer, J.-M. (2002). *Art of Modern Age.* Princeton University Press.
175. Saint-Dizier, P. (2014). Music Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes. John Wiley & Sons / ISTE.
176. Schiller, F. (1999). *Laiškai apie estetinį žmogaus ugdymą.* Vilniaus rašytojų sąjungos leidykla.
177. Schloezer, B., ir Scriabine, M. (2016). *Problèmes de la musique moderne.* (3th ed.) Presses universitaires de Rennes.
178. Schmalenberger, S. (2006). Debuting Her Political Voice: The Lost Opera of Shirley Graham. *Black Music Research Journal 26(1),* 39–87. https://doi.org/10.1086/509478
179. Schönberg, A. (2007). *„Stile herrschen, Gedanken siegen": Ausgewählte Schriften.* Schot.
180. Schütz, A. (1951). Making Music Together. A Study in Social Relationship. *Social Research, 18(1/4),* 76–97. https://www.jstor.org/stable/40969255
181. Scollen, R. (2008). Regional Voices Talk Theatre: Audience Development for the Performing Arts. *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing 13,* 45–56. https://doi.org/10.1002/nvsm.298
182. Senici, E. (2012). 'An Atrocious Indifference': Rossini's Operas and the Politics of Musical Representation in Early Nineteenth-Century Italy. *Journal of Modern Italian Studies 17(4),* 414–426. https://doi.org/10.1080/1354571X.2012.690580

183. Shukla, H. K., ir Purohit, D. (2016). The Use of Music in the Light of Brechtian Theories and Pracities. Language and India 16 (12), 56–65. Shukla, H. K., ir Purohit, D. (2016). https://www.languageinindia.com/dec2016/hemantkumarmusicbrecht.pdf
184. Siegert, M. (2004). The Metropolitan Opera in the American Century: Opera Singers, Europe, and Cultural Politics. *The Journal of Arts Management, Law, and Society 33(4),* 298–315. https://doi.org/10.3200/JAML.33.4.298-315
185. Sorba, C. (2014). Between Cosmopolitanism and Nationhood: Italian Opera in The Early *Nineteenth Century. Modern Italy 19(1),* 53–67. https://doi.org/10.1080/13532944.2013.871420
186. Stamatov, P. (2002). Interpretive Activism and the Political Uses of Verdi's Operas in the 1840s. *American Sociological Review 67(3),* 345–366. https://doi.org/10.1177/000312240206700302
187. Steen, A. V., Vlegels, J., ir Lievens, J. (2015). On Intergenerational Differences in Highbrow Cultural Participation. Is the Internet at Home an Explanatory Factor in Understanding Lower Highbrow Participation Among Younger Cohorts? *Information, Communication & Society, 18(6),* 595–607. https://doi.org/10.1080/1369118X.2014.967268
188. Stein, L. K. (1991). *Opera and the Spanish Political Agenda. Acta Musicologica 63(2),* 125–167. https://www.jstor.org/stable/932725
189. Stopes, H. (2018). 'Lydéric, Sauveur De Flandres': Décentralisation Théâtrale and the Local Politics of the Opera in Lille, 1881–1896. *French History 32(3),* 387–407. https://doi.org/10.1093/fh/cry066
190. Street, J. (2013). *Music and Politics.* Polity Press.
191. Szwed-Walczak, A., Bichta, T. (2021). Introduction. In Szwed-Walczak, A., ir Bichta, T. (Eds.). *Political Music Communication and Mobilization* (p. 1–12). Peter Lang.
192. Šabasevičius, H., Stanevičiūtė, R., Katinaitė, J., ir Šabasevičienė, D. (2025). *Ugnis ir tikėjimas*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
193. Trilupaitienė, J. (2010). (Red.). *Opera Lietuvos didžiųjų kunigaikščių rūmuose.* Vilnius: Nacionalinis muziejus, Lietuvos Didžiosios kunigaikštystės valdovų rūmai.
194. Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-Musos*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
195. Tauragis, A., ir Ulienė, E. (2007). Opera. Iš *Muzikos enciklopedija* (I–III tomų papildymai, p. 23–28). Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Mokslo enciklopedijų leidybos institutas.

196. „Traviatos“. (b.d.). https://operomanija.lt/projektai/noa-festivaliai/noa-2022-2/traviatos/
197. Vandenplas, R., ir Picone, I. (2021). Media as the great emancipators? Exploring Relations Between Media Repertoires and Cultural Participation in Flanders. *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies 27(5),* 1439–1461. https://doi.org/10.1177/1354856521990246
198. Vega, P. D., Suarez-Fernández, S., Boto-García, D., ir Prieto-Rodríguez, J. (2020). Playing a Play: Online and Live Performing Arts Consumers Profiles and the Role of Supply Constraints. *Journal of Cultural Economics, 44*, 425–450. https://doi.org/10.1007/s10824-019-09367-y
199. Vellutini, C. (2018). Opera and Monuments: Verdi's *Ernani* in Vienna and the Construction of Dynastic Memory. *Cambridge Opera Journal 29(2),* 215–239. https://doi.org/10.1017/S0954586717000131
200. Vellutini, C. (2020). Donizetti, Vienna, Cosmopolitanism. *Journal of the American Musicological Society 73(1),* 1–52. https://doi.org/10.1525/jams.2020.73.1.1
201. Wagner, R. (1993). *The Art Work of the Future and Other Works.* University of Nebraska Press.
202. Weber, M. (2019). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology.* Harvard University Press.
203. Weber, W. (2006). Redefining the Status of Opera: London and Leipzig, 1800–1848. *The Journal of Interdisciplinary History 36(3),* 507–532. https://doi.org/10.1162/002219506774929764
204. Wolf, C. (2018). Opéra-Comique, Cultural Politics and Identity in Scandinavia 1760–1800. *Scandinavian Journal of History 43(3),* 387–409. https://doi.org/10.1080/03468755.2018.1464631
205. Wolkowicz, V. (2021). Opera as a Moral Vehicle: Situating Bellini's Norma in the Political Complexities of Mid-Nineteenth-Century Buenos Aires. *Nineteenth-Century Music Review 9(13),* 403–425. https://doi.org/10.1017/S1479409820000506
206. Yin, R. K. (2018). *Case Study Research and Applications.* (6th ed.). Sage.

PRIEDAI

Priedas Nr. 1. Operos „Traviatos“ turinio analizės kodavimo blankas

Operos numeris	REFLEKSIJOS	POLITINĖS REIKŠMĖS	BENDROS POLITINĖS REIKŠMĖS
1. Įžanga	**Vizualus lygmuo**	**Vizualus lygmuo / reikšmės**	Aiškiai išreikštas simbolinis komunikacijos lygmuo vizualiajame / performatyviajame operos lygmenyje užkoduoja poetinį pradą. Vadinasi, vizualios / performatyvios reikšmės užkoduojamos abstrakčiai, kaip su operos tema, pavadinimu ir kontekstu („Traviatos“ *a priori* generuojamomis reikšmėmis) koreliuojantys simboliai, nusakantys tam tikrus reikšmių iškodavimo kontūrus, paliekant erdvės laisvai reikšmių interpretacijai suvokimo procese. Šį komunikacijos aspektą pabrėžia ir abstraktus, eksperimentikai artimas muzikinis lygmuo, kuriame nėra simfoninio orkestro, vengiama tonacinės sistemos komponavimo principų, neegzistuoja aiškiai artikuliuojama melodija – reikšmės koduojamos išnaudojant tembrus, štrichus, registrus, dinamiką – vengiama hierarchijos tarp muzikinių elementų, tad įkūnijamas dialogiškumo principas (per kurį, remiantis teorija, užkoduojama laisvės ir demokratijos idėja). Vizualiajame lygmenyje ryškėja lyčių antagonizavimas, jį koduoja scenos erdvės padalinimas Aktorei (ją įkūnija moteris) ir vyrams (violončelininkams) informaciniu lygmeniu, pabrėžiant netolygų galios santykį – vyrai dominuoja. Simboliniu lygmeniu antagonizuojamos balta ir juoda spalvos (juoda dominuoja).
	Tamsa. Prasiskleidus užuolaidai, pasisukusi šonu į publiką eina moteris, apšviestos jos nuogos kojos baltais aukštakulniais, matosi apsmukusios per didelės apatinės kelnaitės. Moteris pasisuka į dešinę, baltu apšvietimo sukurtu taku eina link kėdės, šalia kurios stovi mikrofono stovas. Pamažu apšviečiama visa scena, dešinėje priešais moterį (ji kairėje) sėdi į publiką šonu pasisukę violončelininkai baltais kostiumais. Moteris atsisėda ant kėdės veidu į publiką, jos kelnaitės nusmukusios ties kulkšnimis. Daugėjant apšvietimo, ryškėja daugiau scenos detalių – moteris dėvi kaukę be veido išraiškos, didelį baltą bliuzoną, užsitraukusi gobtuvą, violončelių natų pultai stovi analogiškai stovui prie Aktorės (moters), ryškėja prie Aktorės esantis baltas kubas, scenos priekyje pasirodo žemės krūva ir paguldytas išrautas medis. Visą scenos erdvę užlieja banguojančio vandens vaizdo projekcijos, erdvę nudažančios juoda spalva.	Aktorė, dėvinti kaukę, suponuoja nuasmeninimą arba kolektyvinę reprezentaciją. Aukštakulniai simbolizuoja moterį, tačiau per didelis bliuzonas ir per didelės apatinės kelnaitės reiškia, kad Aktorė gali būti bet kokios lyties ar apskritai be lyties, gobtuvas gali būti interpretuojamas kaip tapatybės slėpimas (nuasmeninimas – vienas iš Brechto epinės operos elementų). Mikrofono stovas rodo, kad Aktorė yra atlikėja, priešais ją sėdintys violončelininkai – jos publika. Aktorė scenos kairėje ir violončelės scenos dešinėje sufleruoja antagonizavimą – **lyčių**, atlikėjo ir publikos. Vyrų-žiūrovų scenoje daugiau, jie dominuoja. Juodos ir baltos kontrastą galima interpretuoti kaip skirtingų pradų priešinimą (dominuoja juoda). Muzikantas (šiuo atveju vyras), laikantis rankose violončelę, taip pat gali būti interpretuojamas kaip vyras, kontroliuojantis moterį, arba reikšti kontrolę apskritai. Ramios bangos atviros įvairioms interpretacijoms, tačiau ramus bangavimo tempas (kuris nėra sinchroniškas su aktorės judesiais) dera su lėtais Aktorės ir violončelininkų judesiais. Svarbu pabrėžti, kad reikšmės užkoduojamos abstrakčiai, jos yra atviros laisvai interpretacijai. Simboliniame lygmenyje ryškėja tik tam tikri simboliai, kuriuos žiūrovas gali iškoduoti skirtingai (tai esminis antioperos, kaip *a priori* politinio aktyvizmo raiškos formų, bruožas). SIMBOLINIS LYGMUO (visoje operoje)	
	Verbalinis lygmuo	**Verbalinis lygmuo / reikšmės**	Politinės reikšmės koduojamos per kolektyvinę (sekso industrijoje dirbančių žmonių) reprezentaciją.
	Nėra		
	Muzikinis lygmuo	**Muzikinis lygmuo / reikšmės**	
	Prasideda *pp*, oktavos intervalu, kuris per *glissando* pereina į m. 7, žemam diapazone, boso rakte, violončelės žemam registre oktavos *tremolo*. *Crescendo* ir *tremolo*, grojamas ta pačia nata oktavos intervalu, kuria įtampą, styginiai žemame registre, bet girdisi ir aukšti garsai. Melodijos nėra, vietoj jos – pavieniai intervalai, pabrėžiama d. 2 žemyn su *glissando* ir g. 4 žemyn. Tonacija ar dermė neaiški, tempas lėtas (išlaikomas per visą operą). Violončelės tęsia ilgas natas (kurios natose yra lygiuojamos, per visą operą).	Ryškios, suformuotos melodijos nebuvimas, tonacinio centro vengimas (per neutralius sekundos, kvartos ir oktavos intervalus) rodo, kad muzika nėra naratyvi, vadinasi, pagal Adorno, artima objektyvumo koncepcijoms, nesikliaujanti hierarchinėmis tonalumo schemomis, reprezentuojanti pati save arba kūrybinę laisvę (vadinasi, atstovaujanti antioperos pozicijai). Žemas registras, violončelių tembras, *tremolo* ir *glissando* štrichai kuria tamsią, grėsmingą atmosferą.	

2. Arija I	**Vizualus lygmuo**	**Vizualus lygmuo / reikšmės**	
	Scenoje vaizdas toks pats, statiškas, vanduo projekcijose banguoja monotoniškai, lėtai, ramiai. Aktorė lėtai juda – gulasi ant kėdės, kelia kojas į viršų, jas praskečia, sukiojasi ant kėdės, pasisukusi į publiką nugara, ima nusirenginėti, liečia savo nugarą. Aktorė juda lėtai ir laisvai, ne pagal muziką.	Iš performatyvių elementų matyti, kad Aktorė imituoja intymią situaciją, tad galimai yra *traviata* (ar traviatos, remiantis prieš tai aprašyta kolektyvinės reprezentacijos idėja). Ji pati liečia save – tai gali būti interpretuojama kaip koduojamas seksualinės, galimai moters, autonomijos ženklas.	Ryški skirtis tarp informacinio lygmens verbaliniame lygmenyje ir simbolinio vizualiajame / performatyviajame sukuria antagonistines reikšmes: koduoja skirtingų kultūrų priešpriešą – žemosios (buitiškumas verbaliniame lygmenyje), tikrovės (dokumentikos) ir fikcijos (meninės darbotvarkės). Netolygų lyčių galios santykį (vyro dominavimą) užkoduoja libretas, iliustruojamos situacijos siužetas ir muzikinis lygmuo.
	Verbalinis lygmuo	**Verbalinis lygmuo / reikšmės**	
	Mecosopranas ir tenoras vienas į kitą kreipiasi „Pone“, ryškėja, kad librete dalyvauja Ponas ir Ponia. Ponas: „Ar galėtumėte man spirti į veidą auliniais batais.“ Ponia: „Žinoma, pone, jeigu turite pakankamai pinigų.“ Librete atsiskleidžia prostitutės ir jos kliento situacija, kurioje vyras dominuoja, moteris vaidina nuolankią paslaugų vykdytoją. Librete atsiskleidžia, kad vyras yra vedęs, jo žmona guli sugipsuota, jis išėjo pirkti jai maisto ir pagalvojo, kodėl gi neatvažiavus pas prostitutę. Libretas buitiškas.	„Ponas“ ir „Ponia“ rodo, kad libreto veikėjai – vyras ir moteris, anonimai. „Ponas“ ir „Ponia“ taip pat gali būti interpretuojami kaip nuoroda į baroko komiškąją operą. Libretas atskleidžia netolygų lyčių galios santykį – vyras dominuoja, moteris tenkina jo fantazijas. Rodoma situacija, kurioje iliustruojamas erotinės fantazijos įgyvendinimas (vyras nori pasėdėti spintelėje) INFORMACINIS LYGMUO (visame verbaliniame, išskyrus pavadinimą)	Kolektyvinės reprezentacijos reikšmes paryškina dueto situacijoje veikiantys Ponas ir Ponia, nekuriantys dialogo (tai gali būti interpretuojama kaip darbo santykio simbolika).
	Muzikinis lygmuo		
	Prasideda instrumentiniu fragmentu. D. 3 pabrėžia mažoriškumą. Ponia pradeda dainuoti ta pačia nata kaip ir violončelės, melodinė linija kyla minoriniu trigarsiu aukštyn. Ponios partijoje figūruoja sumažinta g. 4, išrišamas į d. 3 žemyn, tai galima interpretuoti kaip nuolankumo ženklą. Pono melodinė linija kyla aukštyn, moters žemyn, tai rodo, kad Ponas santykyje su Ponia dominuoja, o Ponia nuolanki. Abiejų partijos recitatyviškos, daug grynųjų intervalų, kuriais vengiama dermiškumo, tačiau Pono partijoje pabrėžiama d. 3 išryškina polinkį į mažorą. Ponas ir ponia nedainuoja kartu, vienu metu. Instrumentinė muzika – fonas, kartais neryškiai atkartojantis vokalo intervalus. Violončelių visa partija puantilistiška – tęsia vieną natą, visuomet pradeda *p*, paskui garsėja, todėl violončelės visoje operoje retai kada turi melodinę liniją (išplėtotos melodijos neturi visai). Muzikos tempas lėtas, ji monotoniška, siauro diapazono, instrumentuotės, harmonijos ir faktūros kismas lėtas, ritmika monotoniška, vienoda, neįmantri: dominuoja ketvirtinės ir pusinės, kurios yra lygiuojamas (visoje operoje).	Ryškėjantys mažoro ir minoro (arba tonalumo) bruožai atstovauja hierarchinei tonacinei sistemai. Minoriškumas ir grynieji intervalai (melodikoje), išrišami į pastovius (remiantis tonalumo principais), yra konflikto išsprendimo, vadinasi, nuolankumo ženklas (ryškus Ponios partijoje). Vyro dominavimą rodo ir vyro partijoje ryškėjantis mažoras (moters – minoras, ir melodikoje, ir harmoninėje faktūroje), taip pat Pono partijos melodikos kilimas aukštyn, moters – ėjimas žemyn. Moters rauda gale (imitacija raudos). Dueto sinchroniškumo nebuvimas rodo, kad Ponas ir Ponia nesiekia dialogo. Minimalistinis komponavimo principas, sukuriantis palaipsnę muzikinio kismo dramaturgiją, taip pat puantilistinis melodikos komponavimo principas artimi eksperimentinės (arba „ateities“ muzikos) komponavimo ir estetiniams principams (galioja visai operai). Vokalinės partijos šiek tiek iliustratyvios (pavyzdžiui, sulig tekstu „kaip gera“ melodika kyla aukštyn trigarsiu).	Svarbu, kad vizualusis / performatyvusis lygmuo neiliustruoja libreto ir muzikos, muzikinis lygmuo neiliustruoja libreto – visi lygmenys dalyvauja autonomiškai (visoje operoje). Tai reiškia, kad nėra hierarchijos – užkoduojamas dialogiškumas ir demokratiniai santykiai tarp kūrėjų ir tarp operos lygmenų.

3. Išpažintis I	**Vizualus lygmuo**		
	Scenoje statika – vaizdas sustojęs. Aktorė smičiumi groja savimi sinchroniškai su violončelėmis. Vanduo banguoja taip pat, kaip ir prieš tai buvusiose scenose. Matyti nuoga Aktorės krūtinė.	Aktorė groja savimi – tai gali reikšti moters (ar apskritai žmogaus) autonomiją nuo vyriško žvilgsnio, tačiau violončelės smičius gali būti interpretuojamas ir kaip vyriškos galios ir kontrolės simbolis arba intymus moters pasirodymas prieš vyrą (Aktorė veiksmus atlieka priešais violončelininkus vyrus, o šie scenoje atlieka ne tik muzikinę, bet ir performatyvią funkciją).	Išryškinama skirtis tarp informacinio (ypač buitiško) ir simbolinio lygmenų užkoduoja atskirtį tarp visuomenės paraščių (sekso industrijoje dirbančių žmonių) ir daugumos. Taip užkoduojamas antagonizmas tarp skirtingų visuomenės grupių.
	Verbalinis lygmuo		
	Vyras pasakoja, kad yra gėjus, neslepia savo orientacijos. Jam svarbiausia MYLĖTI SAVE, jis yra LAISVAS, jis yra ŽMOGUS. Buitiškai, vartodamas necenzūrinius žodžius pasakoja apie įvairias savo seksualines patirtis, užsimena apie tai, kad reikėjo išgyventi, netapti valkata – geriau buvo parsiduoti.	Politinės reikšmės koduojamos per liudytojo pabrėžiamus žodžius – mylėti save, laisvas žmogus, kurie koreliuoja su operos autorių išsakytais tikslais kvestionuoti normalumo sąvoką – reprezentuojamas laisvas žmogus, kuris turi seksualinių poreikių ir juos tenkina dirbdamas sekso industrijoje, jam toks darbas yra normalus.	Priešpriešą sušvelnina, skirtingus pasaulius suartina muzikos lyriškumas ir paprastumas. Svarbu, kad muzikinių priemonių išnaudojimas muzikiniame lygmenyje yra saikingas, nedemonstruojantis galios muzikinių elementų santykių aspektu (jie buvo aptariami prieš tai), nei muzikinės dramaturgijos aspektu (atskiruose numeriuose kulminacijos labai neryškios, nekuriamos harmonijos priemonėmis).
	Muzikinis lygmuo		
	Violončelės groja unisonu, kaskart nuo *p* garsėjant, m. 3 intervalas kartais ryškėja. Muzika – tylus fonas išpažinčiai.	M. 3 suteikia lyriškumo atmosferai.	Performatyvus lygmuo atviras interpretacijai, galimos skirtingos, net prieštaringos reikšmės. Turint omenyje librete pabrėžiamą laisvės motyvą, gali būti užkoduojama seksualinės autonomijos idėja.
4. Arija II	**Vizualus lygmuo**		
	Aktorė juda ant kėdės, nuogą krūtinę prisidengusi violončelės smičiumi, lankstosi. Šalia jos ryškėja baltas kubas, esantis ant scenos grindų. Aktorė nuo kėdės lėtai juda žemės link, pasisukusi į publiką šonu, atsiklaupia, slepia kalvą už kubo, iš kubo traukia baltą drabužį.	Smičiumi pridengta krūtinė gali reikšti pažeidžiamumą (moters ar apskritai žmogaus), ribų nustatymą, galbūt intymių temų (ar paslaugų) cenzūrą, vyriško žvilgsnio kritiką. Bet kuriuo atveju, smičius koduoja kokį nors socialinį kodą ar jo kritiką – atvirą įvairioms interpretacijoms. Baltas kubas taip pat gali būti naudojamas kaip socialinio kodo simbolis, sufleruojantis netilpimą į visuomenės normas, standartus, gali reikšti abstraktų kūną, balta spalva – tyrumo simbolis.	Realizuojama erotinė fantazija, išlaisvinama seksualinė energija, kurią įprasmina muzikinis lygmuo (per kantileną ir tonalumo nebuvimą), rodantis vyro dominavimą situacijoje. Vizualus lygmuo – atviras interpretacijai, bet kartu su verbaliniu ir muzikiniu lygmenimis gali reikšti išsilaisvinimą iš kokių nors normų arba jų kritiką.
	Verbalinis lygmuo		
	Ponas: „Nuvalysiu galinius langus.“ Ponia: „Norėčiau, kad stovėtum ant kopetėlių.“	Iliustruojama sekso ant kopėčių situacija.	
	Muzikinis lygmuo		
	Prasideda instrumentiniu intarpu – violončelės groja tuo pačiu principu kaip ir prieš tai, žemam registre, pučiamasis groja kvartą, tarsi gegutė kartoja. Vokalinė dalis – m. 3 nurodo gravitaciją link minoro, Ponios melodinė linija dažnai krentanti žemyn, naudojamas *glissando*, net didesniais,	Ponia vėl minoriška, jos melodika krinta žemyn, Ponas dainuoja aukščiau nei Ponia – tai reiškia, kad vyras dominuoja. Vengiama tonacinio centro – tai galima interpretuoti kaip laisvės išraišką. Ponios partijos pabaiga gali būti interpretuojama kaip rauda (remiantis lietuvių liaudies semantika, apraudojimas kažko netekus, įskaitant ir mergaitiško	

	pvz., kvintos intervalais. Pono partija aukščiau nei Ponios, tai rodo, kad vyras dominuoja. Ponios partija sumiksuota kontrapunkto principu, skamba tarsi sutartinė ar imituojama lietuvių liaudies rauda (asociacija kyla turint omenyje atlikimo manierą ir aukštą registrą). Melodikoje dominuoja d. 2 ir g. 4, tai rodo, kad vengiama tonacijos, tonacinio centro, taip pat ir dermiškumo. Violončelių partija susilieja su elektroniniu garso takeliu, ji neryški, atkartoja vokalinių partijų motyvus (neryškiai).	gyvenimo). Dainuojama aukštame registre, kantileniškai, lyriškai, gali būti interpretuojama kaip malonumas, išlaisvinta užspausta seksualinė energija (kartojami žodžiai „Kaip gera“).	
5. Išpažintis II	**Vizualus lygmuo**		Informaciniu lygmeniu (verbaliniu) užkoduojama socialinė problematika – atskleidžiamas sekso industrijoje egzistuojantis smurtas prieš moteris, narkomanijos problematika, socialinė atskirtis ir patirtis, paskatinanti pasirinkimą dirbti sekso industrijoje. Performatyvus lygmuo pabrėžia moterišką pradą, galimai siekiantį dėmesio – galbūt pagalbos (?). Muzikinis lygmuo kontrastuoja su verbaliniu (kuria nors įtemptą, tačiau šviesią atmosferą). Vyrauja mažoras, galbūt reiškiantis hierarchiją, dominavimą (mažoro semantika siejama su vyrišku pradu). Muzikos ir vaizdo projekcijose (vanduo) atsiskleidžia dramaturginis ryšys (abu kartu intensyvėja arba rimsta, tačiau išlaiko lėtą tempą ir ramų, tolygų ritmą). Socialinė problematika kontrastuoja su prieš tai artikuliuota seksualinio malonumo tematika. Ryšį su malonumo tematika kuria pasakotojos atskleidžiami vyrų motyvai pirkti moterį (jiems tai NORMALU).
	Statika – Aktorė atsiklaupusi prie mikrofono stovo, stovas su mikrofonu, pakėlusi dešinę ranką, ji su kelnaitėmis, viršutinė dalis nuoga. Bangos juodesnės nei buvo, intensyvesnės.	Mikrofonas, kuris nenaudojamas pagal paskirtį, gali reikšti cenzūrą, nutildymą, draudimą. Nuoga krūtinė suponuoja, kad Aktorė yra moteris. Pakelta dešinė ranka gali reikšti jėgos deklaravimą ar dėmesio siekimą. Tamsėjančios bangos rodo sunkėjančią atmosferą.	
	Verbalinis lygmuo		
	Moteris, priklausoma nuo narkotikų. Prostitute dirba tam, kad užsidirbtų dozei. Niekada negalvojo, kad dirbs tokį darbą, nes norėjo būti psichologe, bet anksti pastojo, vyras mušė. Vartoja, nes „užvartoja skausmą“: „EGZISTUOJU, NEGYVENU“. Pasakoja, kad anksčiau vyrai (klientai) dažniau mušdavo moteris, dabar jau „apsiraminę“. Pasakoja apie vyrų motyvus pirkti sekso paslaugas – jiems tai normalu, nes nereikia stengtis patraukti moters dėmesį, sumoka už paslaugą ir viskas. Pasakoja, kad nežino, kas yra meilė – nebuvo jausmų, o LAIKAS TAI EINA (ši frazė pakartojama kartojant fragmentą garso įraše).	Pagrindinė frazė – „egzistuoju, negyvenu“ ir „laikas tai eina“. Paaiškinama, kodėl. Moteris dirba sekso industrijoje, atskleidžiamas šiek tiek socialinis kontekstas. Pasakojimas tamsus (buitiškas).	
	Muzikinis lygmuo		
	Dažnai pasigirsta d. 2 ir klasteriai – kuriama įtampa. Violončelės groja labai žemame registre, kaip ir anksčiau, nėra melodijos (puantilizmas), garso takelyje ryškėja g. 4 – grynas intervalas, atonaciškas (nesufleruoja nei tonacijos, nei dermės).	Mažoriški sąskambiai faktūroje skamba šviesiai, bet sekundos ir klasteriai *a priori* sukuria įtampą.	

6. Arija III	**Vizualus lygmuo**		Grįžta malonumo tematika, kontrastuojanti su socialine problematika (realizuojama erotinė fantazija). Performatyvus ir vizualus lygmenys suponuoja, kad veiksmai atliekami slaptai. Įtampą, derinamą su malonumu, įkūnija muzikinis lygmuo.
	Aktorė lėtai sėdasi ant žemės, gulasi. Guli, liečia save, galva slepiasi už balto kubo. Bangos tyvuliuoja greičiau. Aktorė stojasi, rengiasi baltą drabužį. Bangos baltėja.	Performatyvūs elementai (kombinacijoje su rekvizitu – baltu kubu) nurodo į slaptą (nes slepiamasi už kubo) lytinį aktą. Baltas kubas – tyrumas, šviesios bangos taip pat.	
	Verbalinis lygmuo		
	Imituojama sekso ant kopėčių situacija – libretas gana abstraktus: Ponas svajojo apie seksą ant kopėčių, Ponia po sekso: „Pone, nepamirškit savo kopėčių.“	Iliustruojama seksualinė fantazija.	
	Muzikinis lygmuo		
	Instrumentinis intarpas – mažoriški sąskambiai, tirštesnė harmonija, daugiau septakordų – tirštesnė faktūra. Ponia dainuoja aukštai, Pono partijoje g. 5 žemyn, dažnai aukščiau už Ponią. Vokalinė linija rečitatyviška, dažnai kartoja ant to paties tono, bet, kaip ir kitose arijose, nedainuoja kartu. Violončelės groja aukštesniame diapazone nei anksčiau – kartu su mažoriškumu tai sukuria šviesesnį skambesio atspalvį.	Ryškus posūkis link tonalumo reiškia hierarchiją. Šviesa, lengvumas instrumentiniame lygmenyje. Tirštėjanti faktūra suteikia aiškumo, apčiuopiamumo pojūtį. Neišrišami septakordai kuria įtampą. Svarbu, kad instrumentinė muzika veikia kaip akompanimentas – vokalistų melodija neišryškinama kaip atskiras, dominuojantis elementas (įsilieja į bendrą faktūrą), bet tembriškai vokalinės partijos atskiriamos nuo instrumentinio lygmens, vokalas dominuoja (galioja visai operai) – mimetiška *Gesamtkunstwerk* interpretacija.	
7. Išpažintis III	**Vizualus lygmuo**		Informaciniu lygmeniu pateikiama plati erotinių fantazijų skalė, kuri pasakotojui yra normali, santykyje su muzikiniu lygmeniu įgauna keistą, kiek groteskišką atspalvį (bangos tai rodo taip pat). Vizualus lygmuo sufleruoja, kad kalbama apie darbą, tačiau muzika sufleruoja, kad dirbant (sekso industrijoje) patiriama daug keistų nuotykių (tokią reikšmę patvirtina ir pasakotojo žodžiai – verbalinis lygmuo).
	Moteris atsistoja, lėtai juda, apsirengia baltą švarką, stovi prie mikrofono stovo, ji su kauke, švarku, kelnaitėmis (jų nesimato) ir baltais aukštakulniais (mikrofono nėra). Bangos pabaigoje tamsėja.	Švarkas gali būti darbo simbolis arba neutralizuoti lytį (Aktorė gali būti ir moteris, ir vyras).	
	Verbalinis lygmuo		
	Vyras, masažuotojas, kalba su akcentu, ne visai taisyklinga lietuvių kalba. Pasakoja apie masažuotojų darbo kasdienybę, apie masažus su laiminga pabaiga. Jo klientai – ir moterys, ir heteroseksualūs vyrai. Jį intriguoja viskas, kas susiję su seksu, erotinė energija yra galinga jėga. Jis neturi jokio stereotipo apie moralę, bet nemėgsta klientų gėjų, nes jie tikisi sekso. Vyras kitaip masažuoja vyresnes moteris ir jaunas, kurios jam atrodo patrauklios, atskleidžia, kad sekso industrijoje uždarbiauja ir studentės – jos nėra profesionalės, tad improvizuoja. Įraše pabrėžiamas vyro juokas, jis pakartojamas. Skundžiasi, kad moterys, atliekančios erotinį masažą, gauna daugiau.	Pasakojimas apie darbo metu sekso industrijoje realizuojamas fantazijas, nepaisančias moralės normų.	

	Muzikinis lygmuo		
	Elektroninis garso takelis ant vieno garso, aukšti tembrai girdisi, violončelės negroja. Pabaigoje ryškėja žemesni tembrai, girdisi *pizzicato* (garso takelyje). Ritme atsiranda daugiau judesio, todėl didėja įtampa.	Žemi tembrai – niūrumas; *pizzicato* skamba keistai, tarsi nedera, kartu intensyvesnis ritminis judėjimas sukuria nuotykių ieškojimo atmosferą (iliustratyvus fragmentas).	
8. Arija IV	**Vizualus lygmuo**		Aktorės nusirenginėjimas ir apsirenginėjimas (per visą operą) gali būti interpretuojami kaip tiesioginė intymių situacijų iliustracija (užkoduojama informaciniu lygmeniu), tačiau simboliniame lygmenyje gali būti užkoduojami galios santykių žaidimai. Verbaliniame lygmenyje iliustruojama erotinė fantazija dar keistesnė nei buvo (apie sodo nykštuką, sunkiai randama logika). Per ekspresionizmui artimą muzikinę išraišką (užkoduojama ir per semantiką, ir per skambesį) sufleruoja apie represuotą seksualumą, slaptas ir keistas erotines fantazijas.
	Aktorė vilki švarką, lėtai vaikšto, nusisuka nuo publikos, eina baltu šviesos sukurtu taku link scenos galo, atsiklaupia, publikai matomi jos sėdmenys. Vandens bangavimas projekcijose intensyvėja, sukasi ratu, vandens spalva tamsėja. Aktorė atsisėda ant kėdės, nusirengia, pakelia ranką, joje laiko baltą liemenuką, jį užsisega. Atsistoja, dėvi baltus apatinius, atsiklaupia priešais žiūrovus. Bangos tamsios ir grėsmingos.	Svarbi baltos spalvos semantika (tyrumas). Aktorės nusisukimas nuo publikos gali reikšti atsiribojimą, izoliaciją, vienišumą, atmetimą (kažko) ar paslaptį, gėdą. Klūpėjimas reiškia nuolankumą. Apsirengimas gali reikšti išdidumą, kontrolės atgavimą.	
	Verbalinis lygmuo		
	Sodo nykštuko motyvas. Abstraktu ir nelabai logiška: „Esu pavojingas, bjaurus, besispjaudantis sodo nykštukas.“	Iliustruojama keista seksualinė fantazija.	
	Muzikinis lygmuo		
	Instrumentinė įžanga – styginių *pizzicato* (garso takelyje), m. 7 išrišama į d. 6 (taip sumažinama įtampa), girdisi pavienės klarneto tembro natos, tai muzikiniam audiniui prideda šaltumo, grėsmingumo. Violončelės – žemame registre, nuolat styginių *pizzicato*. Ponas ir Ponia dainuoja panašiame aukštyje, melodinė linija rečitatyviška, bet ritmika akcentuota, todėl skamba piktai, grėsmingai. Žemyn – staigūs šuoliai, be *glissando*, abu žemame registre, fone pučiamieji groja pavienes septimas. Skambesys kampuotas, atšiaurus, jokių užuominų apie mažorą ir minorą – išraiška artima ekspresionizmui, atonaliai muzikai.	Prie styginių pridedami pučiamųjų tembrai muzikiniam lygmeniui suteikia daugiau grubumo, taip pat apčiuopiamumo, keistumo, išryškinamas puantilizmas. *Pizzicato* išlaiko nuotykių ieškojimo atmosferą. Ekspresionizmui artima estetika komunikuoja užslėptų ir keistų, groteskiškų jausmų išraiškos semantiką. Disonansas (m. 7) išrišamas į konsonansą (d. 6), tai reiškia hierarchiją, paklusimą taisyklėms, konflikto vengimą.	Klūpėjimas performatyvumo lygmenyje ir disonansų išrišimas į konsonansus muzikoje reiškia nuolankumą, tačiau Aktorės nusisukimas nuo publikos gali reikšti atsiribojimą, izoliaciją. Reikšmės chaotiškos, tačiau jų kombinaciją galima interpretuoti kaip disonansą tarp visuotinai priimtinų moralės normų ir erotinių fantazijų, poreikio jas realizuoti.
9. Išpažintis IV	**Vizualus lygmuo**		Klasteris nurodo į eksperimentikos paieškas muzikoje, koreliuoja su pasakotojų seksualiniais eksperimentais (atskleidžiamais verbaliniame lygmenyje, atsiribojimu nuo normų, moralės ir normalumo (per muzikinio lygmens atribojimą nuo tonalios sistemos).
	Aktorė pakelia smičių, groja savimi, jos judesiai staigūs. Vandens bangos projekcijose intensyvėja, tamsėja.	Grojimas savimi smičiumi staigiais judesiais gali būti interpretuojamas kaip savęs baudimas, žmogaus (arba moters) sudaiktinimas, vyriško žvilgsnio, išnaudojimo kritika, traumos įkūnijimas.	

	Verbalinis lygmuo		
	Sutuoktinių pora, kuriai seksas už pinigus yra „malonus prisidūrimas“ – abu turi „normalius“ darbus. Kalba daugiausia vyras, pasakoja, kaip su žmona pabandė grupinį seksą, patiko, gavo už tai pinigų, tad nusprendė imti už tai pinigus ir pirkti paslaugas pats. Pasak jo, sekso industrijoje dominuoja vyrai, „moterų yra mažiau norinčių“, tad merginos turi didelį pasirinkimą. Išpažinties pabaigoje kalba moteris – „kodėl neduoti žmogui to, ko jis nori, jeigu pats tai turi. Čia verslas, koks skirtumas, ar varškę pardavinėti.“ Atskleidžia, kad kai kurie į tokį verslą žiūri kaip į amoralų – daugiausia tai vyrai, kurie patys nori, bet negauna [sekso paslaugų].	Pagrindinė mintis – kodėl neduoti žmogui to, ko jis nori, jeigu tu tai turi (sekso paslaugas)? Išpažintyje dominuoja vyras.	Informaciniame lygmenyje ryškus vyro dominavimas – vyras poroje kalba daugiau, atskleidžiama, kad sekso industrijoje daugiau „norinčių“ vyrų. Performatyviame lygmenyje koduojamos reikšmės gali būti interpretuojamos kaip išnaudojimo kritika (verbalinis lygmuo neigia stereotipą, kad prostitucijoje išnaudojami žmonės).
	Muzikinis lygmuo		
	Skambesys keistas. Pučiamieji groja pavienius aštrius intervalus, pavienius garsus, styginiai *tremolo*, garso takelyje pamažu ryškėja klasteris. Faktūra tirštėja, harmonijoje ryškėja septima, tembrai žemėja.	Aštru. Klasteris nurodo į eksperimentinę techniką (ir estetiką), atsiribojimą nuo tonalios sistemos.	
10. Arija V	**Vizualus lygmuo**		
	Vaizdo projekcijose – putojantys krentantys kriokliai. Aktorė klūpi. Atsistoja, eina link violončelininkų, esančių scenos kairėje, atsiklaupia, nulenkia galvą, atsisėda, susilenkia, galvą slepia už trečio balto kubo. Atsisuka į žiūrovus, ištraukia iš balto kubo kelnes, jas prisideda prie savęs, tarsi matuodamasi ilgį, eina baltu šviesos taku link publikos, maunasi kelnes, pataiso mikrofono stovą, atsisėda ant kėdės, praskečia kojas.	Kriokliai – išlaisvinta seksualinė energija.	Per vizualų lygmenį užkoduojama išlaisvinta seksualinė energija, lytinio akto kulminacija. Apie (artėjantį) finalą sufleruoja Aktorės nusilenkimas violončelininkams, ruošimasis apsirengti, praskėstos kojos. Kartu tai rodo netolygų lyčių galios santykį, vyro dominavimą, kuris akivaizdus librete ir muzikiniame lygmenyje.
	Verbalinis lygmuo		
	Ponia: „Laba diena, šeimininke“, Ponas: „Tuojaus parodysiu, kaip neklausyti šeimininko, neklaužada verge.“ Iš libreto galima numanyti, kad imituojama sekso scena, kurioje dalyvauja dominuoti norintis vyras – šeimininkas, ir jo vergę situacijoje vaidinanti moteris. Įgyvendinama tikriausiai vyro seksualinė fantazija.	Dominuoja vyras. Iliustruojamas seksualinis žaidimas – šeimininkas (vyras) ir jo vergė (moteris).	
	Muzikinis lygmuo		
	Instrumentinis fragmentas prieš ariją analogiškas prieš tai buvusiam. Ponia dainuoja žemiau nei Ponas, pradeda m. 7 *glissando* (sulig žodžiu „gerai“). Moters melodika dažnai krenta žemyn. Melodikoje ar harmonijoje nėra nei mažoro, nei minoro ženklų, ryškėja sekundos ir septimos (atonaliajai muzikai būdingi elementai), dominuoja žemi tembrai instrumentinėje muzikoje.	Niūrumas, dominavimas (vyro).	

11. Išpažintis V	**Vizualus lygmuo**		
	Bangos vaizdo projekcijose putoja. Aktorė sėdi ant kėdės išskėtusi kojas. Bangos rimsta, tyvuliuoja ramiau.	Gali reikšti lytinio akto finalą, patenkintas erotines fantazijas.	Muzikinis ir vizualinis lygmenys rodo įtampos nuslūgimą (kurį galima susieti su lytinio akto pabaiga).
	Verbalinis lygmuo		
	Kalba biseksualus vyras, turintis draugę ir vaiką. Jo draugė yra geras žmogus, bet bloga lovoje, gaila skirtis. Neseniai atrado moterų pirkimą. Pastebėjo, kad sekso industrijoje daug ukrainiečių, kurių paslaugos brangesnės nei lietuvių. Pirkti moterį jam reiškia „jokio streso, be jokių kalbinimų“. Pasakoja atsiminimus iš jaunystės, kai gyveno „paprastai“, reikėjo pinigų, tad teikė sekso paslaugas vyresniam vedusiam vyrui, kuriam patinka jaunesni vaikinai. Tuomet vyko bendravimas, tai buvo jo draugas. Jis yra SMALSUS, pajautė, kad iš to galima užsidirbti. Yra pagalvojęs ir apie mamą, ir apie sesę. KIEKVIENAS GYVENIME IEŠKOM TO, KO MUMS TRŪKSTA. Kartojama frazė KADANGI TU ESI SMALSUS. Pasakotojas atskleidžia, kad sekso industrijoje dalyvauti pradėjo iš ekonominio nepritekliaus, malonumų trūkumo, atskleidžia amžiaus skirtumą tarp savęs ir savo klientų. Pasakoja apie ukrainietes.	Pagrindinės mintys – „kadangi tu esi smalsus“, „kiekvienas gyvenime ieškom to, ko mums trūksta“. Pasakotojas pagrindžia savo pasirinkimus.	Pagrindinė informacinio lygmens reikšmė – smalsumas (kaip motyvacija dirbti sekso industrijoje). Socialinis kontekstas atskleidžiamas, tačiau neanalizuojamas. Pabrėžiama malonumo tema.
	Muzikinis lygmuo		
	Dar prieštaringesnis, kontrastuojantis skambesys. Jau nuo įžangos – arfos *glissando* arba pavieniai garsai (užgaunamos kelios stygos), fone – klasteris. Klasteris intensyvėja, ryškėja styginiai (garso takelyje), klasterius nepastebimai ima keisti akordai, linkstama link tonalumo. Muzikos atspalvis šviesėja, tampa įprastesnis, mažoriškesnis.	Keistumas, eksperimentika, grįžtanti link tonalumo. Mažoriškumas – laiminga pabaiga.	
3. Finalas I	**Vizualus lygmuo**		
	Aktorė stovi, eina baltu šviesos taku link publikos. Pasisuka, eina link žemių krūvos, į ją įlipa, avėdama aukštakulnius mindo žemę. Bangos šviesėja ir rimsta.	Ėjimas link publikos – ketvirtos sienos griovimas, išėjimas iš fikcinės (arba kančių) erdvės. Žemės mindžiojimas gali reikšti įsižeminimą, įsigalinimą, atgimimą, naują pradžią.	Išėjimas iš situacijos ar intymios, fikcinės teatro erdvės, artėjimas prie laimingos pabaigos performatyviame ir muzikiniame lygmenyse, grįžimas į realų, visuotinai priimtiną gyvenimą (grįžimas į tonalumą).
	Verbalinis lygmuo		
	Iš įrašo girdima skambėjusių išpažinčių frazių kompiliacija – „Kadangi tu esi smalsus; o laikas tai eina; aš esu žmogus; noriu padaryti kažką naujo; kiekvienas žmogus ieško to, ko mums trūksta; o kodėl neduot žmogui to, ko jam reikia; kada pradedi mylėt save; kitiem tai yra nepriimtina, o tau yra priimtina... Aš esu žmogus, aš esu žmogus, aš esu laisvas žmogus, žmogus...“	Visų išpažinčių apibendrinimas (formos prasme – epilogas). Tiesiogiai pateikiamas pagrindinis operos pranešimas.	Informacinis lygmuo apibendrina visas išpažintis, tam tikra prasme „iškoduoja“ operos pranešimą ir apibendrina pasakotojų motyvus dirbti sekso industrijoje.

	Muzikinis lygmuo		
	Paskiri styginių akordai, dažniau mažoriški, aiškesnis tonalumas, traukia į pagrindinius gamos laipsnius (tonacijos nėra), akordų diapazonas platėja, skambesys šviesėja. Muzika tik instrumentinė.	Išsprendžiamas konfliktas.	
3. Finalas II	**Vizualus lygmuo**		Dialogo atsiradimas verbaliniame ir muzikiniame lygmenyse atviras interpretacijai – tarp kokių dedamųjų dialogas atsiranda, galima interpretuoti įvairiai. Performatyviajame / vizualiajame lygmenyje užkoduojama nuoroda į „Traviatą“. Aktorė miršta baltoje šviesoje – LAIMINGA PABAIGA.
	Aktorė išlipa iš žemės krūvos, pasilenkia link medžio, atsigula prie jo. Guli, vanduo projekcijose banguoja ramiai. Vanduo pamažu dingsta, visa erdvė nušvinta balta spalva.	Nuovargis, ramybės troškimas, mirtis / atgimimas, išėjimas į geresnį pasaulį (laiminga pabaiga) – gali būti nuoroda į „Traviatos“ finalą (Violetos mirtį meilėje, ant Alfredo rankų)	
	Verbalinis lygmuo		
	Aš juk žmogus, laisvas, vienišas (dainuojamas libretas).	Svarbiausia mintis (sutampa su autorių tikslais).	
	Muzikinis lygmuo		
	Aiškus tonalumas (trauka į toniką), mažoriškumas, diatoniškumas. Ponas ir Ponia pirmą kartą dainuoja kartu. Atsiranda aiškesnė, kantileniška melodija, legato. Tempas ir ritmas kiek labiau apibrėžti nei anksčiau. Akompanimente gausu styginių. Violončelės groja sinchroniškai su garso takeliu.	Dialogo atsiradimas, konflikto pabaiga, laiminga pabaiga.	

Priedas Nr. 2. Anketa ir sutikimas dalyvauti tyrime

Jūsų vardas ir pavardė:

Jūsų slapyvardis (sugalvokite):

Jūsų amžius:

Jūsų lytis:

Jūsų profesija (pagal tai, ką dirbate):

Jūsų profesija (pagal išsilavinimą):

Jūsų išsilavinimas (pabraukite):

- vidurinis
- aukštesnysis (kolegija)
- aukštasis (bakalauras)
- aukštasis (magistras)
- aukštasis (daktaro laipsnis)

Jūsų muzikinis išsilavinimas (pabraukite):

- muzikos niekada nesimokiau
- lankiau muzikos mokyklą, bet jos nebaigiau
- baigiau 7/8-metę muzikos mokyklą
- baigiau specializuotą 12-metę muzikos mokyklą ar konservatoriją
- aukštasis

Kaip dažnai lankotės operoje (pabraukite)?

- Niekada
- Kartą metuose
- Kartą per pusmetį
- Kartą per mėnesį
- Dažniau nei kartą per mėnesį

Kaip dažnai lankotės teatre (pabraukite)?

- Niekada
- Kartą metuose

- Kartą per pusmetį
- Kartą per mėnesį
- Dažniau nei kartą per mėnesį

Kaip dažnai lankotės klasikinės/šiuolaikinės akademinės muzikos koncertuose (pabraukite)?

- Niekada
- Kartą metuose
- Kartą per pusmetį
- Kartą per mėnesį
- Dažniau nei kartą per mėnesį

Kaip dažnai einate į savo mėgstamos muzikos koncertus (pabraukite)?

- Niekada
- Kartą metuose
- Kartą per pusmetį
- Kartą per mėnesį
- Dažniau nei kartą per mėnesį

Kaip dažnai klausotės savo mėgstamos muzikos namuose (pabraukite)?

- Niekada
- Kartą metuose
- Kartą per pusmetį
- Kartą per mėnesį
- Dažniau nei kartą per mėnesį

Kokią muziką mėgstate labiausiai (pabraukite)?

- Klasikinę/šiuolaikinę akademinę
- Tai, ką girdžiu per radiją, televiziją – muzikos specialiai neieškau
- Mėgstu atrasti įdomius atlikėjus, nesvarbu kokio stiliaus muziką jie groja
- Roką, metalą, džiazą, folką, elektroniką ar jų mišinius
- Man tinka visi išvardinti variantai

Pasirašydamas/a šį dokumentą, sutinku:

- Savanoriškai dalyvauti tyrime „Politinių reikšmių komunikacija šiuolaikinėje operoje: recepcijos koreliacija su sociokultūriniais vartotojų parametrų skirtumais“, kurį vykdo Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto doktorantė Justina Paltanavičiūtė;
- Anonimiškai teikdamas/a informaciją tyrėjai, dalyvauti diskusijoje, kurią moderuoja Justina Paltanavičiūtė ir Monika Jašinskaitė;
- Sutinku, kad mano anonimiškai suteikti duomenys būtų naudojami Justinos Paltanavičiūtės disertacijoje ir mokslinėse publikacijose;
- Sutinku, kad diskusija būtų įrašoma garso ir vaizdo formatais;
- Sutinku, kad išlaikant anonimiškumą diskusijos išrašai būtų pateikiami Justinos Paltanavičiūtės disertacijos prieduose;
- Susipažinau su disertacijos siekiais ir tikslu;
- Susipažinau su pagrindinėmis tyrimo ir asmens duomenų apsaugos gairėmis.

Jūsų vardas, pavardė, data ir parašas:

Priedas Nr. 3. Diskusijos klausimai

1. Pirmiausiai susipažinkime – paeiliui trumpai prisistatykite pasakydami savo vardą ir profesiją, ką veikiate gyvenime.

2. Kokios jūsų mintys apie šią operą? (Savo atsakymą trumpai užrašykite, vėliau aptarsime kartu)

3. Kas labiausiai šioje operoje įsiminė, įstrigo? (Savo atsakymą trumpai užrašykite, vėliau aptarsime kartu)

4. Kokios jūsų mintys apie spektaklio veikėjus?

5. Ką šiame spektaklyje išreiškia muzika?

6. Kaip vienu žodžiu apibūdintumėte savo patirtį žiūrint operą? (atsakymą užrašykite)

7. Džiaugiamės, kad pasidalijome įspūdžiais apie šią operą visi kartu. Ar opera ir diskusija po jos jums atvėrė minčių tolimesnėms individualioms refleksijoms?

Priedas Nr. 4. Diskusijos lapas

Jūsų slapyvardis:

Jūsų refleksijos:

Priedas Nr. 5. Gairės, su kuriomis buvo supažindinti tyrimo dalyviai

- Aš esu Justina Paltanavičiūtė, Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto doktorantė. Šiuo metu rengiu disertaciją, kuri vadinasi „Politinių reikšmių komunikacija šiuolaikinėje operoje: recepcijos koreliacija su sociokultūriniais vartotojų parametrais“. Disertacijos tikslas yra ištirti skirtingų auditorijų reakciją į operos turinį, iš visų surinktų duomenų sugeneruoti bendras operoje komunikuojamas reikšmes (tikslas pateikiamas supaprastintai).

- Monika Jašinskaitė – mano kolegė teatrologė, kuri padės man moderuoti diskusiją.

- Diskusija bus įrašoma garso ir vaizdo formatais. Medžiaga bus naudojama mano disertacijos tyrimo tikslams – tai yra įrašyta diskusija bus analizuojama pagal mano pasirinktas teorijas, siekiant įvykdyti disertacijos uždavinius ir atsakyti į tyrimo klausimus.

- Mano kaip tyrėjos pareiga yra užtikrinti jūsų asmeninių duomenų apsaugą. Todėl anketoje šalia vardo ir pavardės prašysiu susigalvoti slapyvardį, kuriuo jus vadinsiu analizuodama ir pateikdama savo disertacijos duomenis. Ir prašysiu diskusijos metu neatskleisti savo asmeninės informacijos.

- Transkribuotos diskusijos bus pateikiamos disertacijos prieduose, o tyrimo duomenys – disertacijoje ir mokslinėse publikacijose.

- Šia informacija be mano sutikimo niekas naudotis negalės, o pasibaigus tyrimui, vaizdo ir garso medžiaga bus sunaikinta (bet, žinoma, transkripcijos ir tyrimo rezultatai liks).

- Anketos pabaigoje rasite sutikimą – prašysiu jį pasirašyti. Jeigu turite papildomų klausimų – mielai į juos atsakysiu. Taip pat primenu, kad tyrime dalyvaujate savanoriškai, tad galite bet kada pasitraukti.

SUMMARY

Relevance of the dissertation. The distinct nature of the opera genre facilitates the integration of diverse artistic disciplines, including musical, dramatic and visual arts. Since its inception in the 1600s, the content of opera has been subject to control by governmental institutions (Alano, 2015, p. 126). This finding suggests that the intricacies and distinctiveness of the opera genre permit its conceptualisation as an improvised, aestheticised public space, and a favourable environment for the communication of subtextual meanings across various historical and political contexts. Consequently, it is imperative to analyse the opera genre not solely from aesthetic or social perspectives, but also in terms of reception and political impact.

The central objective of this dissertation is to examine the manner in which extra-aesthetic meanings – that is to say, meanings created through associations between the aesthetic elements of a work of art and phenomena in the social world – are communicated in contemporary opera. This study analyses the creation, dissemination and perception of such meanings through cultural and artistic communication.

In this study, the opera event and the medium of opera are treated as a symbolic space in which cultural and social communication practices constitutively create and articulate immanent meanings that Chantal Mouffe would term political. As Mouffe emphasises, the representation of quotidian practices in art is fundamentally political, as it reflects and constructs social conflicts and either sustains or undermines hegemony (Rubin, 1984; Mouffe et al., 2005). The present study concurs with the contemporary scholarly perspective that perceives music and politics as interconnected and complementary domains. In accordance with this viewpoint, music is posited as a medium for the articulation of political values and experiences, thus meriting recognition as a direct expression of political ideologies (Street, 2013, p. 1). Such perspectives underscore the pertinence of the study's subject matter and research problem; a notion that is further substantiated by the systematic review of the literature presented in the theoretical chapter of this dissertation.

A review of the scientific literature revealed that the communication of political themes in opera is a relevant yet empirically unexplored field. The following themes of political issues in opera were identified: the political nature of opera, state governance, moral lessons, the representation of dominant political powers, political commentary, power competition, and international relations; visualization of political events, representation of

socially vulnerable groups, gender politics and LGBTQ+ issues, national significance, religious issues, and opera as a reflection of political change.

A review of the literature indicates a paucity of research on opera communication that explores the impact on the audience of the communication of extra-aesthetic meanings in opera, and empirically substantiates the political nature of the opera genre. In the context of academic research on theatre audiences, particularly studies pertaining to sociocultural variations among consumers, quantitative research methods predominate, with a focus on the underlying motivations behind theatre attendance (Scollen, 2008; Barbieri and Mahoney, 2010; NESTA, 2010; p. 6; Steen, Vlegels, and Sievens, 2015; Ateca-Amestroy, and Castiglione, 2016; Vega et al., 2020; Vandenplas and Picone, 2021;). However, there is a paucity of qualitative research on musical theatre that examines in detail the communication of meanings, including the encoding and decoding of meanings in discourse, their perception on emotional and rational levels, and the factors determining the perception of meanings. Moreover, there has been a deficiency of research on the processes of meaning construction in perception.

Dissertation problem. A systematic review of the literature reveals that, in the historical context, opera creators have frequently employed extra-aesthetic meanings – that is, social and political meanings not directly related to aesthetics – in their works. The analysis also revealed a lacuna in scholarly knowledge regarding the audience's perception of extra-aesthetic meanings, and this prompted the present dissertation to focus on the communication and perception of extra-aesthetic, politically engaged themes in contemporary opera. A systematic review of the literature supports the thesis topic, i.e. contemporary opera as a means of communicating political extra-aesthetic meanings. The analysis of extant literature further substantiates the originality of the topic, the absence of prior research, and the resulting relevance. The research problem of the dissertation is thus formulated as follows: to determine the artistic and communicative means by which political extra-aesthetic meanings are encoded in contemporary opera, and how these meanings are recognised, decoded, and interpreted by audiences with different cultural backgrounds.

The paucity of empirical research to substantiate theoretical assumptions about communication through opera is the motivation behind the investigation of this dissertation's research problem. It is asserted by scholars of both communication theory and art communication studies that contemporary opera conveys extra-aesthetic meanings through content and form (Pedler, 2003; Morley, 2005; van Maanen, 2009;). Furthermore, it is asserted that the decoding of the meanings of opera is determined by the

audience's cultural experience (Schutz, 1951; Jauss, 1982; Bourdieu, 1984; Luhmann, 2000;). However, in the tradition of communication and information studies, there has been no research or empirical evidence to date on how the mechanisms of the communication of meaning function in a contemporary work of opera, or how and to what extent audiences with different cultural experiences recognise and interpret them. The present dissertation aims to address this lacuna by presenting an empirically grounded analysis of the entire chain.

The **subject** of this dissertation is the processes of encoding and decoding implicit meanings in contemporary opera communication. The research presented in this dissertation aligns with the interests of the field of communication and information sciences – it examines the articulation of a message in a contemporary opera, and its perception by an audience with diverse cultural backgrounds. The present study addresses issues of message encoding, decoding, and interpretation.

The case of "Traviatas" (composer Maximillian Oprishka, better known as FUME; director Artūras Areima; producer "Operomanija"), selected for this dissertation through purposive sampling, is based on theoretical suitability: it is a striking example of contemporary anti-opera, characterised by a postdramatic form, with clearly articulated political intent from its creators, who hold a clearly documented position within the independent art scene; therefore, this work is an analytically suitable case for investigating the processes of communication of subtextual meanings, which this dissertation seeks to examine.

The case study method (in this instance, "Traviatas") facilitates a comprehensive and in-depth examination of the selected case and its surrounding context. While it is not possible to extrapolate the findings of a case study to the wider population under study, a selected, representative case, possessing characteristics typical of a certain group, generates contextual knowledge, thereby representing the broader category to which it belongs. This approach facilitates an exploration of the essence of a particular social process (Bryman, 2012, p. 70).

The **objective** of the present dissertation is twofold: firstly, to define and analyse the modes of communication of extra-aesthetic meanings in opera; and secondly, to determine whether audiences with different cultural competencies recognise the political extra-artistic meanings encoded through artistic means in "Traviatas".

The stated objective and formulated research problem determine the **tasks** of the dissertation:

1. The primary objective is to define the processes of communication of aesthetic and extra-aesthetic meanings in opera. This will involve the identification of the themes of political messages communicated through different means of artistic expression.
2. Secondly, the adapted Hall/van Maanen model is employed to define and analyse the process of opera perception and the factors that influence it.
3. The third objective of this study is to investigate how creators seeking political impact encode, and how audience members with different cultural backgrounds decode, the extra-artistic meanings of "Traviatas".

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASSUMPTIONS FOR THE DISSERTATION

The conceptual framework selected for this study was Stuart Hall's reception theory, which examines the processes of media interpretation and perception. Hall rejected the conventional linear transmission model of communication – *sender–message–receiver* – and instead conceptualised communication as a process comprising four discursive stages: production, circulation, consumption, and reproduction. Each stage of this process is relatively autonomous, and collectively they constitute a coherent, as Hall puts it, "complex structure of domination," sustained by interrelated practices, each of which retains its distinctiveness, a certain form, and conditions of existence (Hall, 1980, p. 128). In Hall's theory, a message is equivalent to an event, which he conceived as a process of symbolic exchange from source to recipient. In the case of this dissertation, for example, the message is transferred from the opera's creator to the recipient. According to Hall (1980, p. 129), the form of the message is always an integral part of the social relations existing within the discourse.

According to Hall (1980, pp. 136–138), the message is encoded not so much by the author's intentions as by the structures of discourse and the dominant interpretive practices operating within it. Accordingly, in Hall's theory, the decoding of a message, like its encoding, is discursive; that is to say, the meanings of a message are determined by objective factors existing within a given context. Accordingly, Hall proposes a categorisation of three distinct variants of message decoding: dominant (hegemonic), negotiated, and oppositional (Hall, 1980, pp. 136–138).

In the case of dominant decoding, the message is perceived exactly as it was encoded; in the case of the negotiated variant, the recipient accepts the encoded meanings, but only partially, offering a unique perspective; in the

case of the oppositional variant, the message is perceived contrary to the intentions of the encoding. From Hall's perspective, the encoding and decoding of a message are not necessarily symmetrical; rather, they are shaped by various processes and conditions of production, as well as by the cultural, social, and political meanings circulating within the audience's context. Audiences do not passively absorb these meanings but actively decode them through the interpretative frameworks and meanings established within discourse (Hall, 1980, p. 129).

Hall employs a diagrammatic representation to illustrate his theory of communication, demonstrating that meanings are not predetermined or inherent to the media. The construction of these discourses is facilitated by a range of linguistic, cultural and social systems of representation, which in turn determine the interpretation of media meanings.

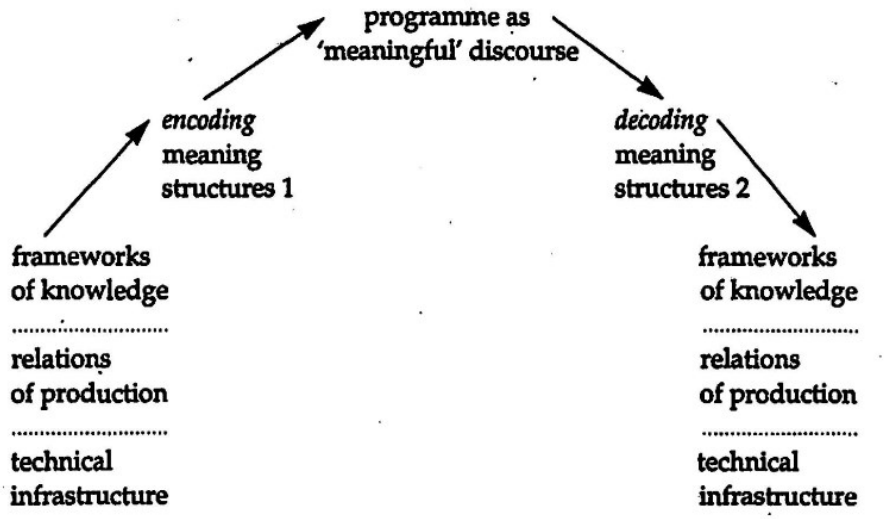


Figure 1. Hall's Communication Model

Source: Hall, 1980, p. 131

Hall's theory facilitates the analysis of the complex structures of meaning in the opera genre, which combines musical, dramatic and visual arts. Consequently, meaning is encoded in multiple layers. Hall's model facilitates a systematic investigation of the processes by which meanings in opera are created, through encoding and decoding, and of the transformation of artistic (aesthetic) meanings into extra-aesthetic and political meanings in the processes of production and perception. However, it is important to note that Hall's communication model emerged in the context of mass communication

studies. Therefore, given that this dissertation examines the communication of extra-aesthetic meanings in the context of independent opera, there was a need to adapt Hall's communication model to the research of this dissertation.

Firstly, it is important to note that, in the context of this dissertation, Hall's characteristic view that ideology is the primary factor encoding meanings has been rejected. In this study, the significance of ideology is reduced by David Morley's (2005) perspective, which posits that the circulation of meanings in discourse is influenced not only by ideology but also by everyday social and cultural experiences.

In the context of this dissertation, the structure of Hall's communication model was interpreted within the framework of art communication theory by art communication researcher Hans van Maanen (2009). Given that postdramatic theatre contexts are not characterised by the articulation of a concrete, clearly formulated message, in the research context of this dissertation, it is more appropriate to speak not of a message as a single unit of meaning, but of the meanings communicated in a work of art, which function as constituent parts of the message.

Van Maanen identifies the relationship between content and form, which defines the form and structure of a work of art, as a key factor in the encoding of meaning in the artistic production process (van Maanen, 2009, p. 243). He considers the primary components of the perception of a work of art to be reception, or the decoding aesthetic meaning, and contextualisation or decoding extra-aesthetic meanings, and the decoding of underlying meanings by the audience (van Maanen, 2009, p. 143).

The adaptation of Hall's communication model to the context of this dissertation's research is illustrated by the diagram below:

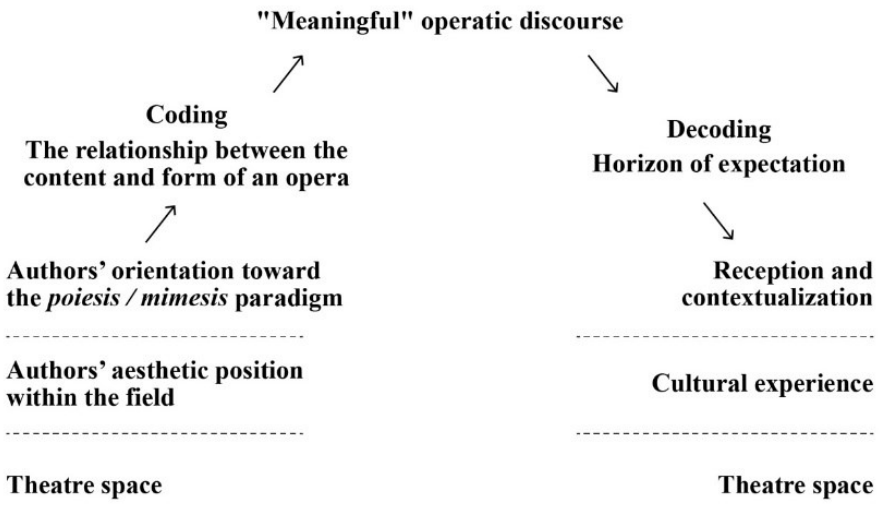


Figure 2. Hall/Van Maanen's Communication Model Adapted for the Dissertation Research

Source: compiled by the author

Hall's and van Maanen's communication theories are complemented by the ideas of Jacques Rancière (2010) and Chantal Mouffe (2005). The latter are relevant to the research in this dissertation, as Rancière and Mouffe define the political nature of art, and mechanisms of its impact.

Chantal Mouffe's argument posits that *politics* constitute the totality of practices and institutions through which order is established in society. Of particular significance to this dissertation is Mouffe's observation that the need for politics is conditioned by the *political,* which she defines as a level of antagonism through which society is constituted: antagonism creates conflict within society, and conflict determines the need to organise life at an institutional level (Mouffe, 2005, pp. 9–10). Accordingly, Mouffe conceptualises political decisions as a selection made by members of society between conflicting alternatives, which are represented by a collective identity created through the distinctions between "us" and "them", and perceived through "us" separating ourselves and distinguishing ourselves from "them". Antagonism emerges when the power relations between the self and the other are imbalanced, and the other is perceived as a threat to the self (Mouffe, 2005, p. 15).

As demonstrated in the theoretical chapter of this dissertation, which analyses the relationship between opera and politics, one of the fundamental aims of the political meanings articulated in opera is to consolidate or alter established power relations. In other words, opera can be used as a tool to

restructure the field of meanings in public discourse through the political meanings encoded in opera. For example, opera can represent "the other", socially vulnerable social or ethnic groups, give them a voice, bring issues to the fore, and criticise the dominant social group. As demonstrated in the following examples, which are linked to Mouffe's theory, the level of political engagement in the opera genre is shaped by the reflection of the interests of different social groups through artistic meanings. This topic is explored in further detail in the following section.

In his theory, philosopher Jacques Rancière focuses on the political impact of art (which he links to artists' intentions to use artistic means to transform social reality, and, in the context of contemporary art, to intentions to change perspectives on certain political issues). According to Rancière, the pursuit of political impact is one of the essential components of contemporary art forms: artists use their power to alter (viewers') perceptions of various political issues (Rancière, 2010, p. 42). However, Mouffe notes that the political nature of art is grounded not only in artists' intentions and the representation of social/political issues. According to Mouffe, in the sphere of art, individual and collective identity is constructed through creation and its concrete forms and aesthetics; therefore, the level of political engagement is particularly pronounced not only in the work of art itself, but also in the very nature of art. Mouffe identifies art, itself, as a significant form of politics: here, the creation of hegemony, the reproduction of hegemony, and the deconstruction of hegemony are constantly taking place, so politics in art exists only in relation to a counter-hegemonic order (Mouffe, 2001, pp. 99–100) .

Also significant for the research in this dissertation is Richard Wagner's (1993) conception of art as revolutionary thought and the *Gesamtkunstwerk* (understanding music and drama not as a synthesis but as an indivisible whole, dehierarchizing the textual, musical, and visual/performative levels of opera as well as the relationships between sounds) as the idea of a structural principle of anti-opera, which found resonance in the work of later opera creators and in the theoretical works of researchers of the relationship between art and politics. Wagner grounded the political nature of opera in the concept of a work of art that is autonomous from the representation of the social world: for him, a political revolution was equivalent to an artistic (aesthetic) revolution, because Wagner treated art as the greatest freedom conceivable to the human mind and as an anti-antagonistic form of life capable of changing the world (Wagner, 1993, pp. 41–43).

In summary, it is evident that Wagner's concept of revolutionary art in the context of contemporary musical theatre is closely associated with the principles of postdramatic theatre and the concept of dialogism, as postulated

by researchers in the field of musical theatre. This notion engenders a space for direct aesthetic and political freedom of expression, thereby underscoring the integrated connection between music and theatre, which is characterised by specific political objectives (Plana, 2014a, p. 201). It is also important to emphasise that Wagner's position is grounded in a *poiesis* paradigm, according to which the primary focus is on creative activity and the construction of a new, experimental form of opera.

The concept of Wagner's art as a form of political activism is partially objectified by Theodor W. Adorno's theoretical analysis of the relationships between musical elements and sounds. This analysis represents a Marxist perspective on music, which is considered abstract and intangible. In the context of this dissertation's research, Adorno's analysis helped create an analytical tool for the selected case study. The theories of these authors suggested that the political nature of opera could be revealed through the tension between the *poiesis* and *mimesis* paradigms. In the context of this dissertation's research, this corresponds to the tension between traditional opera and anti-opera, a priori underpinning the political nature of the opera genre.

The concept of epic or political opera, as pioneered by Bertolt Brecht, is a significant theoretical framework in this dissertation. The concept of the social *gestus* is particularly important for the communication of political meanings (Brecht, 2002). According to Brecht, the impact of political theatre is contingent on audience engagement, which involves distancing the audience from the emotional level of communication and activating their rational thinking. Brecht's conception of music as a medium for engaging the audience is predicated on the notion of gesturality, which is defined as the ability to function as a conduit for knowledge. This notion encompasses the expression of human nature, situations, and impulses, while eschewing the expression of emotions (Shukla and Purohit, 2016, p. 3). Brecht established a correlation between the phenomenon of depersonalisation through music and gesture. However, it should be noted that he defined gesture not as physical movement but rather as a general attitude which reveals "a certain position of the speaker in relation to other people" (Brecht, 2002, p. 243).

In Brecht’s theory of political theater, the concept of the social *gestus* is central; he defined it not as mere gesticulation, but as an overall attitude: "Gesturality is a language based on gestures that reveal a certain stance of the speaker toward other people" (Brecht, 2002, p. 243). According to Brecht, the sentence "Pluck out the eye that tempts you to sin" is poorer in terms of gesturality than the sentence "If your eye tempts you to sin, pluck it out," because in the latter, as a gesture of premise, the eye is shown first, and only

then is the advice given (Brecht, 2002, p. 243). Brecht regarded the musical gesture as an artistic principle that brings music to life and makes it easily understandable, while also helping the composer express his political position (Brecht, 2002, pp. 243–244). It is important to emphasise here that although Brecht is not classified among the creators of postdramatic theater, his conception of theater is considered one of the most important premises that determined the forms of expression in postdramatic theater.

Theories of art perception by van Maanen (2009), Niklas Luhmann (2000), Alfred Schütz (1951), Adorno (2019), Carl Dahlhaus (1991), Hans Robert Jauss (1982), and Bourdieu (1984; 1996) were significant for the theoretical discussion of the process of art perception, serving as the theoretical foundation for empirical research on the decoding of meanings.

In the context of this dissertation, Jauss's concept of the "horizon of expectation" is of particular significance. Jauss understands this as a combination of aesthetic and historical implications that are predetermined (prior to the viewer's encounter with a specific work of art). In summary, Jauss proposes that the perception of a work of art is predominantly influenced by the viewer's pre-established expectations, which he delineates as the aggregate of aesthetic and historical implications (Jauss, 1982, p. 20). In the context of aesthetic theory, Jauss's concept of "aesthetic implications" is elucidated through the juxtaposition of a given work of art with other familiar works of art. The legitimacy of aesthetic evaluation is established by historical implications, which in turn are linked to the works of art of previous generations (Jauss, 1982, p. 20). Jauss's (1982, p. 39) argument posits that, in the process of perceiving a work of art, aesthetic and historical implications evoke the reader's emotional memory and provide references to symbolic meanings. That is to say, they describe how to contextualise aesthetic meanings. Therefore, the perception of a work of art involves conventions of style, genre and form already known to the viewer, a combination of which Jauss refers to as the "horizon of expectations".

In his research, Jauss devoted considerable attention to the aesthetics of the perception of a work of art; however, van Maanen, who analysed the perception of art in greater detail, emphasised that the process of perceiving a work of art involves not only aesthetic but also cognitive processes. Van Maanen's (2009) seminal work provides a framework for understanding the perception of art. He distinguishes between reception – defined as the perceiver's experience upon encountering a work of art, – and contextualization, which refers to the perceiver's experience of encountering pre-existing forms of perception of the art and social world that are familiar to the perceiver. These pre-existing forms of perception, as van Maanen

argues, provoke a new way of seeing the world. According to van Maanen, the decoding of aesthetic meanings occurs during the reception stage, while the contextualisation of aesthetic and extra-aesthetic meanings (including political ones) occurs during the contextualisation stage. Building upon van Maanen's theories on art perception, Niklas Luhmann elucidates the process of deciphering the meanings of a work of art. He posits that this process commences with the initial perception of the work through the senses, which can be likened to the concept of reception. Subsequently, the mind plays a pivotal role in linking the deciphered aesthetic meanings to the external social realm. In this context, the mind's decoding of these meanings can be regarded as a form of contextualisation (Luhmann, 2000, p. 5).

Alfred Schütz's conception of the perception of a work of art as a phenomenological process is predicated on the notion that the subjective and intersubjective experience of the perceiver plays an active role. The argument is posited that an individual with a musical education is able to experience music from a first-person perspective, personally perceiving the musical structures and meanings shared within the community of professional musicians. Conversely, audiences who do not constitute the community of professional musicians – that is to say, those who do not experience music directly – perceive and interpret music according to cultural norms, symbols and context. In other words, these individuals decode only extra-musical (or extra-aesthetic) or social meanings created through associations between the elements of a musical work and social phenomena in the world (Schütz, 1951, pp. 81–82).

The objectivising conception of musical perception was also examined by Theodor W. Adorno, who argued that the musical output of artists operating within a *poiesis*-oriented paradigm does not communicate with non-professional listeners at all. According to Adorno, a listener who does not participate in practices of musical performance (or whose social environment does not reinforce the reproduction of the meanings associated with such art) perceives music only through socially constructed extra-musical meanings. Consequently, such a listener is unable to decode specifically musical meanings (Adorno, 2006, pp. 88–91).

Guidelines for decoding the meanings of autonomy-oriented music are also provided by Carl Dahlhaus, who maintained that musical perception grounded solely in the decoding of aesthetic meanings is comparable to a metaphysical, meditative experience in which the beauty of music is contemplated (Dahlhaus, 1991, p. 71). It is noteworthy that Dahlhaus's understanding of the experience of autonomous art corresponds to Richard Wagner's conception of artistic impact, which is based on the pursuit of

intense aesthetic effect and the total immersion of the spectator in the artwork (Wagner, 1993).

By objectifying and synthesising the previously discussed conceptions of musical perception, Pierre Bourdieu relates the decoding of meanings to *habitus*, which he defines as an innate and acquired, pre-cognitively determined field of meanings that exists prior to the perception of an artwork and conditions an individual's perception of the world (Bourdieu, 1998, p. 52). Bourdieu further explains how the economic, social, and cultural capital of the perceiver of an artwork correlates with their *habitus*. In his theoretical framework, capital is defined as an embodied form of labour that is appropriated at the individual or collective level, thereby structurally and mobilisingly influencing society. Capital has been theorised to exist in three forms: economic, social and cultural (Bourdieu, 1986, pp. 15–16). Within the context of the present study, cultural capital is reformulated as the concept of cultural competences. Bourdieu's research demonstrates that sustained engagement with the arts, through which cultural capital is accumulated, is characteristic only of certain social groups, most notably the upper classes – whose members, through consistent practices of cultural consumption, develop specific aesthetic expectations and forms of knowledge. These, in turn, enable them to contemplate the quality and interrelationships of an artwork's aesthetic elements and to decode the meanings communicated through the work itself (Bourdieu, 1984, p. 2).

In summary, by synthesising the theories analysed in this dissertation and relating them to the Hall model adapted for this study and presented earlier in this summary, it can be argued that the different theoretical perspectives complement one another and provide a coherent analytical framework for examining the case of anti-opera investigated in this dissertation. The Hall communication model adapted for this research integrates the principal theoretical insights, highlights their interconnections, and demonstrates how these theoretical concepts are applied within the empirical context of the dissertation.

Within the context of this dissertation, theater space corresponds to Hall's concept of technical infrastructure (in this case, a key consideration is whether opera is produced and consumed within the framework of national/state opera houses or within the independent arts sector). The opera authors' aesthetic position within the field (which, in Hall's model, corresponds to the concept of relations of production) shapes their orientation toward *mimesis* or *poiesis* (corresponding in Hall's framework to systems of knowledge) and determines the relationship between form and content in the

operatic works they create, thereby encoding aesthetic, extra-aesthetic, and political meanings.

In the decoding of meanings during the perception of a work of art, the recipient's expectations play a primary role. In this context, Jauss's concept of the horizon of expectations is operationalised as Hall's structure of meaning. Reception and contextualization correspond, within the framework of this dissertation, to Hall's concept of relations of production, while cultural experience – drawing on Bourdieu's concept of cultural capital – corresponds to Hall's concept of structures of knowledge.

To investigate and discuss as comprehensively as possible all stages and dimensions of the communication of political meanings in opera, the empirical research conducted for this dissertation was carried out in two stages. Firstly, a qualitative deductive content analysis was undertaken of the selected opera case study, "Traviatas", produced by "Operomanija". Subsequently, a qualitative inductive study was conducted to examine the decoding of meanings by audiences of "Traviatas". The first stage of the research was informed by the concepts of the encoding of extra-aesthetic political meanings in opera identified in the theoretical section of the dissertation. The second stage, guided by the findings of the first empirical phase, investigated how different social groups with varying forms of cultural experience decode extra-aesthetic meanings, how they interpret these meanings, and what political significance they attribute to them.

The choice of "Traviatas" (composer Maximilian Oprishka, director Artūras Areima) was motivated by the opera's aesthetic position within the artistic field as an example of independent opera, its gravitation towards the *poiesis* paradigm, its postdramatic form, its provocative subject matter, and the relevance of both its theme and form to the contemporary cultural, social, and political context. The work also exhibits characteristics of Brecht's concept of political opera, rearticulated within the context of contemporary artistic expression, while simultaneously incorporating elements associated with the *mimesis* paradigm.

The study of audience reception of "Traviatas" was conducted at Menų spaustuvė (The Art Printing House), specifically in the Infoteka space, between 20 November and 19 December 2024. Participants were invited to attend a screening of a documentary recording of the opera filmed with a static camera, followed by group discussions. In total, five focus groups took part in the study, segmented according to cultural experience: two groups consisted of arts professionals, while the remaining three comprised respondents whose professional activities were not connected to the arts sector.

This segmentation of research participants was informed by Bourdieu's theory of *habitus*, discussed in the theoretical section of the dissertation. According to this theory, the perception of a work of art is a collective process shaped in advance by pre-cognitive dispositions, in which social, cultural, and economic forms of capital play a significant role. Given that the present study employs exclusively qualitative methods, the concept of cultural capital was adopted as the principal analytical point of reference, subsequently simplified and reformulated as the concept of cultural experience.

The transcribed discussions were analysed inductively, examining how aesthetic meanings are transformed into extra-aesthetic meanings and how these, in turn, become political meanings in the process of reception. The findings are integrated into the broader discourse of the communication of meanings in "Traviatas" only after the completion of both stages of the empirical research and are brought together in the conclusions of the dissertation.

Dissertation thesis statements:

The encoding-through-form finding. The study reveals that in anti-opera, which is oriented towards the *poiesis* paradigm, political meanings are encoded primarily through choices of form and structure. These include the postdramatic form, the *Gesamtkunstwerk* principle, which underpins egalitarian sound relationships, and the dramaturgical structure based on the collage principle. This is not solely through content representing social/political phenomena. This constitutes the conclusion of the study, which could have been different (one might expect that the primary means of communicating political meanings in opera would be content), but this conclusion is supported by an analysis of the content of a specific anti-opera case: "Traviatas". The following thesis would be formulated on this basis: In contemporary anti-opera, which gravitates towards the *poesis* paradigm, the primary means of encoding political meanings is formal and structural rather than representational and mimetic. The aesthetic position of the artwork within the field determines the logic of the communication of its political meanings.

The asymmetry of negotiated decoding finding. The study demonstrated that the political meanings embedded within "Traviatas" were predominantly deciphered by audience members in a negotiated manner. Participants of the study analysed the themes, yet their derived meanings exhibited a degree of autonomy from the original intentions behind their encoding. Furthermore, the

observed shift in political attitudes was found to be constrained and did not align with the anticipated or intended direction. This assertion, which is empirically grounded and relates to the chain of meaning communication in this specific field of opera, has a significant impact on the perception of the effectiveness of political art communication. The formulated thesis is as follows: The perception of encoded political meanings in contemporary opera is characterised by an asymmetrical encoding – decoding relationship. The majority of the audience employs a negotiated mode of decoding meanings, shaped by their horizon of expectation and cultural experience. This generates meanings that partly correspond to the creators' intentions of political impact, but do not determine them.

The horizon-of-expectations finding. The study demonstrated that the most significant variable affecting audiences was not general cultural capital (in Bourdieu's broad sense, see Bourdieu, 1984), but rather genre-specific expectations: professionals in the arts expected a higher level of political engagement from anti-opera, which they did not find. This factor exerted a more significant influence on the decoding of meanings than any other variable. Non-professional audiences, who harbour divergent expectations in relation to genre, reported a reduced sense of disappointment and exhibited a diminished propensity to align with expectations of political engagement. This theoretical refinement has the potential to contribute to a more robust application of Bourdieu's (1977; 1984; 1986) categories. The following thesis is proposed: The expectations of the audience, shaped by their prior knowledge of the genre, play a more significant role in predicting the trajectories of decoding opera's meanings than general cultural capital. Professional art audiences apply a system of expectations related to the political potential of anti-opera. This system of expectations exerts a significant influence on the processes of decoding meaning among the audience of arts professionals, irrespective of the structures of the encoded meanings themselves.

Novelty of the dissertation. The present dissertation contributes to the field of communication and information sciences in three distinct ways: firstly, through theoretical contributions; secondly, through empirical contributions; and thirdly, through conceptual contributions. The theoretical contribution is revealed through the adaptation of Hall's communication model to the context of arts communication. The integration of van Maanen's model into the theoretical framework of this dissertation for the study of communication and the perception of art in the context of this dissertation is considered a methodological contribution to research on cultural communication in the

field of communication studies. The empirical contribution of this study lies in the fact that it is the first empirical study of audience perception of the political meanings of contemporary opera to be conducted from a communication studies perspective. The conceptual contribution is revealed by the threefold distinction between aesthetic, extra-aesthetic, and political meanings, as well as the analysis of the conditions for their mutual transformation.

Structure of the dissertation. The dissertation is composed of an introduction, four chapters (a review of literature and theoretical framework, a description of the methodology, a presentation of empirical research results, and a discussion of research results), conclusions, a list of references, and appendices.

The initial chapter, entitled "OPERA AND THE COMMUNICATION OF EXTRA-AESTHETIC MEANINGS," presents the findings of a systematic review of the literature. Later the theoretical model proposed by Hall is presented (1.2. Stuart Hall's Reception Theory: Encoding and Decoding of the Message). The key concepts of this model are then discussed, and Morley's (Morley, 2005) contributions relevant to the research in this dissertation are introduced. Finally, based on the theory of arts communication developed by the researcher van Maanen (2009), Hall's communication model is adapted for the research in this dissertation (1.3. Adaptation of Hall's Model in Art Communication).

It is important to note that both Hall and van Maanen's theories place significant emphasis on the concept of power. The next section (1.4. Politics, Political, and Power in the Context of Opera Communication) will provide a theoretical foundation for the subsequent discussion. In this section we analyse Mouffe's (Mouffe, 2005) concepts of *politics* and *political* and their relevance to opera discourse, and we discuss Foucault's conception of power (Foucault, 2002), and explore the relationships between power and artistic discourse as formulated by Murray Edelman (Edelman, 2012)

In Section 1.5, entitled "Opera as a Practice of Encoding Extra-aesthetic Meanings," the theories and concepts discussed are linked to the context of opera, and Rancière's concept of the impact of political art is discussed in greater detail (Rancière's, 2010). In the subsequent section of this subsection, drawing on the dichotomy of the philosophical concepts of *mimesis* (Aristotelis, 1990) and *poiesis* (Platonas, 2000) the discursive tension between opera (which was the focus of the systematic review of the literature presented earlier) and anti-opera is analysed, with a greater focus on anti-opera or postdramatic theatre forms (forms of musical theatre seeking autonomy). The

section concludes with a brief review of the dichotomy between dramatic and postdramatic theatre, which is important for this dissertation, as well as the connections between postdramatic theatre and politics.

The theoretical section of the dissertation proceeds to analyse concepts of the perception of a work of art and the factors that determine this perception. The text provides a comprehensive examination of van Maanen's theories of reception (van Maanen, 2009), which pertains to the process of deciphering aesthetic meanings, and contextualization, which involves the interpretation of extra-aesthetic meanings. The text further elaborates on these concepts by incorporating Luhmann's theories on the integration of emotions and reason in the perception of art (Luhmann, 2000), and Schütz's concepts of musical and extra-musical meanings (Schütz1951). These theories are linked to the aims of the aesthetic and and extra-aesthetic impact of art. This dissertation is significantly informed by Hans Robert Jauss's concept of the 'horizon of expectation' (Jauss, 1982). This concept posits that the perception of a work of art is a collective process determined by the conventions of genre and style known to the perceiver in advance, as well as by the narrative of evaluation of a particular work that has been formed and established by others (Jauss, 1982). From an objectifying perspective, the theories of van Maanen, Luhmann, and Schütz are summarised and explained by Bourdieu's concept of *habitus,* the concepts of economic, social, and cultural capital that define it, and the results of empirical research on the perception of art that are briefly discussed (Bourdieu, 1998). In the concluding section of the theoretical chapter, the reader is presented with a synopsis of Hall's communication model, which has been adapted for application in the domain of art communication.

Chapter 2, entitled "METHODOLOGY OF THE EMPIRICAL RESEARCH IN THIS DISSERTATION", identifies the subject and the objective of the dissertation's empirical research, formulates the research questions, provides a concise introduction to the opera “Traviatas”, selected for the research in this dissertation, and justifies this choice. The subsequent section of the text discusses the methodology of deductive qualitative content analysis of “Traviatas”. The core concepts of this analysis are the guidelines and concepts for meaning-coding characteristic of the *poiesis* paradigm, as identified and discussed in the theory section. In the following section, the results of the study on the decoding of the political meanings in the opera "Traviatas" are presented. This subsection provides a comprehensive overview of the processes involved in the recruitment and selection of study participants, the facilitation and moderation of discussions, the principles of data analysis, and the ethical considerations and limitations of the dissertation's empirical study.

In the third chapter of this dissertation, entitled "RESULTS OF THE EMPIRICAL RESEARCH," the theatrical space of “Traviatas” is discussed based on Hall's models of communication, the aesthetic position of the opera's creators in the field, their orientation towards the *poiesis* paradigm, and the structure of meanings. The chapter also includes an intertextual discussion in relation to the centennial of professional Lithuanian opera.

In Chapter 4, entitled "DISCUSSION OF RESEARCH RESULTS", the findings of the audience response are compared to the meanings encoded in “Traviatas”, and are linked to the theoretical framework of the dissertation. The research results are discussed based on the structure of Hall's communication model adapted for this dissertation's research. A more detailed discussion of the concepts and importance of the horizon of expectation, reception, contextualization, and cultural experience in the context of this study is presented. The political meanings decoded by the research participants and the concepts of the political impact realised by the study are identified and discussed. Finally, the conclusions of the study are presented.

Upon completion of the dissertation, the following elements are to be submitted: the conclusions of the dissertation, a list of bibliographic references, and five appendices: the coding form for the deductive qualitative content analysis of "Traviatas"; the participant questionnaire and consent form template; the focus group discussion questions; the discussion sheet template for study participants.

The main findings of the study. A qualitative deductive content analysis of "Traviatas" reveals an endeavor to encourage a critical perspective on individuals engaged in the sex industry, exploring this theme not solely as a narrative element, but also as a means of exerting political influence on the audience. The artistic form is employed to initiate a discussion of social norms and hierarchical structures. The creators' stated reflections reveal these aspirations for political impact: by reflecting on the concepts of normality and morality, the opera aims to change attitudes toward people working in the sex industry and to draw attention to opera as an art form that reflects on social themes, rather than as a social event.

The meanings within "Traviatas" are, first and foremost, encoded by its connections to the field of independent art and the aesthetic position of the opera's creators within that field. This dictates the corresponding choices of form and content. The principle of dialogism becomes the conceptual structural foundation of the opera, given meaning through the relationships between the creators, the levels of the opera (performative/visual, textual, and musical), the elements of the opera's musical levels (melody, harmony,

rhythm, etc.), and sounds. In this context, dialogism functions in accordance with the *Gesamtkunstwerk* principle. The theoretical section of this dissertation established that these elements, characteristic of the *poeisis* paradigm, inherently encode underlying political meanings, which, on an abstract level, are associated with democracy, phenomena of de-hierarchization, and egalitarian relationships.

The following mimetic elements of "Traviatas" are of particular pertinence in this regard: the emphasis on the informational level through the use of documentary footage, the intimate experiences recounted directly and candidly by witnesses, the direct representation of people working in the sex industry (through documentary audio recordings), as well as the gestural treatment of the musical and visual levels (water-image projections) – though it should be noted that the opera in question gravitates toward postdramatic theatre concepts – and the collage principle in its structure. These elements allow the opera to be linked to Brecht's principles of political theatre and the political aims of theatre. Individuals working in the sex industry, represented within the context of high culture (specifically by choosing the opera genre), underpin the dichotomy between social groups with differing interests – such as minorities – and opera creators and the potential audience as the majority. In this case, antagonism becomes a clear principle of opposition, generating discursive tension.

Dramatic tension is also created by the intertextuality of "Traviatas" or its dialogue with Verdi's "La Traviata". Explicit references were absent at the informational level; in this case, meanings were emphatically encoded on a symbolic level, presuming the audience was thoroughly familiar with the artistic content of "La Traviata", its social parallels, and the cultural and historical significance of the opera in a Lithuanian context.

This opera contains pronounced paradoxes of meaning. Despite the emphasis on the informational level, the title alone suggests that the audience should be able to perceive and interpret abstract symbolic meanings. While some aesthetic meanings create a utopian reality, others reveal actual reality. The concept of the *Gesamtkunstwerk* is realised, but Brecht's principles of political theatre, which are antithetical, are also employed. The overall musical canvas avoids the principles of tonality and functional harmony; instead tonality is used as a narrative device. Although the opera has no plot, the dynamics of form suggest that the sexual act becomes the opera's meta-plot. While the theme of pleasure is articulated in the opera, unrelated social issues also arise, which are not analysed in greater detail. Although the principle of dialogue is employed, the witnesses are not included in the list of the opera's authors. They are treated not as creators but as a source for

generating art. The thematic element of political significance is accentuated, with the motif of freedom being highlighted. However, the female subject is depicted as an individual compelled by societal conditions to engage in sexual activities in exchange for financial compensation. Consequently, while egalitarian interpretations are embedded within various layers of the text, hierarchical structures also become evident.

The principle of consistent antagonism posits that the opera "Traviatas" deliberately articulates conflicting social relationships. The aesthetic and extra-aesthetic meanings encoded in this way do not eliminate the dichotomous contrast; that is, the aforementioned oppositions in the opera function as parallel phenomena that do not intersect. This mode of communication has the potential to encourage a rethinking and critical evaluation of social norms and hierarchical structures, ethical and moral issues, and the relationship between artistic form and content. Nevertheless, the political meanings encoded in the opera "Traviatas" are articulated abstractly, rather than forming a coherent message.

A qualitative inductive study of the decoding of meanings in "Traviatas" revealed that the underlying meanings are decoded in several stages and at various levels. In the process of perception, the importance of expectations formed in advance, before viewing the opera, becomes evident. Subsequently, the process of perception entails the reception of the opera (at this stage, aesthetic meanings are decoded), contextualization (aesthetic meanings are transformed into extra-aesthetic meanings), and further contextualization (decoded extra-aesethetic meanings are transferred to the viewer's personal experiences unrelated to the opera). In the process of contextualization and extra-contextualization of extra-aesthetic meanings, these are transformed into political meanings when the viewer decodes clearer semantic links between aesthetic and extra-aesthetic phenomena, and connects them to power structures. It is imperative to emphasise that the components of the process of perceiving a work of art do not necessarily interact sequentially; they have the capacity to operate concurrently on multiple levels. This observation suggests that the meanings of opera are not fixed; rather, they are dynamic and subject to change.

In the context of this study, the focus on male prostitution and the unconventional positioning of prostitution as being associated with the pursuit of pleasure, were identified as politically significant. This enabled the study participants to reflect on power structures, as prostitution in the opera is linked not only to social vulnerability but also to other motives for choice, such as the fulfilment of erotic fantasies. This broadens the discussion of power relations, as attention is directed toward how different motives for choice

shape the positions of subjects and the distribution of power in the discourse on prostitution. This gives this interpretation of meanings a political dimension.

The intertextual connection between "Traviatas" and "La Traviata," as identified by the respondents, also assumed a political significance in this study. Despite its limitations, the opera was regarded as a critique of opera as a luxurious social ritual, highlighting the social exclusion and painful stories concealed behind the ostentatious facade of "La Traviata".

In contexts other than the sex industry, the issue of freedom of choice was examined, incorporating into the discussion the aspect of power structures, as well as issues related to professional prostitution and the diversity of human experiences and needs.

The study also revealed a certain dislocation in the decoding of political meanings. Although "Traviatas" sought to address social issues, the audience's decoding of meanings revealed additional political concerns. These include the dominance of the male gaze, an emphasised gender hierarchy, the disregard of social issues, particularly the issue of violence against women, and the question of how witnesses were selected and who remained off-screen. This phenomenon can be termed the politicization of meaning-decoding.

The study revealed that the opera form, or the audience's expectations of the opera form, is what communicates with the audience first, and only then does the opera's content – all three levels of the opera (musical, verbal, and visual/performative) – enter the communication process.

The study revealed that all three levels of opera communicate unevenly. In the context of this study, the verbal level of opera – in the form of documentary witness accounts – communicated most clearly. However, it is important to emphasise that the opera's documentary interludes were based on the informational level; that is to say, the documentary fragments presented uncensored witness accounts in which the witnesses directly conveyed their experiences, without the opera creators' interpretations or filters. The verbal level was the site of the most evident transformation of artistic significance into extra-aesthetic and political meanings. The study participants themselves reflected on the fact that the witnesses' accounts had the strongest impact. However, the librettos of the opera arias were scarcely analysed in the ensuing discourse.

In the context of this study, the contextualization stage was found to be more active than the reception stage. This suggests that, in this particular instance, a further level of communication – the semantic level – became

involved, thereby underscoring the significance of the artistic content of the opera "La Traviata" for the audience.

The present study found that, in the context of this particular investigation, the cultural experience of the viewer did not influence the reception of "Traviatas". However, the study identified a correlation between the viewer's cultural experience and their ability to contextualise the opera. The study revealed that social inequalities, power structures, and the representation of marginalised groups were recognised by both art professionals and study participants whose professions were not related to the arts. However, art professionals reflected on these issues more deeply, as evidenced by the dislocation in the decoding of political meanings discussed earlier, which was most evident in the discussions among art professionals.

CONCLUSIONS

1) In order to substantiate and define the communication processes of aesthetic and extra-aesthetic meanings in opera, two modes of meaning communication were identified: through themes (content) and through form. From the perspective of communication and information sciences, both modes correspond to different semiotic encoding strategies, which determine different pathways for the encoding and decoding of meanings. A systematic review of the literature revealed that extra-aesthetic meanings in opera are understood as connections between content, and form related to the tension between differing political positions, ideologies, and interest groups, including manifestations of social inequality. In this way, opera reflects power relations and structures, and through artistic means, mirrors societal antagonism, the conditions under which social and political actors compete for influence, and the formation of dominant meanings in the public sphere. Opera thus emerges as a symbolic aesthetic communicative space in which artists, employing aesthetic codes, represent and communicate the positions of certain interest groups to their audiences.

In the case of traditional (dominant) operatic forms linked in this dissertation to *mimesis*, i.e. the paradigm of imitating reality, political meanings are communicated through political themes. Creators encode their position through choices of theme and form, and through narrative musical means: drawing on genres, instruments, and voices that carry recognisable semantics in themselves, along with hierarchical relationships among musical sounds, and an emotional layer of communication that enables consistent dramaturgical decisions at both the musical and textual levels.

Anti-opera, representing the independent field of opera, and *poiesis* – the paradigm of creating an artistic reality – is usually produced outside of national or state institutions of the opera. Its political character is grounded primarily in formal deviation from traditional conventions, and in an orientation towards the principles of postdramatic theatre, which disrupts conventional dramaturgical logic. Anti-opera is characterised by the pursuit of new, experimental forms of expression, the principles of the *Gesamtkunstwerk*, and a systematic de-hierarchisation of the relationships among creators, operatic elements, and sounds. Theoretical discussion shows that the creators themselves perceive the rejection of dominant principles as political activism or as direct criticism of power structures, and regard their work as a communicative means that encourages the audience to restructure the power relations that exist.

Drawing on Hall's model of communication – the principal conceptual tool from communication and information sciences employed in this research – the trajectory chosen by creators defines the parameters of the technical infrastructure (the theatre space), the relations of production (aesthetic position in the field), systems of knowledge (orientation towards the *poiesis* or *mimesis* paradigms), and meaning structures (the relationship between opera's content and form), while simultaneously defining the modes of communicating political meanings. This application of the model to opera constitutes the theoretical contribution of the dissertation to the methodology of cultural communication research.

2) This research revealed that the perception of a work of art is not an individual, but a collective and discursive communicative process. From the perspective of communication and information sciences, this means that within the chain of communication and the process of perception, the elements of the perceiver's discourse, the horizon of expectations, and the *habitus*, defined by cultural, social, and economic capital play a more significant role than the author's intentions.

The horizon of expectation is shaped by aesthetic and historical implications: in the process of perception, the perceiver relies on conventions pertaining to genre or style, known in advance, as well as on the established evaluation of a work. When a work of art meets these expectations, the process of perception is pleasurable; when it does not, unfamiliar modes of expression become communicative disturbances in the decoding process, giving rise to barriers vis-a-vis its reception.

Theoretical discussion reveals that the perception of a work of art is a dynamic, two-phase communicative process involving reception and

contextualisation. First, guided by an emotional impulse, the perceiver decodes aesthetic meanings. Subsequently, through rational reflection, they contextualise the meanings of the work within a familiar social reality, linking aesthetic meanings with phenomena of the social world, and thereby transforming aesthetic meanings into extra-aesthetic ones. When extra-aesthetic meanings are connected to established power structures in reality, or to the redistribution thereof, they are recognised as political. This three-level distinction among aesthetic, extra-aesthetic, and political meanings is the conceptual contribution of this dissertation to communication and information sciences.

Bourdieu's objectifying perspective explains that the decoding of meanings is socially conditioned and learned: *habitus* establishes a particular field of meanings for the perceiver. Drawing on Hall's communication model, the perception of a work of art is determined by: the theatre space (technical infrastructure), the perceiver's *habitus* (relations of production), the trajectories of reception and contextualisation (systems of knowledge), and the horizon of expectation (meaning structures). This theoretical framework directly connects the research of art perception to concepts within communication science.

3) In order to fulfil the objective of the dissertation, to link the concepts of aesthetic and political effect to a specific contemporary work of opera, and to address the research aim concerning the modes of communication in the opera "Traviatas", empirical research was conducted. The research revealed that the primary instrument for encoding political meanings is the postdramatic form of the opera, which is determined by the creators' aesthetic position in the field. This position grounds the relations of production and equal collaboration among all authors and the orientation towards the *poiesis* paradigm. The intertextual reference to Giuseppe Verdi's opera "La Traviata" and the centenary of its first staging in Lithuanian language encodes a discursive tension with dominant opera at the institutional, aesthetic, and thematic levels alike. This is to be regarded as a communicative gesture addressed to a recipient possessing a specific cultural context.

The deductive content analysis of "Traviatas" revealed that, in keeping with the principle of the *Gesamtkunstwerk*, the meanings encoded at the verbal, musical, and visual/performative levels of communication integrate into a unified narrative, while nonetheless preserving the open-to-interpretation strategy of encoding political meanings characteristic of anti-opera. This openness gives the message a polysemic character, which forms a fundamental challenge from the perspective of communication and

information sciences, as the sender's communicative intention and the meaning decoded by the recipient may differ substantially.

At the verbal (textual) level of communication, extra-aesthetic meanings are encoded through authentic, uncensored testimonies of people working in the sex industry, and their juxtaposition with the artistic solutions of the musical and visual levels. The opposition between high and low culture is exposed, while the collective representation creates an effect of depersonalisation which, in accordance with Brecht's concept, is intended to distance the perceiver from the emotional layer of communication, to encourage rational reflection, and to produce a political effect.

At the musical level of communication, extra-aesthetic meanings are encoded through the abandonment of narrativity and emotional register, postminimalist aesthetics, limited use of expressive means, and the rejection of hierarchical structures. This creates a utopian space of egalitarian relations, establishes a dialogic principle and an effect of depersonalisation, and anticipates a meditative effect for the perceiver. However, the representation of gender hierarchy that emerges in the vocal parts contradicts the declared egalitarian stance, serves as a reference to relations in society, and underscores the work's political intention.

At the visual/performative level of communication, structures of gender hierarchy are further encoded and reflected: the Actress's movements in relation to the male characters represent submission and a silenced voice. The semantics of the cello reinforce the representation of patriarchal structures. In this way, the visual/performative level functions as a separate communicative channel, at times complementing, and at times contradicting, the messages of the other levels.

4) The fulfilment of the objective to investigate the decoding of extra-aesthetic meanings in "Traviatas" among audience segments with differing cultural experience directly answered the main aim of the dissertation: to determine whether audiences with different cultural competencies recognise the extra-aesthetic (politically engaged) meanings encoded in contemporary opera through verbal, musical, visual, and performative communication. The research revealed that respondents decoded and recognised as political the following meanings: the representation of male prostitution as a hedonistic lifestyle, and the intertextual connection of "Traviatas" with "La Traviata" as a critique of the romanticised image of prostitution.

The research revealed that political meanings were decoded unequally among the audience: some respondents interpreted them through the lens of power relations, while others drew on a broader interpretive field of political

meanings. The work, which declared the aim of addressing social problems, was itself perceived as politically problematic and as having failed to meet the audience's expectations of political discourse. This clearly illustrates the asymmetry between encoding and decoding anticipated in Hall's communication model: fundamental regularity of communicative processes.

Most of the political meanings encoded by the opera's creators were recognised by the audience but interpreted as deficiencies of operatic form: the criteria of traditional opera were applied to "Traviatas". Consequently, the opera/anti-opera dichotomy was, in the process of perception, directly linked to the respondents' genre expectations; a communicative barrier determined by the limits of the perceiver's horizon of expectation. The representation of people working in the sex industry was interpreted as an image of "others", a group outside the respondents' frame of reference. The creators' aim of changing attitudes towards this group and reconsidering concepts of normality and morality was only partially achieved: respondents learned that not only women work in the sex industry, but questions of normality and morality (with one exception) did not arise in their thinking. The creators' provocation functioned as an irritant rather than as something shocking or conducive to critical thought.

A comparison of the encoding and decoding of extra-artistic meanings revealed that in "Traviatas", the meanings were not integrated by the audience into a unified political message, which we can see as a consequence of the polysemic communicative character inherent to postdramatic opera. Points of contact between encoding and decoding included the recognition of patriarchal structures and allusions to egalitarianism, but the latter were not consistently developed. Drawing on Hall's model, the political meanings of "Traviatas" were decoded by the audience in a negotiated manner: perceivers accepted some of the encoded meanings, but assessed them critically and supplemented them with meanings generated during their own contextualisation.

5) A comparison of audience segments revealed that the process of decoding artistic meanings and the aesthetic expectations applied to "Traviatas" were similar among arts professionals and participants unconnected to the arts alike. From the perspective of communication and information sciences, this indicates that aesthetic decoding processes are determined more by familiarity with the conventions of the operatic genre than by professional affiliation with the arts. Nevertheless, arts professionals had a broader horizon of expectation: from the creators they expected not only artistic competencies but also a deeper understanding of political discourse and its integration into the

encoding of "Traviatas", and the need for additional contextualisation that emerged in discussions testifies to a higher level of political sensitivity.

Thus, viewing the opera, albeit to a limited extent, prompted arts professionals to reconsider real-world phenomena more than it did other participants. It is worth noting, however, that participants' reflections on themes of free choice, the pluralism of human experiences, and metaphorical prostitution arose more frequently in discussions than from the opera-viewing experience itself. This suggests that the context of interpersonal communication – the post-performance discussion – may have a more significant effect on the decoding of political meanings than artistic communication alone.

6) In summary, this dissertation contributes to the field of communication and information sciences at three levels. **The theoretical contribution** lies in the adaptation of Hall's communication model to the context of arts communication, and in the integration of van Maanen's model into the theoretical framework; a methodological step that opens new paths for cultural communication research. This adapted Hall/van Maanen model can be applied in broader studies of arts communication and cultural reception. **The empirical contribution** lies in the fact that this is a rare empirical research of the perception of political meanings in contemporary opera among an audience, conducted from a communication sciences perspective, thereby filling a research gap between art studies and communication sciences. **The conceptual contribution** stems from the three-level distinction among aesthetic, extra-artistic, and political meanings, and the analysis of the conditions of their mutual transformation, which provides communication and information sciences with a new analytical tool for describing and investigating the processes of political communication through art.

All of the defended theses formulated in the dissertation's introduction are substantiated by the research findings. The research confirmed that audiences with differing cultural competencies decode extra-artistic meanings in "Traviatas" in different ways and to different depths: the recognition of political meanings occurs through a negotiated mode of decoding, while arts professionals exhibit a broader horizon of expectation and greater sensitivity to political issues. These results confirm the theoretical premise of communication and information sciences that the process of meaning communication is socially and culturally conditioned, and that the asymmetry between encoding and decoding is inevitable in multichannel, polysemic communicative messages.

LIST OF PUBLICATIONS

1. Paltanavičiūtė, J. (2022). Creativity As Social Critique: A Case Study of the Opera *Have A Good Day! Creativity Studies 15(1),* 233–245. https://doi.org/10.3846/cs.2022.1502

2. Paltanavičiūtė, J. (2023). Performative Representation of "Others" in the Opera Genre. The Case of Have a Good Day! *Nordic Theatre Studies 35(1),* 67–78. https://doi.org/10.7146/nts.v35i1.145374

LIST OF PRESENTATIONS AT SCIENTIFIC CONFERENCES

1. "Performativity of Socially Vulnerable Groups in the Opera Genre: A Case Study of the Opera "Have a Good Day!". Performativity and Transgression. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, University of Tartu, Tartu, October 13–15.

2. "Traviata" as a Figure of Political Awareness in the Context of Lithuania". 15th Conference on Baltic Studies in Europe (CBSE). Turning Points: Values and Conflicting Futures in the Baltics, Vytautas Magnus University, Kaunas, 2023 April 15–17.

3. "The Filler: Enacting of the Holocaust Memory". Acting. Reacting. Enacting. Theory and Practice of Performing Arts. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, Latvian Cultural Academy, Riga, November 2–4.

4. "Political Dimension of the Opera: Educating, Connecting, Understanding Society". 16th Conference on Baltic Studies in Europe. Converging Paths: The Baltic Between East and West, University of Cambridge, Cambridge, 2025 April24–26.

5. "Audience Perception and Engagement / Beyond Tradition: Technology's Role in Shaping Audience Perception of Contemporary Opera". Theatre and Natucal Intelligence. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, Lithuanian Theatre, Music and Cinema Museum, Vilnius, September 25–27.

ABOUT THE AUTHOR

Justina Paltanavičiūtė is a musicologist and communications specialist whose research focuses on musical theatre, opera and politics, and audience studies. She is Editor-in-Chief at the Lithuanian National Philharmonic Society and Communications and Public Relations Coordinator at the Arts Printing House (Menų spaustuvė).

Paltanavičiūtė holds Bachelor’s and Master’s degrees in Musicology from the Lithuanian Academy of Music and Theatre and Master's degree in Communication and Information Sciences from Vilnius University. Her research on contemporary opera, politics, and audience reception has been presented at international conferences and published in peer-reviewed academic journals.

APIE AUTORĘ

Justina Paltanavičiūtė – muzikologė, komunikacijos specialistė, kurios moksliniai interesai apima muzikinio teatro lauką, operos ir politikos santykį bei muzikos suvokimo procesus. Paltanavičiūtė aktyviai veikia muzikinio teatro kritikos srityje, taip pat dirba vyriausiąja redaktore Lietuvos nacionalinėje filharmonijoje ir komunikacijos bei viešųjų ryšių koordinatore „Menų spaustuvėje“.

Paltanavičiūtė 2008 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje įgijo muzikologijos bakalauro, 2011 m. – muzikologijos magistro laipsnį bei muzikos pedagogikos kvalifikaciją. Baigusi studijas, dirbo Nacionalinėje M. K. Čiurlionio menų mokykloje, 2019–2021 m. studijavo Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto Komunikacijos mokslų magistrantūroje.

2021 m. įstojo į Komunikacijos ir informacijos mokslų krypties doktorantūrą, kurioje tyrė politiškai angažuotų reikšmių komunikaciją šiuolaikinėje operoje ir jų dekodavimą auditorijoje. Per doktorantūros studijas stažavosi Paryžiaus Sorbonos universiteto Medijų ir teatro studijų fakultete bei Zalcburgo universiteto Meno istorijos, muzikologijos ir šokių studijų fakultete, taip pat dalyvavo Talino universiteto organizuotoje žiemos mokykloje, paskelbė dvi mokslines publikacijas – VILNIUS TECH leidžiamame mokslo žurnale „Creativity Studies“ ir Šiaurės šalių teatro tyrėjų asociacijos (ANTS) leidžiamame mokslo žurnale „Nordic Theatre Studies“, taip pat dalyvavo penkiose tarptautinėse mokslinėse konferencijose, kuriose pristatė savo mokslinių tyrimų rezultatus.

Savo mokslinėje ir profesinėje veikloje Paltanavičiūtė siekia plėtoti tarpdisciplininius muzikologijos, komunikacijos ir auditorijos tyrimus, ypatingą dėmesį skirdama operos, politikos ir visuomenės sąveikai.

PADĖKA

Prieš rašydama šiuos padėkos žodžius, galvojau apie ribą tarp akademinio formalumo ir asmeniško dėkingumo – svarsčiau, kaip suderinti akademinį santūrumą su asmenišku dėkingumu tiems, kurie lydėjo mane šį netrumpą kelią ir savo matomu ar tylesniu, didesniu ar visai mažu, bet man ypatingai svarbiu indėliu padėjo jį nueiti iki galo. Galų gale nusprendžiau, kad šiame kontekste formalumo ribos neturėtų užgožti to, kas yra svarbiausia – už kiekvienos struktūros slypinčio žmogaus, kurio indėlis nueitam keliui suteikia prasmę.

Pirmiausiai noriu nuoširdžiai padėkoti savo disertacijos vadovui prof. dr. Martynui Petrikui, kurio akademinis palaikymas, vertingos ir konstruktyvios įžvalgos, pasitikėjimas mano idėjomis ir padrąsinimas ieškoti savo kelio, kantrybė ir man skirtas laikas, o kartais tiesiog žmogiškas buvimas šalia reiškė labai daug.

Labai ačiū visu disertacijos rengimo keliu mane lydėjusiems recenzentams prof. dr. Rimvydui Laužikui ir prof. dr. Elenai Macevičiūtei bei periodiškai recenzavimo procese dalyvavusiai LMTA profesorei dr. Rūtai Stanevičiūtei-Kelmickienei. Ačiū jums už tai, kad visuomet atidžiai skaitėte mano disertacijos dalis, teikėte reikšmingas įžvalgas ir pastabas – jūsų kritinis žvilgsnis reikšmingai prisidėjo prie disertacijos tobulinimo.

Išskirtinę reikšmę disertacijos rengimo procese užėmė diskusijos su prof. dr. Pierre'u Longuenesse'u ir stažuotės laikas „Sorbonne Nouvelle“ universitete Paryžiuje, kur mano tyrimas įgavo naują gelmę ir filosofinį matmenį.

Esu labai dėkinga Zalcburgo universiteto profesoriui dr. Nilsui Groschui už tai, kad padėjo paryžietiškam filosofiniam lygmeniui suteikti aiškesnę struktūrą, o mano disertacijos tyrimui – aiškesnę kryptį.

Ačiū VU Filosofijos fakulteto docentei dr. Rūtai Žiliukaitei ir KF docentei dr. Giedrei Plepytei-Davidavičienei už vertingas metodologines įžvalgas ir patarimus.

Dėkoju savo (Skaitmeninių kultūrų ir komunikacijos) katedrai už erdvę, kurioje mano tyrimas buvo ne tik rengiamas, bet ir nuolat permąstomas. Ypatingos svarbos „ačiū“ tariu katedros vedėjui prof. dr. Konstantinos Dallas – už tai, kad sulaukiau palaikymo ir atramos būtent tuomet, kai jų labiausiai reikėjo ir mažiausiai tikėjausi.

Komunikacijos fakultetui dėkoju už suteiktas sąlygas rengti šią disertaciją, o Komunikacijos fakulteto mokslo skyriaus darbuotojoms Agnei Zumbrickaitei, Kristinai Gedvilaitei ir Skirmantei Granickienei – už tai, kad studijų procesas vyko sklandžiai ir operatyviai.

Esu nuoširdžiai dėkinga visiems savo empirinio tyrimo dalyviams, kurie savo skirtu laiku ir mintimis suteikė šiam tyrimui gyvybę ir materialų pavidalą. Be jūsų įsitraukimo ir noro dalintis šis tyrimas būtų likęs tik teorine galimybe.

Prie empirinio tyrimo įgyvendinimo prisidėjo ir kiti, kurių indėlis, palaikymas ir atvirumas padėjo šiam tyrimui įgyti savo pavidalą. Pirmiausia ačiū kolegei, bičiulei Monikai Jašinskaitei už tai, kad padėjo suvaldyti empirinio tyrimo diskusijas. Ačiū Anai Ablamonovai ir „Operomanijai“ už suteiktą galimybę naudoti operos „Traviatos“ medžiagą empiriniame tyrime ir ją pristatyti tyrimo dalyviams. Ačiū „Menų spaustuvės“ direktorei Jolitai Balandytei ir Infotekos vadybininkei Eglei Jovaišaitei už suteiktą galimybę empirinį tyrimą įgyvendinti „Menų spaustuvės“ erdvėse. Ačiū Nerijui Kebliui už grafinį mano idėjų apipavidalinimą. Ačiū lietuvių kalbos redaktorei Ritai Markulienei, profesionaliai suredagavusiai mano disertacijos tekstą, bei Thibault Jacquot-Paratte'ui už indėlį į disertacijos santraukos tobulinimą anglų kalba.

Galiausiai nuoširdžiausiai dėkoju savo šeimai – tėvams, broliui, Pinčiukui – už besąlygišką palaikymą, tikėjimą manimi ir jausmą, kad visuomet turiu kur sugrįžti. Ačiū ir bičiulėms Monikai Urbonaitei, Ugnei Kačkauskaitei ir Jurgai Kručkienei už tikėjimą manimi net tada, kai pačiai tikėti savimi buvo sunku.

Su nuoširdžiu dėkingumu – visiems, kurie buvo šio kelio dalimi,
Justina Paltanavičiūtė

PUBLIKACIJŲ SĄRAŠAS

1. Paltanavičiūtė, J. (2022). Creativity As Social Critique: A Case Study of the Opera *Have A Good Day! Creativity Studies 15(1),* 233–245. https://doi.org/10.3846/cs.2022.1502

2. Paltanavičiūtė, J. (2023). Performative Representation of "Others" in the Opera Genre. The Case of Have a Good Day! *Nordic Theatre Studies 35(1),* 67–78. https://doi.org/10.7146/nts.v35i1.145374

PRANEŠIMŲ MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SĄRAŠAS

1. „Performativity of Socially Vulnerable Groups in the Opera Genre: A Case Study of the Opera "Have a Good Day!". Performativity and Transgression. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, Tartu universitetas, Tartu, spalio 13–15.

2. „Traviata" as a Figure of Political Awareness in the Context of Lithuania". 15th Conference on Baltic Studies in Europe (CBSE). Turning Points: Values and Conflicting Futures in the Baltics, Vytauto Didžiojo universitetas, Kaunas, 2023 balandžio 15–17.

3. „The Filler: Enacting of the Holocaust Memory". Acting. Reacting. Enacting. Theory and Practice of Performing Arts. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, Latvijos kultūros akademija, Ryga, lapkričio 2–4.

4. „Political Dimension of the Opera: Educating, Connecting, Understanding Society". 16th Conference on Baltic Studies in Europe. Converging Paths: The Baltic Between East and West, Kembridžo universitetas, Kembridžas, 2025 balandžio 24–26.

5. „Audience Perception and Engagement / Beyond Tradition: Technology's Role in Shaping Audience Perception of Contemporary Opera". Theatre and Natucal Intelligence. Association of Nordic Theatre Scholars, Annual Conference, Lietuvos teatro, muzikos ir kino muziejus, Vilnius, rugsėjo 25–27.

UŽRAŠAMS

UŽRAŠAMS

Vilniaus universiteto leidykla
Saulėtekio al. 9, III rūmai, LT-10222 Vilnius
El. p. info@leidykla.vu.lt, www.leidykla.vu.lt
bookshop.vu.lt, journals.vu.lt
Tiražas 20 egz.