


Agnieszka Budzyńska-Daca  <https://orcid.org/0000-0003-1002-7197>
Uniwersytet Warszawski

Aleksandra Łukowska  <https://orcid.org/0000-0002-1665-3386>
Uniwersytet Warszawski

Proces twórczy w improwizacji teatralnej z perspektywy retorycznej

Creative Process in the Theatrical Improvisation from the Rhetorical Perspective

Abstract: The research subject is the creative process in improvisational theatre. Contemporary improvisational theatre (improv) is a form of theatre in which all or part of what is performed is created spontaneously in front of the audience, without a script or a plan. The plot, dialogues and characters are shaped and acted out simultaneously during the performance.

The research focuses on the mechanisms of creating text in front of an audience. The preparation for the analysis were the questionnaire interviews with artists representing three theatre groups, who presented their own intuitions regarding creative invention. Their answers influenced the choice of research methods. To reconstruct the creative process, a critical-rhetorical perspective was adopted (rhetoric is understood here as a generative-inventive method) in its three versions: classical, pentadic and cluster criticism. The analysis included material from the Hurt Luster group's theatre performance, which was recorded and transcribed. To illustrate the creative process in improv, the article presents an analysis of one scene in order to focus on the process of complex creative motivations of the improvisers.

The triangulation of critical and rhetorical methods allowed for an analytical view of the same fragment of the performance, distinguishing in it (1) the cause-and-effect consequences of the creative process, (2) reconstruction of the dramatic situation and (3) reconstruction of associations that had a maieutic function, provoking reactions to verbal and gestural stimuli.

Keywords: improvisation, rhetoric, rhetorical criticism, creative process

Streszczenie: Przedmiotem badań jest proces twórczy w improwizacji teatralnej. Współczesny teatr improwizowany (tzw. impro) to forma teatru, w której całość lub część tego, co jest wykonywane, powstaje spontanicznie na oczach widowni, bez scenariusza i planu. Fabuła, dialogi i postacie są wymyślone, kształtowane i odgrywane równocześnie, podczas spektaklu. Celem artykułu jest uchwycenie retorycznych mechanizmów powstawania tekstu na oczach widzów. Przygotowaniem do analiz były wywiady kwestionariuszowe z twórcami reprezentującymi trzy grupy teatralne, którzy przedstawiali własne intuicje dotyczące inwencji twórczej.

Ich odpowiedzi wpłynęły na wybór metod badawczych. Dla rekonstrukcji procesu twórczego przyjęto perspektywę krytyczno-retoryczną (retoryka jest tu rozumiana jako generatywna metoda inwencyjna) w jej trzech odsłonach: krytyki klasycznej, pentadycznej i klastrowej. Analizy obejmowały materiał pochodzący ze spektaklu teatralnego grupy Hurt Luster, który został nagrany i przetranskrybowany. Dla zobrazowania procesu kreacji w impro w artykule przedstawiono analizę jednej sceny, aby skoncentrować się na procesie złożonych motywacji twórczych improwizatorów.

Triangulacja metod krytyczno-retorycznych pozwoliła „obejrzeć” analitycznie ten sam fragment spektaklu, wyodrębniając w nim: (1) następstwa przyczynowo-skutkowe procesu twórczego, (2) rekonstrukcję sytuacji dramatycznej i (3) rekonstrukcję skojarzeń, które pełniły funkcję majeutyczną, prowokując reakcje na bodźce słowno-gestyczne.

Słowa kluczowe: improwizacja, retoryka, krytyka retoryczna, proces twórczy

1. O procesie twórczym z innej perspektywy

Refleksje przedstawione w artykule są świadectwem dociekań nad procesem twórczym w improwizacji teatralnej przy zastosowaniu metod krytyki retorycznej. Poddajemy refleksji przebieg impulsów twórczych, zastanawiając się nad źródłem inwencji podczas spontanicznego konstruowania dramatu. Materiałem, na którym opieramy rozważania, jest scena spektaklu wystawionego przez grupę Hurt Luster¹ składającą się z trzech improwizatorek. Przedstawienie było jednostkowym zdarzeniem i odbyło się 6 maja 2022 roku w Resorcie Komедии w Warszawie. Zostało nagrane, a następnie przetranskrybowane z zachowaniem multimodalnego wymiaru akcji scenicznej (zawiera zarówno tekst mówiony, jak i opis ruchu, gestów, tonu głosu itp.). W celu uzupełnienia obserwacji i pogłębienia intuicji badawczych przeprowadziłyśmy rozmowy zarówno z improwizatorkami Hurtu Luster, jak i z innymi twórcami, którzy mają kilkuletnie doświadczenie w tworzeniu tego typu performansów.

Refleksja nad procesem twórczym w impro okazała się nie lada wyzwaniem. Podejmując problem z retorycznej perspektywy, założyłyśmy, że możliwe będzie podążanie za rozwojem tego procesu, śledzenie jego początku i punktów determinujących zwroty, elementów interakcji, które spajają narrację. Retorykę postrzegamy jako system, który ma cechy generatywne, jest jednocześnie zestawem narzędzi umożliwiających analizę wytworzonych tekstów czy artefaktów i wreszcie zbiorem tych komponentów, które do procesu twórczego są używane².

Retoryka klasyczna przyzwyczała badaczy do myślenia o powstawaniu tekstu w chronologii od *inventio* do *actio*. Mierząc teksty klasyczną miarą, mamy tendencję

¹ Warszawska grupa impro składająca się z trzech improwizatorek: Marty Iwaskiewicz, Joanny Pawluśkiewicz i Aleksandry Markowskiej. Grają przede wszystkim długie formy fabularne w wymyślonym przez siebie formacie, opartym na znanym w środowisku formacie Harold (zob. <https://komediowy.pl/wydarzenie/hurt-luster-2/>).

² U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.

do pytania o zamysł twórczy w określonej sytuacji retorycznej, w której rekonstruujemy: (1) sprawę aktualnej wagi, (2) ograniczenia i (3) oczekiwania audytorium³. Penetrując sferę *inventio*, poszukujemy wiecznotrwałych kulturowych toposów, które przychodzą mówcy w sukurs podczas strategii kreacji. W korelacji: sytuacja retoryczna – audytorium – ja (mówca) wyłania się zawsze jakaś strategia dotarcia do audytorium. Ja (mówca) konstruuje w odpowiednim czasie i z namysłem, na który czas ów pozwala, odpowiedni fragment tekstu, który jest wyrazem jego strategii odpowiedniego przekazu w odpowiedniej sytuacji dla odpowiednio rozpoznanego audytorium. W takich sytuacjach tradycyjnie rozumiana retoryka pozwala zrekonstruować tę strategię i poddać ją krytycznemu oglądowi.

Co jednak, gdy słowa wyłaniają się z sytuacyjnej pustki, gdy nie ma w istocie żadnego rzeczywistego bodźca (tzw. sprawy aktualnej wagi)⁴, który wywoływałby retoryczne ja do odpowiedzi? Tak dzieje się w impro. W spektaklach, które bawią się słowem wymyślanym „na poczekaniu”, jakby sprawdzając, co kryje się w ludzkich zasobach mówniczych.

Naszym celem jest próba opisu mechanizmów powstawania procesu twórczego niemającego oparcia w żadnym kontekście sytuacyjnym. Mamy do dyspozycji poetykę normatywną impro i wiemy, czego uczeni są improwizatorzy, jakie zasady powinni realizować, czego unikać, aby tworzyć zajmujące widza przedstawienie.

2. Założenia impro i proces twórczy

Impro, czyli współczesny teatr improwizowany, to taka forma teatralna, w której większość lub całość przedstawienia tworzona jest w czasie rzeczywistym, na oczach widowni, bez scenariusza. Są to najczęściej komediowe spektakle fabularne i gry impro⁵. Ta forma teatru powstaje dzięki pewnym ograniczeniom w swobodzie twórczej, które umożliwiają improwizatorom wspólną, niezaplanowaną konstrukcję treści. Takimi czynnikami są zasady improwizacji (np. zgadzanie się na propozycje partnera/ki) oraz formaty, czyli struktury, na których opierają się spektakle (np. ograniczające długość i liczbę poszczególnych części, liczbę osób na scenie podczas każdej z części itp.)⁶. W trakcie występów grupa improwizatorów dąży do zbudowania spójnej historii, która będzie angażująca dla widowni i wpłynie na nią emocjonalnie (ludyczny charakter ma tu bowiem zasadnicze znaczenie)⁷.

Ze względu na żywioł improwizacji proces twórczy w impro jest złożony, nie przebiega w sposób uporządkowany czy zhierarchizowany. Ścieżka twórcza jest, siłą rzeczy, krótka – czas do namysłu, czas między pomysłem i jego realiza-

³ L. Bitzer, *The Rhetorical Situation*, „Philosophy and Rhetoric” 1968, nr 1.

⁴ Tamże.

⁵ Ch. Halpern, D. Close, K.H. Johnson, *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*, Colorado Springs 1994, s. 7.

⁶ M. Napier, *Improvise: Scene from the Inside Out*, Portsmouth 2004.

⁷ A. Łukowska, *Impro i retoryczna sztuka wywoływania emocji*, „Res Rhetorica” 2022, t. 9, nr 4.

cją są skondensowane. Ponadto sprawę komplikuje fakt, że narracja budowana jest przez grupę, a nie wyłącznie jednostkę czy pojedynczą wypowiedź osoby grającej. Można uznać, że podstawowymi elementami konstruowania świata są wypowiedzi i repliki partnerskie, dialog, ale też wszelkie komunikaty pozawerbalne, takie jak ton głosu, ruch i gesty. W związku z tym, że proces twórczy odbywa się w interakcji, treść tworzona jest kolektywnie przez całą grupę poprzez dobudowywanie znaczeń, negocjowanie sensu i współpracę. Impro jest „wspólnym budowaniem” treści⁸.

3. Improwizatorzy o procesie twórczym

Refleksja improwizatorów nad własnym procesem twórczym umożliwia wejście w jego złożoność „od wewnątrz”. W celu uzyskania inspiracji do spojrzenia oczyma twórców poprosiliśmy artystów i artystki o wyrażenie swojej opinii w ankiecie. Próba badawcza składała się z czterech osób: dwóch członkiń grupy Hurt Luster, jednej Resortu oraz jednego członka grupy Klancyk. Są to doświadczeni improwizatorzy grający w warszawskich grupach impro od wielu lat. Ankieta zawierała 25 pytań otwartych, które dotyczyły głównie sposobów kreacji i źródeł inspiracji. Zasadniczo wszystkie oscylowały wokół problemów: (1) spontaniczność *versus* planowanie oraz (2) działanie indywidualne *versus* grupowe. Wypowiedzi improwizatorów wskazują, że istnieją prawidłowości związane z ich aktywnością i kreowaniem świata na scenie. Niektóre z nich są konsekwencją zasad impro, inne wynikają z indywidualnych uwarunkowań i predyspozycji samych twórców. Jak się również okaże w dalszej części tekstu, złożoność procesu kreacji da się odtworzyć dzięki retorycznej analizie.

Zasadniczą kwestią związaną z procesem twórczym w improwizacji jest impuls do działania. Jako że wymyślanie i odgrywanie zachodzą w tym samym czasie lub krótkim odstępie, impuls ten stanowi jeden z głównych problemów przy refleksji nad tokiem kreacji w impro. Pytamy tu bowiem o punkt wyjścia, „motor” działania. Aktywność twórczą rozważamy z dwóch poziomów – indywidualnej inwencji improwizatora, która wpływa na tworzony świat, oraz spójnej realizacji spektaklu przez grupę jednostek twórczych.

Sami improwizatorzy wskazują, że ich działanie rozpoczyna się z różnych „miejsc” i w różnym czasie. Paweł Najgebauer z grupy Klancyk mówi o tym tak: „Najczęściej wchodzę do sceny z emocją/aktywnością/cechą postaci. W niektórych formatach wchodzę, mając w głowie pierwszą kwestię. A czasem wchodzę «na zero» i dopiero szukam inspiracji w tym, co się dzieje”. Improwizatorzy dążą do tego, aby wypowiedzi i sceny pojawiały się w sposób spontaniczny, a nie wymuszony ich indywidualnym planem: „Mo-

⁸ R.K. Sawyer, *Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation*, „Mind, Culture, and Activity” 2000, t. 3, nr 7, s. 183–185.

mentami [planuję], ale walczę z tym, bo wolę, jak to się dzieje naprawdę spontanicznie”.

Ponadto budowanie spektaklu odbywa się w interakcji, a współpraca wyklucza narzucanie swoich pomysłów. Wprawdzie twórcy wskazują, że często rozpoczynają sceny z pewnym pomysłem, jednak akcja nie rozwija się zawsze zgodnie z nim. Ponieważ działają kolektywnie, a znaczenia i treść powstają w procesie negocjacji, inni improwizatorzy determinują, jak dalej potoczy się scena i co będzie przedmiotem rozmowy, zaś wstępne założenie często jest porzucane lub modyfikowane. Jak wskazuje Joanna Pawluśkiewicz z Hurlu Luster: „Często na skrzydle sobie coś wymyślam, a potem to zderza się z kimś innym i cały plan diabli biorą. Każde takie przekonanie jest błędne”.

Improwizatorzy mówią również o trudności w jednoznacznym wskazaniu momentu, w którym określają swoje kolejne posunięcia. Zmienia się on także w czasie, zależy od stopnia zaawansowania spektaklu. Akcja rozwija się od słowa do słowa (w retorycznym obszarze figur słów i myśli), coś twórców inspiruje, wywołuje konkretne skojarzenia i generuje akcję sceniczną. W momencie, gdy scena już trwa, znacznie gwałtowniej przebiega proces rozpoznawania kolejnych posunięć. Żywioł rozmowy i akcji wymaga szybkiego reagowania, a inwencja „rozpędza się” w miarę trwania sceny/spektaklu. Wszystko zaczyna przychodzić naturalnie, kiedy znany jest cel i wszyscy uczestnicy interakcji wiedzą, co się dzieje i o czym tworzy się scena, jaka jest historia. Jak mówią improwizatorzy, jest to niczym przebieg rozmowy, a pomysły na kolejne ruchy i wypowiedzi pojawiają się spontanicznie, na sekundy przed działaniem: „To jest jak w rozmowie. Ktoś coś mówi, a ja reaguję. Czasem słowem, gestem, westchnieniem, czasem wcale”; „W trakcie [sceny] jest trochę jak w rozmowie w życiu – czasami od razu wie się, co odpowiedzieć, a czasem nie. Chociaż na scenie trochę działa się na wyższych obrotach, krytyk wewnętrzny ma mniej do powiedzenia, więc pojawia się *flow* i wtedy decyzje zapadają szybciej”.

Twórcy wskazali, że pomysły czerpią głównie ze skojarzeń, a inspirację stanowią (oczywiście nie wyłącznie) inni członkowie grupy. Dwoma wiodącymi czynnikami, dzięki którym improwizatorzy generują treść przedstawienia, będą zatem słowa oraz ruch. To, które z tych dwóch okaże się dla nich bardziej inspirujące, jest inne dla każdego twórcy. Słowa – określenie, co się dzieje, kim są dane osoby, gdzie się znajdują postaci itp. – wywołują konkretne działania, rozpędzają inwencję i nadają scenie bieg, tworzą i utrzymują narrację. Improwizatorzy zwracają również uwagę na to, że sam sposób mówienia, użycie slangu czy archaizmów, a nawet przejęzyczenia i pomyłki często stanowią dla nich źródło inwencji. „Silna wypowiedź jest dla mnie inspiracją. Jakikolwiek słowo, ale wypowiedziane wyraźnie, ze zwróceniem uwagi na jego brzmienie. Waga słowa. Zarówno z mojej strony, jak i ze strony partnera”; „[...] są takie słowa, które wskażą nam od razu czasy (użycie archaizmu), konwencję (zastosowanie kliszy), nastrój”; „[...] intencja komunikacji jest ważna. «Kocham cię» można powiedzieć z bardzo różną intencją i wtedy same słowa nic nie znaczą”.

Mowa ciała, pozawerbalne komunikaty są tak samo ważne jak słowa i wypowiedzi. „U mnie styl wypowiedzi zwykle wynika z utworzonej postaci. Ona jakoś się porusza, jakoś stoi, a potem następuje charakterystyczny dla niej styl wypowiedzienia się”. Gesty są często bardzo wymowne, dzięki czemu łatwo rozpoznać intencję twórcy, zwłaszcza gdy improwizatorzy dobrze się znają. „Mam do nich [współimprowizatorek z Hurlu Luster] absolutne zaufanie, takie całkowite. Nawet jak nie widzę czegoś, to wiem, że one robią dobre rzeczy i że mnie obronią, jak będzie potrzeba, albo znajdą sposób na pokazanie mi, jak czegoś nie rozumiem”.

Zatem zarówno dzięki słowom, jak i gestom powstaje „chmura” skojarzeń. Pojawiające się często toposy, figury, tropy, konkretne wyrażenia, gesty, ruch tworzą wokół siebie kolejne elementy twórcze. Analizując te chmury, możemy odkryć, jak (skąd) pojawia(ją) się temat(y) przewodni(e), wokół których osadzona jest akcja, konkretne cechy bohaterów, ich relacje itp.

4. Metody

Retoryczną refleksję nad procesem twórczym podejmujemy w oparciu o trzy metody badań krytycznych: klasyczną metodę zwaną też neoarystotelesowską, metodę pentadyczną (dramatystyczną) oraz klastrową (skojarzeniową)⁹. Celem analizy jest uchwycenie prawidłowości procesu twórczego w spektaklu impro. Na podstawie wybranego materiału, który jest fragmentem wyjętym z większej całości, podejmiemy próbę rekonstrukcji jego powstania. Badamy ten fragment z perspektywy trzech metod po to, aby móc potwierdzić przypuszczenia powzięte na podstawie pierwszej analizy, ale także aby pogłębić proces poznawczy i poszerzyć perspektywę dociekań istotną dla tego procesu.

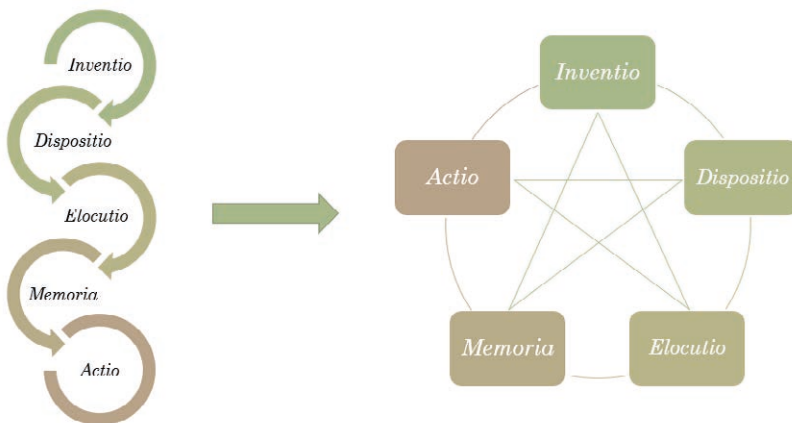
Triangulacja metod umożliwia: dociekania w obszarze rekonstrukcji procesu twórczego (metoda neoarystotelesowska), rekonstrukcję sytuacji dramatycznej (metoda pentadyczna), rekonstrukcję skojarzeń, które pełnią funkcję mejeutyczną, prowokują reakcje na bodźce słowno-gestyczne (metoda klastrowa).

4.1. Neoarystotelesowska krytyka retoryczna

W przypadku metody neoarystotelesowskiej, która dysponuje systemem kategorii porządkującym proces twórczy w tzw. normalnych warunkach czasoprzestrzennych, wobec rzeczywistych wyzwań sytuacji retorycznej, od pomysłu do jego materializacji, pytamy o inspirację, o układanie wypowiedzi, o dobór słów, o sposób ekspresji, o to, jaką rolę odgrywa pamięć. Biorąc tradycyjną metodę uwzględniającą układ pięciu elementów: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio* do analizy impro (niestabilnej konstrukcji twórczej), musimy przystosować metodę do specyficznych

⁹ S. Foss, *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Long Grove, IL 2009.

warunków badania, czyli zdekonstruować pierwotny stabilny układ wertykalny poszczególnych elementów. W przypadku impro wiemy jedynie, że wchodzący na scenę improwizator inicjuje dialog, ale nie wiemy wcześniej, jakie są jego inspiracje ani jak potoczy się interakcja, co będzie przedmiotem rozmowy, jaka przestrzeń zostanie wykreowana w słowach, ani też w jaki sposób to zostanie zrobione, jak będą zachowywać się na scenie jej uczestnicy. Każda scena jest niewiadomą. Przekładając rzecz na kategorie retoryczne, możemy wyobrazić sobie, iż wrzucamy je niejako do maszyny losującej i przypadek sprawia, że wylosowana zostanie ta, a nie inna kategoria, która uruchomi działanie kolejnej, zgodnie z wrażliwością twórców sceny. Przyjmujemy zatem, że metoda ta zostanie wykorzystana nie w klasycznym, wertykalnym porządku, ale w porządku pentadycznym:



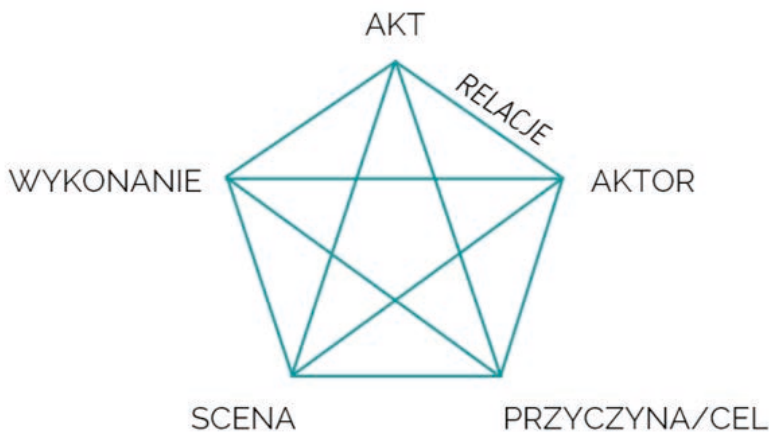
Rysunek 1. Porządek klasyczny *versus* porządek pentadyczny w metodzie neoarystotelesowskiej

W impro działanie poprzedza namysł nad tym, co ma być powiedziane/zrobione, ale czyni ten namysł błyskawicznym, niemal odruchowym. Uznałyśmy, że porządek klasyczny tworzenia tekstu należy przedstawić na modłę pentady Burke'a¹⁰. W pentadzie tej poszczególne elementy mogą być kluczowe dla inicjacji procesu twórczego i mogą na siebie wzajemnie wpływać. Ten sposób podejścia potwierdzają wypowiedzi samych improwizatorów, którzy wskazywali na nieprzewidywalność procesu twórczego i niemożność zadeklarowania określonych prawidłowości następstwa działań twórczych.

¹⁰ K. Burke, *A Rhetoric of Motives*, Berkeley–Los Angeles 1969.

4.2. Krytyka pentadyczna (dramatystyczna)

Drugą metodą jest krytyka pentadyczna. Dotyczy ona osadzenia narracji na scenie. Koncepcja Kennetha Burke'a¹¹ zakłada, że analizę retoryczną można wykonać w obrębie pięcioelementowej struktury.



Rysunek 2. Układ elementów w pentadzie

Akt/działanie: co jest/zostało (z)robione?

Aktor/agent: kto to robi/zrobił (agent)?

Wykonanie: jak to jest/zostało (z)robione?

Scena: kiedy i gdzie to jest/zostało (z)robione?

Przyczyna/cel: dlaczego to jest/zostało (z)robione?

Pentada Burke'a może być stosowana w analizie różnych form komunikacji, takich jak teksty literackie, przemówienia polityczne, filmy, reklamy i wiele innych. Użycie jej do performansu improwizacji miałyby dać odpowiedź na pytanie, jak rodzi się na oczach widzów sytuacja dramatyczna, jakie motywy wywołują serię działań, które układają się w sensowne narracyjne całości. Jak każda krytyka retoryczna wymaga stawiania pytań o początek narracji, ów pierwotny motyw, który generuje kolejne ruchy sensotwórcze. Zakładając, że sytuacja dramatyczna, która została rozegrana na żywo przed widownią, uży-

¹¹ Tamże.

skuje strukturę w dialogu improwizatorów, chcemy tę strukturę rozpoznać, ufając, że da to wgląd w proces tworzenia. W interpretacji istotne jest, aby rozpoznać dominującą relację między elementami pentady i ułożyć względem niej pozostałe kategorie, wybierając właściwe połączenia w obrębie pięciu elementów.

4.3. Krytyka klastrowa (skojarzeniowa)

Metoda ta zostanie użyta w naszej analizie, aby zaobserwować, w jaki sposób podtrzymywana jest narracja i co jest jej spoiwem. Pierwszym krokiem jest zidentyfikowanie kluczowych terminów. Są to na ogół pojęcia, przedmioty, tematy lub argumenty, które zawiera dany tekst. Zwykle (ale nie zawsze) występują częściej niż jakikolwiek inny element tekstu¹². W naszym przypadku będą to słowa najczęściej używane przez improwizatorów, wokół których rozgrywa się wątek narracyjny. Zgodnie z procedurą metodologiczną należy zidentyfikować otaczające elementy w tekście, które są powiązane z kluczowymi terminami. Każda kolekcja powiązanych elementów, które odnoszą się do tego samego kluczowego terminu, nazywana jest klastrem. W naszym przypadku odnotowujemy jedynie, jak improwizatorzy sami tworzyli klastry, jak kojarzyli ze sobą słowa w poszukiwaniu sensu. Pytamy, jakie sensory udało im się odkryć, czy były to sensory na tyle czytelne dla współimprowizatorów, że umożliwiały rozwój wątku.

Ważny byłby także głębszy profil tej analizy, czyli poszukiwanie porozumienia między improwizatorami w czasie spektaklu. W odróżnieniu od teatru, w którym aktor przenosi na scenę (przekazuje widzom) idee uprzednio rozpoznane dzięki zidentyfikowaniu się z rolą, poznaniu sensu tekstu dramatycznego, którego się wyuczył, w impro ten sens musi wytworzyć wspólnie z partnerem/partnerami na scenie. Wydobywając podczas analizy skojarzenia, które powstawały między improwizatorami, odkrywamy jednocześnie skomplikowane procesy poszukiwania porozumienia między nimi, a także między nimi a widownią, której reakcje na żywo są wyrazem zaangażowania (lub jego braku) w proces twórczy.

W przypadku analizy impro klastry posłużą do identyfikacji procesu twórczego, na przykład możemy analizować, jak długo dane skojarzenia są w stanie być inspirujące dla rozwoju wątku, ile takich klastrow powstaje w obrębie sceny, jak klastry spajają cały spektakl.

¹² *Methods of Rhetorical Criticism: A Handbook*, red. A. Szurek, Warszawa 2022.

5. Analiza materiału

5.1. Scena „Kolokwium”

Scena poddana analizie została wybrana ze spektaklu trwającego 53 minuty. Stanowi trzecią z dziesięciu scen i rozpoczyna nowy wątek. Sam spektakl zawiera cztery linie narracyjne, które w miarę upływu czasu coraz silniej łączą się ze sobą i przeplatają. Trzy z wątków realizowane są w dwuosobowych zespołach, jeden zaś w trzyosobowym. Scena, którą roboczo nazywamy „Kolokwium”, wybrana została ze względu na krótki czas trwania (5 minut) oraz wyraźnie zarysowujące się elementy strukturalne, które chcemy uwzględnić w analizie. Przedstawia sytuację, którą widz rozpoznaje jako scenkę egzaminacyjną. Biorą w niej udział dwie improwizatorki, jedna z nich wchodzi z uniesioną ręką, jakby coś w niej trzymała. Zwraca się do drugiej, która niepewnym krokiem przemieszcza się po scenie, z pytaniem, czy jest przygotowana do egzaminu. Ta nieśmiało i z lekkim przestradchem odpowiada, że jest przygotowana do kolokwium z czaszki. Obydwie improwizatorki próbują stworzyć sytuację egzaminacyjną. Prowadząca ubolewa nad stanem wiedzy studentki, a ta usprawiedliwia się z jej braku, wymyślając coraz bardziej zaskakujące (niepoprawne) odpowiedzi na stawiane pytania. Rozmowa przybiera niespodziewany obrót, ostatecznie studentka wyraża chęć, aby egzaminatorka została jej ciocią. Scena kończy się, gdy nasycenie poziomu absurdu wydaje się wystarczająco wysokie, a co za tym idzie, trudne do narracyjnego kontynuowania w tym tonie. Można odnieść wrażenie, że improwizatorki wyczerpały już inwencję, która, wobec wysokiego poziomu absurdu, pracowała na najwyższych obrotach w trakcie kilkuminutowej gry. Scena zawiera wiele elementów angażujących widownię i wywołujących jej rozbawienie. Krytyczną refleksję nad wybraną sceną przeprowadzimy, angażując w kolejności metodę pentadyczną, klastrową i neoarystotelesowską.

5.2. Kreowanie sytuacji dramatycznej, czyli krytyka pentadyczna

Dzięki zastosowaniu pentady Burke’a do analizy impro ułatwiamy proces rozumienia i obserwacji powstawania narracji dramatycznej. Improwizatorzy bez uprzedniego przygotowania negocjują między sobą, jak skonstruowana będzie scena. Rodzącą się na oczach widzów narrację, w której także uczestniczą poprzez spontaniczne reakcje afirmujące wybory improwizatorów, można zinterpretować, badając zależności między poszczególnymi elementami konstrukcji pentadycznej.

Improwizatorka rozpoczynająca ustanawia sytuację dramatyczną w ten sposób, że przypisuje drugiej bycie studentką, która przyszła, aby zaliczyć kolokwium/egzamin. Pozostawia jednocześnie przestrzeń na dookreślenie pozostałych elementów,

na przykład czego będzie dotyczyć kolokwium. Druga improwizatorka wprowadza kolejny element, stwierdzając, że jest to kolokwium z czaszki. Wówczas następuje „realizacja” tego egzaminu.

/Na scenę wchodzi improwizatorka 1, z dłonią uniesioną jakby niosła coś o kulistym kształcie. Improwizatorka 2 idzie na przeciwną stronę sceny, uśmiecha się nieśmiało, powoli, niepewnie idzie w głąb sceny, staje za krzesłem. Improwizatorka 1 ją obserwuje, cały czas trzyma przed sobą kulisty przedmiot./

Improwizatorka 1: Pani jest gotowa do kolokwium?

Improwizatorka 2 /cicho, nieśmiało/: Taaak...

/Improwizatorka 2 przechodzi przed krzesło. Jest skrępowana, ciągle przechodzi z nogi na nogę, dotyka ust./

Improwizatorka 1 /miło, z uśmiechem/: Pani tak jakoś wchodzi, wychodzi, nie wiem, czy pani przyszła na egzamin, czy jednak...

Improwizatorka 2: A, nie...

Improwizatorka 1: ... ściemnianie jak zwykle.

Improwizatorka 2: Jestem oczywiście gotowa na to kolokwium z czaszki.

Improwizatorka 1: A czyja to czaszka na początek? Czyja to czaszka jest, no?¹³

Narracja skupiona jest na wykonaniu, czyli przebiegu kolokwium. Jak jednak widać, impulsy do działania przebiegają w sposób spontaniczny na zasadzie akcja–reakcja. Motorem twórczym stają się elementy zarówno werbalne, jak i niewerbalne. Pierwszym elementem było wejście improwizatorki na scenę. Wchodziła nieśmiało, niejako skradając się, co z kolei skłoniło pierwszą do zinterpretowania i określenia jej postaci jako niepewnej (nieprzygotowanej do egzaminu) studentki. Kolejnym źródłem twórczym była inspiracja drugiej improwizatorki – początkowe trzymanie w górze ręki przez pierwszą z nich zostało rozpoznane przez partnerkę jako gest (Hamleta) trzymania czaszki. Pierwsze impulsy na poziomie niewerbalnym są rozpoznawane, co skłania do werbalnego określenia całej sytuacji i tak już w pierwszych słowach odnajdujemy elementy określające tworzony świat, narracja buduje się na naszych oczach. W tak krótkim fragmencie pojawia się wyrazista pentada:

Pani (AKTOR/AGENT)

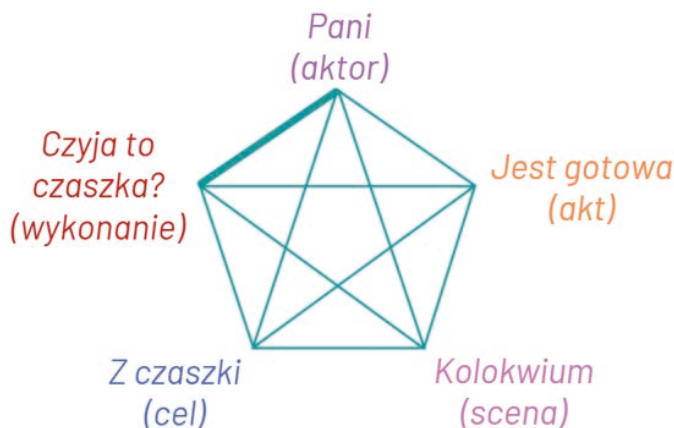
jest gotowa (AKT/DZIAŁANIE)

na kolokwium (SCENA)

kolokwium z czaszki (CEL/ZAMIAR)

czyja to czaszka (WYKONANIE/ŚRODKI)

¹³ Fragment transkrypcji spektaklu Hurtu Luster.



Rysunek 3. Pentada w początkowym dialogu w scenie „Kolokwium”

Dzięki odnalezieniu pentady możemy wskazać w tekście elementy twórcze, które unaoczniają przebieg kreowania sytuacji dramatycznej. Główną relacją pentadyczną w analizowanej scenie jest relacja agent–wykonanie (stanowiąca określenie, o czym jest scena – egzamin z konkretnego przedmiotu). Dzięki takiemu przedstawieniu pentady nakreśliłyśmy główną oś narracji. Warto zwrócić uwagę, że ustanawianie sytuacji dramatycznej rozgrywa się błyskawicznie, improwizatorki w sposób intuicyjny rozpoznają nawzajem swoje ruchy i gesty, a propozycje są automatycznie przyjmowane i dookreślane. Znajduje to również swoje odzwierciedlenie w samych wypowiedziach twórców, którzy wskazują na żywiolowy przebieg kreacji, w którym wszelkie elementy tworzące scenę wpływają na inwencję i rozbudzają ich wyobraźnię.

Improwizatorki wspólnie stwarzają sytuację dramatyczną, już w kilku pierwszych zdaniach określając właśnie te elementy, które możemy ułożyć w pentadzie. Odpowiada to zarówno zasadom improwizacji (podstawą jest jak najszybsze określenie „kto, co, gdzie”)¹⁴, wypowiedziom twórców, którzy wskazują na istotność ustanawiania silnego fundamentu w postaci konkretnych określeń sytuacji („[Najważniejsze jest] kto, co, gdzie, dlaczego, szczegóły, relacje między bohaterami”), jak i retorycznemu „rozpoznaniu przedmiotu mowy”¹⁵. Improwizatorki inspirują się nawzajem, ale czerpią też z już zdefiniowanych przez siebie elementów. Impulsy twórcze mają zatem różne wektory i z różnych miejsc wychodzą, łącząc się w jednym punkcie, w którym powstaje wypowiedź.

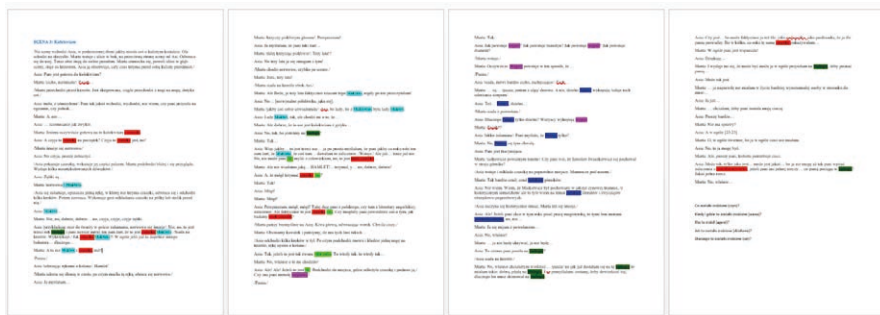
¹⁴ J. Carrane, L. Allen, *Improvising Better: A Guide for the Working Improviser*, Portsmouth 2004, s. 21–24.

¹⁵ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Podręcznik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 59.

5.3. Utrzymywanie spójnej narracji, czyli metoda klastrowa (skojarzeniowa)

Dzięki włączeniu do krytycznej refleksji metody klastrowej możemy pogłębić analizę o dodatkowe spostrzeżenia związane z utrzymywaniem narracji. Wyodrębnienie klastrow pozwala zaobserwować ciąg przebiegu impulsów, które wprawiają scenę w ruch. Możemy w ten sposób wskazać zasadnicze elementy, a dzięki połączeniu ich w chmury skojarzeniowe odkryć, jak rozbudowywana jest narracja.

Poniżej przedstawiamy transkrypcję sceny z zaznaczonymi kolorem dominującymi powtórzeniami w różnych formach leksemów: czaszka, Makbet, biologia, lis, węgiel, Polacy.



Rysunek 4. Transkrypcja sceny „Kołokwium” z oznaczonymi słowami kluczowymi

Analizowana scena rozwija się w zaskakujących (nawet dla improwizatorek) kierunkach. Złożona sieć powiązań elementów twórczych jest możliwa do prześledzenia w sposób systematyczny na podstawie układu klastrowego. Rozkładając scenę na czynniki pierwsze, odkrywamy spójną sieć powiązań elementów (powtarzanych ciągów tych samych słów) i poszukiwanie dla nich odpowiednich toposów, które ułożyłyby się w spójną narrację.

Jest to również istotne z perspektywy audytorium. Podążanie przez improwizatorów ścieżkami skojarzeń (a przez widzów obserwacja tychże) angażuje emocjonalnie publiczność. Nie tylko jest ona włączana w proces twórczy, który rozgrywa się na jej oczach, ale także jest wciąż zaskakiwana poprzez nieoczywiste wybory improwizatorek. Przykładowym klastrem obrazującym powyższe rozważania może być kolejny fragment sceny, w którym generowane są nowe elementy, tworzące systematyczny ciąg logiczny:

kolokwium	z	czaszki
kolokwium z biologii		czaszka lisa
czaszka Makbeta		
kolokwium z polskiego		
metoda węglowa		
węgiel wydobywają Polacy		
Polacy górniczy		
Iwazskiewicz w stroju górnika		
Iwazskiewicz w trumnie		
w trumnie Mickiewicz		

Z początku niezłożona scena rozbudowuje się o wiele nowych elementów i znaczeń. Rozmowa, którą obserwują widzowie, rozwija się w oparciu o kolejne charakterystyczne zwroty, słowa i skojarzenia przywołane w klastrze przedstawionym powyżej. Mimo że skojarzenia, które powstają, są jasne i logicznie powiązane, sama rozmowa staje się niekonwencjonalna, wręcz absurdalna w perspektywie sytuacji egzaminu z biologii. Dodatkowo improwizatorka mylnie mówi o czaszce Makbeta (a nie Yoricka). W ten sposób można zatem dostrzec nie tylko budowanie narracji, ale również humoru w scenie. Poprzez porządkowanie za pomocą klastrów wydobywamy ciągi przyczynowo-skutkowe podtrzymujące dialog.

Jako że narracja budowana jest przez artystów w oparciu o skojarzenia, przywoływanie toposów (Polacy górniczy, Hamletowski gest trzymania czaszki itp.), widać, iż nie jest to wykalkulowana rozmowa, obliczona na osiągnięcie konkretnego finału, lecz podążanie ścieżkami żywiołu rozmowy i wzajemnych inspiracji. Daje to wgląd w złożony schemat wielu elementów, którymi żonglują improwizatorzy: budowanie spójnej sceny, podążanie za tokiem myśli partnera, ale także utrzymanie logiki tworzonego świata. W tym miejscu zachodzi pewnego rodzaju sprzeczność – proces twórczy uporządkowany w taki sposób wydaje się prosty, jednak nie jest to zgoła tak oczywiste. Wewnątrz sceny pojawia się wiele tego rodzaju ciągów, a elementy każdego z nich niekoniecznie następują jedno po drugim, dlatego wyłuskanie klastrów stanowi element analizy ścieżki twórczej. Klasy są bowiem niejako „rozsypane” po narracji, zadaniem improwizatorów jest nie zgubić się w nich w trakcie realizacji przedstawienia. Porzucanie powstałych elementów przez twórców w ostateczności może prowadzić do rozbicia narracji i braku spójności w scenie. Stąd też powracające motywy: mimo przesunięcia rozmowy w stronę dyskusji o Hamlecie/Makbecie czy też w dalszej części o pochówku Iwazskiewicza i Mickiewicza improwizatorzy powracają do głównej osi spektaklu – do przebiegu egzaminu i relacji student–nauczyciel. Widać zatem, że twórcy muszą świadomie opanowywać żywioł improwizacji i „zakotwiczać” się ponownie w scenie. Proces twórczy zdaje się więc przybierać formę balansowania między strumieniem świadomości a logicznym konstruowaniem wiarygodnej i angażującej historii.

5.4. Impuls twórczy, czyli metoda neoarystotelesowska

Badanie z perspektywy klasycznej teorii retoryki pozwala odkryć impuls twórczy, wymaga jednak wspomnianych przesunięć wewnątrz samej metody. Dzięki temu możemy prześledzić zarówno, co było czynnikiem inicjującym, jak również jakie są wewnętrzne zależności między poszczególnymi elementami rozpoczynającymi kolejne treści.

Ze względu na to, że w impro elementy kanonu retorycznego mogą na siebie nawzajem wpływać i wszystkie zachodzą równocześnie w dramatycznym *actio*, nie możemy prześledzić samej intencji improwizatorów. Możemy za to odkryć, skąd pewne działania się biorą. Jak już zostało ustalone, impuls przebiega od *actio* do *inventio*, czyli charakterystyczny ruch (wchodzenie na scenę → kolokwium) oraz charakterystyczny gest (wyciągnięta ręka → czaszka).

Cała scena jest poszukiwaniem wspólnych punktów (toposów), na bazie których można zbudować interakcję. Źródłem komizmu jest sytuacja niepewności. Improwizatorki, realizując zadanie, nieustannie się dookreślają. Studentka nie jest przygotowana do egzaminu, uporczywie stara się żartami wybrnąć z sytuacji. Jej niepewne wysławianie się wskazuje na brak wiedzy, co wzbudza w egzaminującej frustrację i prowadzi do kolejnych wypowiedzi (*elocutio* jako impuls twórczy). Sytuacja komplikuje się i prowadzi do próby ustalenia, z czego właściwie jest kolokwium: z biologii czy polskiego. Stąd nakładanie się wyobrażeń o tym, czy przedmiotem, o którym mówią, jest czaszka Makbeta (jak błędnie określa ją studentka) czy lisa. To zagubienie w chaosie znaczeń, które są ze sobą łączone, ale w sposób niestabilny, i poszukiwanie sensu, negocjowanie tego sensu na oczach widowni są źródłem komizmu.

Improwizatorki, zarysowując sytuację, w której ma rozgrywać się interakcja, jednocześnie przekazują audytorium wskazówki dotyczące ramy gatunkowej (kolokwium/egzamin). Ta umowna rama jest wciąż naruszana przez twórczynię, co stawia audytorium w sytuacji odbiorczej permanentnego zaskoczenia. Scena, mimo przybrania absurdalnego wymiaru, pozostaje jednak spójna ze względu na budowany etos bohaterek. Obie stają się postaciami działającymi w sposób, który jest daleki od standardów akademickich, ale ich wybory są konsekwentne w obrębie tworzonego świata, są wyjaśniane, a ciągi powiązań inspiracji pozostają jasne. Improwizatorki zbudowały sytuację (od elementów niewerbalnych), w której skupiły się na przebiegu egzaminu, lecz także na charakterystyce ich samych jako działających podmiotów.

6. Wnioski

Proces twórczy w impro przebiega dynamicznie, wymyślanie i realizacja następują błyskawicznie, w tym samym czasie. Dzięki przyglądaniu się temu procesowi z retorycznej perspektywy możemy wskazać, jakie elementy wpływają na generowanie pomysłów oraz w jakich kierunkach przebiegają impulsy twórcze

podczas spektaklu. Nie sposób jednak przedstawić jednego, dokładnego modelu czy „wzoru” tegoż procesu. Jest on bowiem – tak samo jak przedstawienie impro – jednostkowy, efemeryczny i swoisty dla konkretnego wydarzenia, choć zawiera pewne strategie charakterystyczne dla tego typu twórczości. Opierając się na metodach retorycznych, możemy wskazać czynniki, które pobudzają improvizatorów do działania w konkretnym miejscu i czasie, a także wyróżnić ogólne zasady rządzące procesem kreacji w impro. Połączenie trzech metod krytyki retorycznej (pentadycznej, klastrowej oraz neoarystotelesowskiej), dopełnione rozmowami z samymi twórcami, pozwala z pewną ostrożnością zarysować schemat dochodzenia do istoty procesu twórczego w impro.

Retoryczna krytyka pentadyczna stała się kluczem do zrozumienia kreowania sytuacji dramatycznej na scenie. Dzięki wydobyciu pięciu składowych pentady oraz odnalezieniu łączących ich relacji wyłuskujemy elementy, które tworzą narrację i osadzają ją w konkretnych ramach. Dodatkowo dzięki wskazaniu relacji nadrzędnej odkrywamy substancję dramatyczną, na której budowane są sensy kolejnych wypowiedzi dialogu scenicznego. Retoryczna krytyka klastrowa posłużyła nam do zbadania, jak improvizatorzy utrzymują narrację, jak budują spójną treść. Dzięki włożeniu najwyraźniejszych elementów w chmury skojarzeń odnajdujemy sieć inspiracji, które układają się w logiczny ciąg w scenie. W ten sposób widzimy, jak przebiegał impuls twórczy od słowa do słowa, jak w sposób ciągły przebiegały myśli między improvizatorkami. Proces kreacji składa się tu zarówno z podążania ścieżką skojarzeń, jak i powracania do osi spektaklu. Impuls inwencyjny *ex nihilo* materializuje się w postaci słowa/wypowiedzi lub gestu osoby inicjującej scenę i zostaje podjęty przez partnera improwizacji, który interpretuje go w dowolny sposób, nieograniczony jeszcze żadnymi założeniami i ramami wątku. Podczas gdy na początku improvizatorzy mają dużą swobodę, w kolejnych ruchach muszą się już skupiać na logicznych połączeniach, tworzeniu sensownej treści. Siatka, z której czerpią, staje się znacznie większa, znajdują się w niej zarówno inspiracje ze skojarzeń z tym, co właśnie się wydarzyło, jak i obmyślanie logicznej kontynuacji wątku. Pojawiające się treści nie mogą być luźno wypowiedzianymi myślami, tok musi być spójny.

Spojrzenie na scenę z perspektywy klasycznej metody sytuuje nasze poszukiwania w obrębie kompozycji gatunkowej i etosów improvizatorów. Widzimy, jak tworzy się gra w ramach gatunku rozmowy egzaminacyjnej i kształtują się etosy egzaminatorki i studentki. Obserwujemy sposób, w jaki pierwotny impuls gestyczno-werbalny obrasta sensami i buduje rozpoznawalną dla pamięci kulturowej strukturę.

Bibliografia

- Adams K., *How to Improvise a Full-Length Play: The Art of Spontaneous Theater*, New York 2007.
- Bitzer L., *The Rhetorical Situation*, „Philosophy and Rhetoric” 1968, nr 1.

- Burke K., *A Rhetoric of Motives*, Berkeley–Los Angeles 1969.
- Carrane J., Allen L., *Improvising Better: A Guide for the Working Improviser*, Portsmouth 2004.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1972.
- Foss S., *Rhetorical Criticism: Exploration and Practice*, Long Grove, IL 2009.
- Halpern Ch., Close D., Johnson K.H., *Truth in Comedy: The Manual of Improvisation*, Colorado Springs 1994.
- Johnstone K., *Impro: Improvisation and the Theatre*, New York 1987.
- Korolko M., *Sztuka retoryki. Podręcznik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Łukowska A., *Impro i retoryczna sztuka wywoływania emocji*, „Res Rhetorica” 2022, t. 9, nr 4.
- Łukowska A., *Retoryka współczesnego teatru improwizowanego. Krytyka gatunkowa formatu Harold*, „Res Rhetorica” 2020, t. 7, nr 3.
- Methods of Rhetorical Criticism: A Handbook*, red. A. Szurek, Warszawa 2022.
- Napier M., *Improvise: Scene from the Inside Out*, Portsmouth 2004.
- Salinsky T., Frances-White D., *The Improv Handbook: The Ultimate Guide to Improvising in Comedy, Theatre, and Beyond*, New York 2013.
- Sawyer R.K., *Improvisational Cultures: Collaborative Emergence and Creativity in Improvisation*, „Mind, Culture, and Activity” 2000, t. 3, nr 7.