

Olga Lapina

IMPROVIZACIJOS SAMPRATA IR DĖMENYS

1.1. Improvizacijos poetika

Knygoje *Improvisation in Drama, Theatre and Performance: History, Practice, Theory* (2016) Antony Frostas ir Ralphas Yarrow improvizacijos sampratą nagrinėja teatro istorijos, teatro mokyklos ir spektaklio formos raidos kontekstuose, bet svarbiausia – nuodugnai ištiria improvizacijos taikymą už profesionalaus teatro ribų. Improvizacija jų tyrime atsiskleidžia kaip socialinis, politinis, terapinis ir dvasinis savęs pažinimo dėmuo, ji yra suvokiama kaip prigimtinis žmogaus veikimo režimas. Pasak Frosto ir Yarrow, „improvizacija nėra tik stilius ar aktorinė technika, tai dinamiškas principas, veikiantis daugybėje sferų, nepriklausomas ir transformatyvus buvimo, pažinimo ir veikimo būdas“ (Frost, Yarrow, 2016, 3). Plačiaja prasme improvizacija yra identifikuojama kaip „produktyvus ir performatyvus elgesio režimas“¹, o performatyvus aktas – kaip „žmogaus elgsenos tyrinėjimas“, nes „tai, ką mes vadiname improvizaciniu (angl. *improvisatory*), yra savęs konceptualizavimo ir veiklos šiame pasaulyje pagrindas“. Improvizacijos tyrimas apima suvokimą, „kaip mes sąveikaujame su aplinka ir kiek improvizacija praplečia šios sąveikos galimybes“ (Frost, Yarrow, 2016, xi–xii). Toks apibrėžimas ne tik nesumenkina improvizacijos kaip specifinio teatro instrumento reikšmės, priešingai, išgrynina fundamentalius improvizacijos dėsnius ir praplečia improvizacijos taikymo teatre galimybes. Improvizacija, tradiciškai suvokiama kaip aktorinė technika, remiasi spontanišku elgesiu ir suponuoja veikimą nežinomybės ir nenusipėjamumo sąlygomis, virstantį atradimu, žinojimu. Šis aspektas paverčia improvizaciją gyvenimo pažinimo metafora ir leidžia analizuoti ją kaip apskritai žmogaus veikimo principą, turintį įtakos asmenybės raidai bei kūrybiškumui.

Gyvenime, kaip bet kokiame improvizaciniame procese, mes negalime nei nuspėti ateities, nei pakeisti praeities, mums pavaldus esamasis momentas, svarbiausias improvizacijos objektas „čia ir dabar“. Be abejo, praeities patirtis turi įtakos mūsų elgesiui ir sprendimams, nes mes nuspėjame savo poelgių atoveiksmius, remdamiesi patirtimi formuojame savo principus ir įsitikinimus, o didesnė ir įvairesnė patirtis suponuoja didesnę „gyvenimiškąją išmintį“. Tačiau pernelyg dogmatiškas ir konservatyvus savo pačių (ir mūsų aplinkos primestų) normų arba „išvadų iš praeities“ paisymas riboja mūsų elgsenos įvairovę, tam tikra prasme limituoja savęs pažinimą, nes nežinomybė tampa negatyviąja kategorija. Tačiau būtent nežinomybėje slypi tobulėjimo potencialas: savo baimės prieš nežinomybę įveikimas, savo kritinių nuostatų peržengimas, „čia ir dabar“ momentui atsidavimas, net jei ir nepadaro mūsų profesionaliais aktoriais, tai bent pagerina mūsų gyvenimo kokybę ir daro mus laimingesnius. Gebėjimas suvokti mūsų gyvenimą kaip originalią ir nuostabią improvizaciją atliepia visų pagrindinių dvasinių praktikų, skirtų tobulėjimui ir savęs pažinimui, tikslą.

Improvizacija yra neišvengiama mūsų egzistencijos realybė, pastoviausia pasaulio tvarka. Kosminis chaosas, gimęs po Didžiojo sprogimo, turi begalę vystymosi variantų, tačiau kas sekundę įvyksta tik vienas iš jų ir tampa faktu, kosmoso istorija. Tokių atsitiktinių įvykių grandinė galiausiai nulėmė unikalios sutapusias aplinkybes, dėl kurių galėjo atsirasti ir išsivystyti mūsų planeta. Šis sutapimas yra toks neįtikėtinas, o jo matematinė galimybė tokia maža, jog nenuostabu, kad žmonija nuolat ieško jam paaiškinimo, ir aplink tuos paaiškinimus gimsta teorijos, religijos, pasaulėžiūros, kultūros.

1 Čia ir toliau iš anglų ir rusų kalbos versta autorės.

Žmogus kaip biologinė rūšis yra nuolatinės improvizacijos pasekmė: tradicinė Charleso Darwino natūraliosios atrankos teorijos kvintesencijos formuluotė „išgyvena stipriausias“ dažniausiai nukreipia dėmesį nuo to, jog visų pirma „stipresnio“ atsiradimas nėra tam tikros biologinės rūšies strategija ar pasiekimas – tai yra laimingas atsitiktinumas. Kitais žodžiais, žirafa ne sąmoningai užsiaugino ilgą kaklą, kad prisitaikytų prie aukštos augmenijos ir išgyventų, žirafai tiesiog pasisekė, jog dėl atsitiktinių genetinių mutacijų jos kaklas tapo pakankamai ilgas ir padėjo išgyventi aukštos augmenijos sąlygomis. Pasak šiuolaikinio Darwino teorijos tyrėjo Massimo Piattelli-Palmarini, šios mutacijos gali būti tokios nuspėjamos ir stiprios, jog ne tik rūšies evoliucinių etapų raida, bet netgi vienos biologinės rūšies perėjimas į kitą gali būti vos vienos generacijos, o ne milijono metų klausimas. Piattelli-Palmarini ir Jerry'io Fodoro teigimu, žmogus kaip rūšis ir visa tai, kas atskiria jį nuo kitų gyvūnų, yra tik nuspėjamo genetinio žaismo atsitiktinė pasekmė (Fodor, Piattelli-Palmarini, 2010).

Taigi improvizacinis požiūris į žmoniją, viena vertus, provokuoja nihilistines išvadas apie žmogaus valią ir vertybes, nes viskas yra nuspėjama, o tai reiškia – beprasmiška. Kita vertus, žmogaus atsakomybė už „čia ir dabar“ priimamus sprendimus ir atliekamus veiksmus įgauna milžinišką egzistencinį svorį, nes žmogaus laisvoji valia ir kūrybinga energija turi galimybę pasireikšti tik esamajame laike, kol jis dar nevirto istorija. Šitų dviejų mąstymo vektorių sankirtoje slypi improvizacijos poetika: žmogus yra kosminės improvizacijos kūdikis, kuriam skirta nuolatos ieškoti galimybių įprasmiti savo egzistenciją esamajame laike ir nuolankiai susitaikyti su negalėjimu pakeisti praeities arba nuspėti ateitį. Šia poetine išvada siekiama pabrėžti improvizacijos kaip apskritai žmogaus psichofizinio, socialinio ir dvasinio egzistavimo pamato suvokimo būtinybę, nes be šios svarbios prielaidos sumanytas meninis tyrimas nebetenka prasmės. Improvizacija šiandienos teatre turi būti suvokta ne tik kaip atlikėjiška ar metodologinė, bet ir kaip estetinė, filosofinė, poetinė kategorija, kaip teatro formą bei jos turinį lemiantis veiksnys, kaip pačios kūrybos pamatas.

1.2. Improvizacija teatro kontekste

Profesionaliame teatre improvizacija labiausiai siejama su aktorius kūryba ir yra suvokiama kaip tam tikras vaidybos metodas. Profesionalios vaidybos atsiradimas Europoje, susijęs su *commedia del'arte* aktorių praktika, sukūrė prielaidas tapatinti aktorinį meistriškumą ir improvizacijos meno valdymą. Iki šios dienos aktorinė improvizacija, nors ir nėra dažnas aktorius sceninio egzistavimo būdas, yra būtinas aktorius ugdymo ir profesionalumo atributas. Skirtinguose ugdymo arba kūrybinio proceso etapuose aptinkama improvizacija pasireiškia visų pirma kaip aktorius instrumentas, dėl to turi būti nagrinėjama vaidybos kontekste. Tačiau pati vaidyba šiandienos teatro teorijoje bei praktikoje yra suvokiama nevienodai ir priklausomai nuo teatro mokyklos ar formos gali turėti daugybę skirtingų apraiškų.

Robertas Gordonas knygoje *The purpose of playing* (2006) apie vaidybą kalba kaip apie natūralų žmogaus gyvenimo aspektą, tad identifikuoti jį kaip meną kartais yra sunku ir tuo pat metu būtina, norint susisteminti ir praktiškai naudoti skirtingus profesionalios vaidybos aspektus. Gordonas siūlo išskirti du vaidybos būdus: vaidybą kaip veikimą (*acting as doing*) ir vaidybą kaip „tarsi veikimą“ (*acting as pretending to do*) arba simbolinį veikimą. Antro tipo vaidyba pasižymi prisiėmimu kokio nors vaidmens, kuris gali būti, nors ir nebūtinai, pabrėžtas kauke ar kostiumu. Toks simbolinis veikimas būdingas profesionaliai vaidybai, tačiau jo pagrindas yra paties žmogaus socialinio funkcionavimo režimas. Socialinė struktūra suponuoja žmonių sąveiką per tam tikrus vaidmenis, ir šio veikimo režimo išmokstama dar vaikystėje žaidžiant skirtingas socialines struktūras imituojančius žaidimus. Socialinis „žaidimas vaidmenimis“ yra spontaniškas ta prasme, jog yra visiškai natūralus, jam nereikia specialaus išsilavinimo, tačiau šis natūralumas tampa problema bandant apibrėžti profesionalios vaidybos parametrus. Pasak Gordono, „vaidybai kaip menui reikalingas atlikėjo atsitraukimas nuo spontaniškos imitacinės vaidybinės veiklos tam, kad jo amatas būtų kultivuojamas kaip sąmoninga reprezentacijos forma“ (Gordon, 2006, 1–2). Tokia griežta

atskirtis tarp spontaniško ir sąmoningo veikimo yra, be abejo, sąlygota būtinybės identifikuoti profesionalios vaidybos požymius, tačiau ji nepaiso spontaniškumo kaip profesionalaus aktorinio instrumento improvizacija paremtuose vaidybos metoduose. Pritardami Gordonono teigimui, jog vaidybinė technika priklauso visų pirma nuo vaidybos tikslų ir uždavinių, galime daryti prielaidą, jog spontaniškumas kaip aktorinis instrumentas įgauna efektyvumo tuomet, kai yra sąlygotas specifinių vaidybinių uždavinių, kai improvizacijos taikymas tampa tam tikros teatro formos sprendimu.

Gordonas išskiria šešias pagrindines vaidybos tradicijas Vakarų Europos teatre. Šių šešių tradicijų seka, pasak jo, turi būti suvokta chronologiškai, nes kiekvienos iš jų atsiradimą sąlygoja socialinio konteksto ir teatro estetikos raida XX amžiuje. Gordonas įvardija šiuos vaidybos principus (Gordon, 2006, 6):

- 1) realistinis požiūris į charakterizavimą: vaidyba kaip psichologinė tiesa;
- 2) aktorius kaip scenografijos instrumentas: vaidyba kaip išradingumas;
- 3) improvizacija ir žaidimai: teatro kūrimas kaip žaidimas;
- 4) vaidyba kaip politinė praktika: aktorystė kaip permainų repeticija;
- 5) savęs ir kitų pažinimas: vaidyba kaip asmeninis susitikimas;
- 6) vaidyba kaip kultūriniai mainai: kitoniškumo vaidyba.

Pirmųjų penkių vaidybos kategorijų (ir profesionalios vaidybos apskritai) atsiradimą Gordonas sieja su tokių praktikų kaip Craigo, Mejerholdo, Stanislavskio, Copeu, Artaud ir Brechto veikla. Šie režisieriai sukūrė ir įtvirtino teatro mokyklas, turinčias apibrėžtą estetiką, vaidybos metodą bei filosofiją. Nors improvizacija yra išskirta į atskirą kategoriją ir yra siejama su specifinio teatro atsiradimu, įvairūs jos aspektai gali būti aptikti kitose vaidybos tradicijose ir yra įtraukti į paminėtų praktikų aktorinio ugdymo ar aktorius kūrybos lauką. Požiūris į improvizaciją išskirtinai kaip į spektaklio atlikimo manierą riboja jos suvokimo bei taikymo aktorius kūrybos procese galimybes, be to, improvizacija pagrįsto atlikimo ir ja remiantis vykdomų kūrybinių paieškų proceso principai labai skiriasi. Atlikimo prasme improvizacinei vaidybai reikalingas gebėjimas formuoti sceninę situaciją, personažo charakteristiką ar tekstą žiūrovo akivaizdoje, valdyti spektaklio kompozicijos visumą, dažnai įtraukiant žiūrovą kaip istorijos kūrimo partnerį. Kūrybiniame procese, nesvarbu, ar tai yra aktorinio pratimo, laboratorijos ar repeticijos kontekstas, aktorius improvizacija yra nukreipta į vaizdinių ir jų išraiškų paiešką, ji tampa praktinės dramaturgijos arba temos analizės bei kūno ir balso raiškos lavinimo instrumentu. Aktorius kūrybos išradingumas, žaismingumas, sceninė laisvė ir drąsa yra improvizacijos dėmenys, vertinami bet kokioje vaidybos tradicijoje. Aktorinį kūrybiškumą žymūs praktikai analizavo skirtingais aspektais: Copeu inspiravo vaikų žaidimai, Stanislavskis skatino pratimų natūralumą ir „magišką“ naivumą, Mejerholdas domėjosi aikščių ir balagano teatro aktorystės estetika, Brechtas – žaismu distancija tarp aktorius ir personažo. Tačiau visam tam yra būtinas improvizacinis (spontaniškumu paremtas) aktorius pradai.

Taigi mes matome du skirtingus improvizacijos taikymo būdus teatro kontekste: arba ji tampa pagalbine priemone ugdant aktorinį meistriškumą, kuriant vaidmenį ar formuojant spektaklio turinį, arba ji yra paties vaidmens ar spektaklio forma. Frosto ir Yarrow tyrime improvizacijos samprata yra skirstoma į „grynąją“ (*pure*), t. y. improvizacija kaip atlikimo būdas, ir „taikomąją“ (*applied*), naudojamą skirtinguose kūrybinio proceso etapuose kaip aktorinis ir režisūrinis instrumentas ar kūrybos atspirties taškas. Grynąją improvizaciją paremti spektakliai populiarūs tik nedaugelyje teatro mokyklų, o jos apraiškos Europos ir ypač rusų teatro tradicijos spektakliuose yra pavienės ir dažnai naudojamos kaip personažo linijos pertrūkis, spektaklio inkliuzas. Taikomoji improvizacija, net jei nėra įvardijama kaip tokia, skirtingomis formomis yra įpinta beveik į visų teatro mokyklų ugdymo ir kūrybos procesus. Šių dviejų improvizacijos rūšių atskirtis susiklostė istoriškai ir yra sąlygota skirtingos teatro estetikos bei technikos raidos, tačiau šiuolaikiniame teatre improvizacijos taikymo būdai tampa kompleksiški ir griežtas šių dviejų improvizacijos formų atskyrimas šiame tyrime daromas tik tam, kad padėtų išsiaiškinti abiejų rūšių suteikiamas kūrybines galimybes ir apibrėžtų jų

naudą kūrybiniam procesui. Nepriklausomai nuo rūšies improvizacija vienaip ar kitaip pasireiškia trijose skirtingose teatro srityse: ugdyme, repeticijose (kūrimo procese) ir atlikime (Johno Martino klasifikacijoje atitinkamai „(iki)repeticija“, „repeticija“ ir „spektaklis“; Martin, 2004), dėl to tiek grynosios, tiek taikomosios improvizacijos apraiškos gali būti tiriamos bent trimis skirtingais aspektais.

1.3. Improvizacija aktorių ugdyme

Improvizacija taip glaudžiai yra asocijuojama su aktorius ugdymu, jog be jos neapsieina jokia aktorinio meistriškumo programa. Improvizacijos pratimai ugdo bazinius aktorius įgūdžius, bendrus daugeliui teatro mokyklų, tokius kaip dėmesys, koncentracija, išradingumas ir lankstumas, sceninis bendravimas, kompozicijos ir žanro valdymas ir kt. Improvizaciniai pratimai plačiai naudojami netgi ten, kur improvizacija pagrįstos teatro formos nėra populiarios, pavyzdžiui, rusų teatro mokykloje. Šių pratimų efektyvumo nereikia įrodinėti – jis yra iširtas per dešimtmečiais trunkančią ugdymo praktiką, o patys pratimai įeina į mokyklinę chrestomatiją. Tam tikra prasme improvizacija yra konservatyvi metodologija, tradiciškai taikoma palaipsniui – nuo savarankiškai improvizacijai skirtų pratimų, porinių pratimų iki sudėtingesnių formų grupinių improvizacijų². Mokėjimas improvizuoti yra būtinas aktorius gebėjimas, aktorinio meistriškumo rodiklis, ryšiai tarp vaidybos ir improvizacijos yra labai glaudūs. Pasak Frosto ir Yarrow, „improvizacija yra, be abejo, dalis vaidybos prigimties. O svarbiau yra tai, jog vaidyba yra tik dalis kūrybinio improvizacijos proceso“ (Frost, Yarrow, 2016, xv). Tą gali paaiškinti dviejų iš esmės skirtingų vaidybos mokyklų, skirtingai inkorporavusių improvizacijos dėsnius į aktorių ugdymą, palyginimas.

Viena iš jų – su Stanislavskio palikimu siejama psichologinio teatro mokykla, kurioje improvizacija suvokiama kaip būtinas instrumentas, aktoriui padedantis atrasti savo sceninį organiškumą, išraiškumą ir, svarbiausia, įtikinamumą. Stanislavskis pelnytai yra vadinamas improvizacijos kaip aktorinio ugdymo instrumento atradėju, siekusi fizinio, emocinio ir intelektualinio aktorius integralumo vaidybos procese. Tačiau vaidyboje improvizacijos tyrinėjimo objektu Stanislavskio sistemoje tampa ne aktorius, bet personažas, o improvizacijos turiniu – aktorius pasisavinamos personažo aplinkybės bei psichologiniai bruožai. Improvizacija lieka taikomuoju instrumentu, faktiškai nebereikalingu, kai aktorinis piešinys yra atrastas ir nustatytas. Stanislavskio tiesioginiai ir netiesioginiai sekėjai Jevgenijus Vachtangovas, Michailas Čechovas, Lee Strasbergas, Peteris Brookas vienaip arba kitaip įtraukė improvizaciją į savo metodologijas tiek plastiško ir emocionališkai lankstaus aktorius ugdymo, tiek personažo psichofizikos paieškos procese. Vienas įdomiausių ir gryniausių improvizacijos taikymo būdų įgavo išraišką Stanislavskio mokinės Marijos Knebel etiudo metode, naudojančiame aktorinį spontaniškumą kaip dramaturgijos analizės instrumentą (Кнебель, 1959).

Tačiau nors aktorinis spontaniškumas yra geidžiama rusų teatro mokyklos pratimų siekiamybė, įdomu, jog jis tam tikra prasme prieštarauja galutiniam Stanislavskio sistemos tikslui sukurti stabilią ir nekintančią vaidmens struktūrą, apsaugančią aktorių nuo aktorystės pažeidžiamumo. Spontaniškumas, priimtinas ir sveikintinas kaip aktorinių paieškų, vaidmens atlikimo procese netenka savo tikrosios prasmės. Pasak Lorrie Hull, Lee Strasbergo mokinės ir metodo apologetės, „turi atrodyti, kad vaidinama lyg pirmą kartą. Tai reiškia, jog aktorius turi sukurti spontaniškumo iliuziją. Tai yra teatro Didžioji Iliuzija, „teisybės pojūtis“ pagal Stanislavskį“ (Hull, 1985, 131–132). Kita vertus, psichologinės mokyklos improvizaciniai pratimai, siekiantys išlaisvinti aktorius raiškos arsenalą tam tikromis aplinkybėmis, yra būtini šio „teisybės pojūčio“ lavinimui.

2 Pagal šį principą sukonstruotą rusų teatro pedagogo Andrejaus Tolšino knyga *Импровизация в обучении актёра* („Improvizacija aktorius ugdyme“) atspindi bendrą rusų teatro tradicijos tendenciją remtis improvizacija kaip pagrindiniu vaidybiniu instrumentu ugdantis aktorius ir ruošiant vaidmenį, tačiau improvizacija pagrįsto atlikimo metodų šioje tradicijoje trūksta, ir spontaniškumo komponentas atlikime bei žiūrovo percepcijoje lieka neesminiu (Толшин, 2005).

Kitoje teatro mokykloje, susijusioje su Copeu praktika, improvizacija tapo ne tiek personažo tyrimo instrumentu, kiek kompleksiniu metodu, ugdančiu ekspresyvumą, vaizduotę ir estetinį jautrumą. Ši mokykla davė pradžią įvairioms fizine ir kolektyvine kūryba pagrįstoms teatro formoms. Copeu aktorinio ekspresyvumo paieškos buvo neatsiejamoms nuo paties aktoriaus kūno ekspresijos, gimstančios iš tylos, neutralumo, nejudėjimo. Vienas svarbiausių Copeu instrumentų – kaukė – suponuoja iš principo priešingą Stanislavskio mokyklai aktoriaus poziciją, kurioje autentiškas aktoriaus egzistavimas nėra užgožiamas personažo, o vaidybos turinys gimsta tarp kaukės ir aktoriaus. Copeu tradicija yra susijusi ne tiek su aktoriaus-interpretatoriaus, priklausančio nuo dramaturginio personažo, kiek aktoriaus-kūrėjo samprata. Copeu estetine programa iš esmės prieštarauja Stanislavskio mokyklai, nes pati jos idėja atmeta natūralizmą. Jo sekėjai Suzanne'a Bing, Michelis Saint-Denis, Jacques'as Lecoq'as ne tik įtvirtino improvizaciją kaip sceninę formą, bet ir tapo savo originalių improvizacijų pagrįstų aktorinių metodologijų autoriais. Saint-Denis pedagoginis metodas darė įtaką visoms improvizacijų aktorių ugdyme šiandien naudojančioms mokykloms. Jo aktorinių improvizacijų pagrįstų pratybų tikslas nebuvo tiesiog meistriškas sceninės situacijos valdymas, jo teigimu, improvizacija „stimuliuoja būsimo aktoriaus-interpretatoriaus iniciatyvą ir išradingumą per aktoriaus-kūrėjo patirtį“ (Saint-Denis, 1982, 81–82). Metodologine prasme improvizacija tampa savęs kaip kūrėjo pažinimo svarbiu instrumentu, šis momentas yra kertinis teatro mokykloje.

Apibendrinant Europos teatro mokyklą (kartu kitas, kurioms ji darė įtaką) pagal improvizacijos panaudojimą tiek aktorių ugdymo, tiek teatro formos tradicijų prasme, galima išskirti susijusią su Stanislavskio sistema ir Copeu bei Lecoqo teorija ir praktika. Nepaisant akivaizdaus improvizacijos formų ar jų sąsajų su vaidmens kūrimo procesu skirtumo, improvizacija kaip kūrybinis savęs pažinimo instrumentas yra svarbus abiejų tipų mokykloms, kai ugdymo procesu laikomas ne tik technikos įvaldymas, bet ir kompleksinis savo vidinių resursų pažinimas ir praplėtimas.

Išmokti valdyti improvizaciją kaip universalią atlikimo formą yra ne tik nebūtina ugdymo procese, bet ir neįmanoma, tačiau „galima išugdyti gebėjimą sukurti aplinkybes, kuriomis improvizacija gali prasidėti, atpažinti tai, kas ją suvaržo, ir turėti drąsos susidurti su šitais blokais; įmanoma išmokyti žaisti, mėgautis, paleisti ir dirbti su sufokusuotu, bet nesuvaržytu šios būsenos dėmesiu. Tokia pratybų forma yra reikliausia ir mažiausiai priverstinė, nes padaro aktorių atsakingą už tai, kaip toli gali nueiti šis procesas ir kas gali iš jo kilti“ (Frost, Yarow, 2016, 229). Taigi improvizacijos taikymas aktoriaus ugdymo procese nebūtinai yra susijęs su atlikimo technikos ar tam tikrų pratimų įvaldymu. Improvizacija turi būti pateikta kaip produktyvus ir kūrybiškas funkcionavimas įveikiant baimes, išankstines nuostatas ir klišes, kaip specifinis mąstymo ir savijautos būdas, kaip laisvos ir atsakingos kūrybos režimas.

1.4. Improvizacija repeticijų procese

Improvizacijos panaudojimas repeticijų procese yra glaudžiai susijęs su repetuojamo spektaklio forma. Tačiau bet koks repeticijų procesas, kaip ir pati improvizacija, yra organizuojamas paieškos būdu nuo nežinomybės iki žinojimo, spektaklio idėjos atradimo nustatytame vektoriuje. Netgi pats griežčiausias būsimo spektaklio režisūrinis sprendimas neišvengia improvizacijos bruožų repetavimo procese, jeigu jam reikalingi aktoriai kaip nustatytos idėjos ar formos agentai.

Tradiciniame spektaklio pastatymo pagal dramaturginį tekstą procese repeticija yra suvokiama kaip aktorių sceninio egzistavimo paieška, o tam reikalinga teksto analizė, sprendimo formulavimas ir įvaidžių kūrimas bei siekis juos holistiškai įkūnyti su aktorių pagalba. Pagal režisieriaus instrukcijas aktoriai bent kelis kartus kartoja etiudus kaskart naujomis sąlygomis ar su papildomomis detalėmis. Taigi improvizacijos ir su Stanislavskio mokykla susijusio aktorinio etiudo sampratos repeticijų procese yra artimos, tačiau improvizacija pasireiškia kaip režisūrinė strategija, o repeticijų procesas yra reglamentuotas bendro spektaklio režisūrinio sprendimo. Improvizacija kaip aktoriaus instrumentas tradiciniame repeticijų procese turi taikomąją funkciją ir pasireiškia

„personažo vidinės prigimties tyrime ir jos pritaikyme aktorius vidinei prigimčiai“ arba bendresnio pobūdžio „personažo tyrimuose už pjesės turinio ribų“ (Frost, Yarrow, 2016, 25).

Amerikos teatras (tiksliau, Niujorko teatro mokykla), kurio atsiradimas ir raida yra glaudžiai susiję su Stanislavskio mokykla, perėmė ir šiuos taikomosios improvizacijos metodus. Svarbiausiu istoriniu įvykiu, nulėmusiu šį ryšį, pasak Frost ir Yarrow, buvo Maskvos dailės teatro gastrolės Niujorke 1923 m., turėjusios didelį atgarsį niujorkietiškoje teatro bendruomenėje ir sukėlusios stiprų susidomėjimą Stanislavskio sistema. Teatro nariai Ričardas Boleslavskis ir Maria Uspenskaja, likę Niujorke dėstyti savo mokytojo metodus, davė pradžią naujai teatro kartai, integravusiai Stanislavskio sistemos principus bei dėsnius ir sudariusiai Amerikos teatro niujorkietiškos krypties ašį. Žymiausias šios krypties pavyzdys yra Lee Strasbergo metodas, daugiausia paremtas Stanislavskio idėjomis. Metodas yra nukreiptas į emocionalią turiningo ir intensyvaus vidinio personažo gyvenimo konstravimą ir išraišką, ir šiame procese ypač efektyvios aktorius improvizacijos pjesėje neišrašytose situacijose.

Improvizacija kaip personažo tyrimas yra naudojama ne tik su Stanislavskio palikimu susijusioje teatro mokykloje, bet ir apskritai bet kokiam dramaturgijos pastatymo procese. Nepaisant stiliaus, žanro ar aktorinės technikos skirtumų, improvizacija ir dramaturgija yra glaudžiai susijusios tarpusavyje, nes dramaturgija nustato aktorinės improvizacijos rėmus, o aktorių praktinių bandymų rezultatai atskleidžia teksto prasmines galimybes. Šis dialektiškas procesas yra, ko gero, dažniausias repetacijų modelis, tačiau, pasak Clive'o Barkerio, jame slypi pavojus, jog po kelių bandymų aktorių tariamas pjesės tekstas taps nebeįdomus, lėkštas ir nuspėjamas. Tokiais atvejais improvizacija yra žodinė ir pasireiškia dvejopai: arba tekstas repetuojamas „savais žodžiais“, arba vietoje teksto vartojama neegzistuojanti kalba (skirtingose mokyklose vadinama *grammelot*, *gibberish* ar pan.), siekiant atskleisti po tekstu slypinčią prasmę, veiksmą, intenciją ir t. t. Tačiau būtina pabrėžti, jog improvizacijos efektyvumo esmė yra ne „atrasti tekste tai, kas gali būti lengvai atrasta skaitymu ir analize, bet išlaisvinti aktorius psichofizinį aparatą (įskaitant vaizduotės gebėjimus)“ (Gordon, 2006, 209).

Vienas svarbiausių repetacijų proceso aspektų yra tas, jog ši laisva kūrybinių paieškų erdvė yra apsaugota nuo žiūrovo faktoriaus. Tokiomis sąlygomis aktorių improvizacija tampa vidine kūrybinio proceso „virtuve“, kurios rezultatai praeina tam tikrą atranką prieš virsdami galutine spektaklio forma. Tačiau pirmas aktorinio piešinio pateikimas žiūrovui visuomet įneša naują vaidybos dėmenį, nes pirmasis žiūrovų susitikimas su aktoriais sužadina daugybę naujų pojūčių, suvokimų ir prasmų. Generalinėmis repetacijomis ar perbėga su žiūrovais siekiama patikrinti repetacijų metu hipotetiškai numatomų prasmų ir įvaizdžių daromą efektą, spektaklio meninės vertės legitimumą. Tačiau šiuolaikinei teatro gamybai būdingomis laisvai samdomų režisierių praktikos sąlygomis improvizacijos procesas po premjeros nėra tęsiamas. Premjeros metu vaidinamas spektaklis yra pateikiamas kaip galutinis kūrybinių paieškų produktas, ir improvizacija jame pasireiškia tik tam tikro atlikėjų žmogiško veiksmo lygmeniu, bet ne kaip spektaklio formos atributas.

Visai kitą funkciją improvizacija įgauna repetacijų metu, kai yra ieškoma pačia improvizacija paremtos spektaklio formos. Formos atvirumas, interaktyvumas suponuoja tokį aktorius egzistavimo būdą, kai jis yra priverstas priiminėti daugelį sprendimų vaidybos metu, įtraukti į savo vaidybą tiek numatytas, tiek nenumatytas žiūrovo reakcijas. Repetavimas ir aktorių paruošimas egzistavimui improvizacinėje formoje yra neatsiejami. Labai dažnai tokio tipo teatre tampa svarbi improvizacija ansamblyje – viena sudėtingiausių improvizacijos formų vaidybos technikos prasme. Ne tiek svarbu, ar repetuojamai medžiagai reikalinga tekstinė ar fizinė improvizacija, kur kas svarbiau repetacijų procese nustatyti būsimos improvizacijos rėmus, o tam reikalinga tiksli analizė, suvokimas, susijungimas į ansamblį, gebėjimas priimti sprendimus savarankiškai. Kolektyvine kūryba paremtas repetacijų procesas neturi vieno žmogaus dominuojančios vizijos, improvizacija tokiam procese yra

ne tiek priartėjimo prie užsibrėžtos formos instrumentas, kiek sąlyga, visus ansamblio narius daranti lygiaverčiais spektaklio formos kūrėjais.

Paieškos objektu repetitijų metu gali tapti ne tik spektaklio forma, bet ir dramaturginė medžiaga. Kviestinio dramaturgo ir užsakomosios pjesės rašymo praktika įtvirtino labai įdomias ir produktyvias kūrybines formas, kai pagal konkrečią idėją ar temą (dažniausiai režisieriaus nustatytą) tyrimą vykdančių aktorių tekstas yra konspektuojamas, modifikuojamas ir užtvirtinamas kaip būsimo spektaklio dramaturginis tekstas. Vienas pirmųjų „improvizuotos dramos“ (*improvised drama*) praktikų britų dramaturgas ir režisierius Mike'as Leigh, ieškodamas tikslų ir išraiškingų personažų, pasitelkdavo aktorių individualias paieškas nustatytuose personažo rėmuose ir konstravo pjesės įvykius pagal realiai improvizacijos metu įvykstančias situacijas. Personažo tyrimas dažniausiai būdavo organizuotas kaip savarankiškas uždaras procesas ir paruošiamuoju etapu bendros aktorinės improvizacijos vyko vieno Leigh siūlomo siužeto ar temos ribose. Vėliau metodika buvo kiek modifikuota: produktyvesniu ir įdomesniu darbo principu tapo improvizacija kaip spontaniškas bandymas sujungti visiškai nesusijusius personažus, be išankstinio siužeto. Tačiau Leigh „improvizuota drama“, nors ir pasitelkia improvizaciją kaip pagrindinį kūrybos instrumentą, vis dėlto galutiniame rezultate nesiskiria nuo tradicinės dramos, nes spektaklis joje pateikiamas kaip išbaigta forma, nenumatant aktorių improvizacijos atlikimo metu, ir yra iš prigimties natūralistinė. Vis dėlto Leigh praktikos teatre ir kine dėka improvizacija įgavo dar vieną svarbią funkciją – ji tapo „šaltiniu ir priemone dramatinėje kūryboje“ (Frost and Yarrow, 2016, 31).

1.5. Improvizacija kaip atlikimo forma

Visai kitaip negu Europos ar Niujorko teatro kryptys vystėsi amerikiečių teatro Čikagos mokykla. Ši tradicija yra unikali, nes sukūrė gryną improvizaciją paremtas teatro formas, neturinčias analogų Europos teatro mokykloje, be to, tokio tipo teatro formų pradininkais buvo visai arba beveik su teatru nesusiję žmonės. Tai lėmė grynosios improvizacijos populiarumą ne tik tarptautinėje profesionalaus teatro scenoje, bet ir įvairiose edukacinėse, socialinėse ir terapinėse srityse.

Neva L. Boyd, sociologė ir edukologė, taip pat buvo viena pirmųjų žaidimo kaip komunikacijos bei socialinių įgūdžių lavinimo instrumento tyrėjų. Boyd progresyvus požiūris į ugdymą ir išsamios žaidimo teorijos žinios atsispindėjo jos mokinės ir sekėjos Viola'os Spolin, kuri buvo vadinama „improvizacijos motina“, praktikoje. Nenuginčijama žaidimų edukacinė bei terapinė vertė, jų kūrybiškumą bei savęs pažinimą skatinantis poveikis tapo Spolin „teatro žaidimų“ (angl. *Theatre Games*) sistemos atspirties tašku. Ši sistema iš pradžių buvo taikoma Spolin vaikų teatro grupėse, ir tai lėmė jos žaidybinių bei edukacinių pobūdį. Spolin metodologijoje paprastomis taisyklėmis reglamentuotas žaidimas yra instrumentas, skatinantis dalyvius savarankiškiems atradimams. Improvizacija yra svarbiausias šito proceso dėmuo, nes žaidimo struktūra skatina nuolat priimti spontaniškus sprendimus. Be to, tokia struktūra, kitaip negu konvencinio teatro procesas, išlaisvina aktorius nuo pedagogo ar režisieriaus nurodymų, nes pažinimas ir meninis atradimas yra improvizacijos pasekmė ir nėra primetamas iš išorės. Spolin manymu, žaidimai suteikia aktoriams galimybę lavinti ne tik tradicinius intelektualinius ar fizinius įgūdžius, bet ir intuiciją – improvizacinio režimo kūrybinį pamatą.

Spolin „teatro žaidimų“ sistema tapo visaverčiu profesionalių aktorių paruošimo metodu, nes pasiūlė iš principo naujus vaidybos ir spektaklio kūrimo būdus. Ji įtvirtino teatro formą, kuri nebūtinai yra grindžiama išankstine dramaturgine medžiaga arba siekiu sukurti nekintantį dramaturginį tekstą. Be to, žaidybinis interaktyvumas į aktoriaus kūrybos sferą įtraukė sąveiką su žiūrovu, kaip su sceninio veiksmo partneriu. Spolin ir jos sūnaus Paulo Sillso teatro praktika davė pradžią visai profesionaliai amerikiečių improvizacijos teatro kryptčiai ir įtvirtino bruožus, aptinkamus skirtingų šios krypties praktikų metoduose:

- Improvizacija, pagal Spolin, visų pirma yra laisvas kūrybinis režimas, skatinantis vaizduotę ir siekiantis išvaduoti aktorių nuo nuolatinio atsigręžimo į režisierių ar mokytoją, nuo savikritikos bei kitų kūrybiškumą ribojančių veiksnių.

- Spolin išrado ir aktyviai praktikavo teatro modelį, pagrįstą žiūrovų pasiūlyta medžiaga, kuri spontaniškai realizuojama žiūrovo akivaizdoje. Grynoji improvizacija, arba čikagietiška terminologija – „gimtas impro“ (angl. *native impro*), priešingai negu taikomoji improvizacija ir jos apraiškos Europos ar Niujorko mokyklose, yra interaktyvios prigimties, nes tiesiogiai priklauso nuo žiūrovo dalyvavimo sceniniame vyksme.

- Žaidybinė Spolin metodo prigimtis sąlygojo improvizacijos teatro polinkį į komiškumą. Tačiau pabrėžtina, jog humoras šiame teatre naudojamas kaip „raktas žiūrovui“ ir dažniausiai yra kritiško, satyrinio pobūdžio.

- Spolin improvizacijos teatro interaktyvi specifika užtikrina jam prieigą prie skirtingų socialinių temų spektro bei daro jį paveikiu socialiniu, politiniu ir terapiniu instrumentu.

Spolin įtaka ryškiausiai atsispindėjo teatro „Second City“ praktikoje, kuriam vadovavo jos sūnus Paulas Sillsas. Šis teatras įtvirtino improvizuotomis scenomis bei kolektyvine kūryba paremtų spektaklių kūrimo metodus. Vienas ryškiausių „Second City“ teatro aktorių ir režisierių Delis Close’as siekė sujungti ugdomuosius improvizacinius pratimus su dramaturginiais istorijos kūrimo principais. Čikagietiška improvizacijos mokykla būdingi bruožai, tokie kaip žiūrovų pasiūlymai, grupiniai žaidimai bei verbaline improvizacija, atsispindėjo Close’o sukurtoje ilgos formos improvizacijos struktūroje „Haroldas“. Jos aiški schema gali tapti grynosios improvizacijos spektaklio atspirties tašku. „Haroldą“ sudaro 3 raundai, pirmas turi 3–7 atskiras scenas. Kiekvienoje scenoje formuojami veikėjai, užsimezga jų santykiai, intriga, ir šioje vietoje scena nutrūksta. Vieno raundo scenos tarpusavyje gali skirtis trukme, veikėjų skaičiumi, siužetai gali vykti skirtingu laiku ir skirtingose erdvėse. Antrąjį raundą sudaro mažiau scenų, jos pinasi tarpusavyje ir su scenomis iš pirmojo raundo. Trečiajame raunde lieka viena ar dvi scenos, apimančios scenas iš pirmųjų raundų.

Atliekant spektaklį pagal tokią schemą, veiksmas vystosi retrospektyviai. Aktoriai ir žiūrovai prisimena, kas vyko, ir mato, kas vyksta šiuo metu. Galutinis rezultatas nėra žinomas nei aktoriams, nei žiūrovams. Bet koks išankstinis planavimas yra neįmanomas, nes spektaklio tema sužinoma tik aktoriams atsidūrus scenoje, greičiausiai ją siūlys publika. Dėl šios priežasties vaidindamas improvizacijos spektaklyje aktorius turi valdyti daugybę dėmesio objektų: kurti istoriją, ją suvaidinti, prisiminti tai, kas vyko ankstesnėse scenose, persiorientuoti keičiantis situacijai, įdėmiai stebėti kolegas. Tokio spektaklio žiūrovai mato kūrybinį procesą ir išbaigtą spektaklį vienu metu. Tai – vienkartinis, nepakartojamas veiksmas, bet pagrindinis elementas, būdingas visiems „Haroldo“ tipo spektakliams, yra veiksmo formulavimas aplink šablonus (angl. *patterns*) – tai tam tikrų pasikartojančių elementų seka, tampanti aktorių veikimo pretekstu. Bet koks naujas scenoje atsirandantis pasiūlymas yra fenomenalus iki tol, kol jis nėra pakartojamas ir netampa šablonu. Šis šablonas yra improvizuojančio aktoriaus instrumentas: tam tikru momentu sulaužęs šablono principą, jis organizuoja įvykį ir, kaip dažniausiai atsitikdavo Close’o praktikoje, išgauna komišką efektą (analogišką Charlie’io Chaplino „dviejų su puse karto“ principui). Svarbiausias „Haroldo“ aspektas, išskiriantis jį iš kitų improvizacijos formų, yra tas, kad jo struktūra leidžia didelei grupei žmonių improvizuoti kartu vienu metu, o tai yra viena sudėtingiausių improvizacijos formų³.

Priešingai negu Spolin praktikos atveju, Close’ą labai domino fiziologiniai nervų sistemos pokyčiai, vykstantys improvizuojančio aktoriaus organizme. Domėdamasis kognityviniais mokslais bei eksperimentuodamas su įvairiais pratimais, dvasinėmis praktikomis ir netgi narkotikų vartojimu, jis ieškojo būdų, kaip įtraukti šiuos rezultatus į teatro praktiką. Svarbiausia jo išvalga buvo ta, kad improvizuojančio aktoriaus smegenys veikia kitaip negu kasdieniniame gyvenime, aktyvesnė tampa

3 Plačiau apie „Haroldo“ formą žr.: <https://www.youtube.com/watch?v=dOzzLmR93o8> [žiūrėta 2018 01 06].

jų dešinioji, sąmoninė, pusė, atsakanti už vaizduotę ir kūrybiškumą. Nors Close'o asmenybė dėl jo polinkio į narkotikus bei neįtikinamų bandymų paašškinti improvizacijos režimo ir pakitusios sąmonės būsenos analogiją daugelio improvizacijos tyrėjų vertinama kontroversiškai, jis tapo vienu svarbiausių improvizacijos tyrėjų bei pedagogų, persvarstęs improvizaciją kaip svarbų aktoriaus savirealizacijos bei asmenybės kūrybiškumo lavinimo instrumentą.

Britų teatro pedagogo, režisieriaus bei aktoriaus Keitho Johnstone'o praktikoje išsivystė kita grynosios improvizacijos teorija, vadinama „Impro“. Šios kompleksinės aktorių ugdymo sistemos ašis – istorijos pasakojimo (angl. *storytelling*) meno lavinimas. Improvizacija šiame procese pasireiškia ne tiek kaip egzistuojančių naratyvų atlikimas ir modifikavimas dėl meninės išraiškos (tokia yra viena iš improvizacijos funkcijų Martino teorijoje), kiek kaip naratyvo kūrimo instrumentas žiūrovo akivaizdoje. Pabrėžtina, kad individuali aktoriaus kūryba istorijos kūrimo procese visuomet yra dialektiškai susieta su visu aktorių ansambliu, nes remiasi pasiūlymų ir atmetimų bei staigių pertrūkių principais. Johnstone'o pedagoginis metodas, kaip ir Spolin atveju, remiasi kompleksine grupinių pratimų sistema, kurie pabrėžtinai yra vadinami žaidimais. Pasak Johnstone'o, žaidimas yra aktorių kaip ansamblio tikrų norų ir siekimų tyrimas, ir jo rezultatai gali būti tikslūs tik tuomet, jeigu kiekvienas iš žaidžiančiųjų būna iki galo atviras ir nuoširdus (Johnstone, 1999, 34-36). „Impro“ sistema ansambliniais žaidimais skatina kūrybiškesnius ir efektyvesnius aktorių santykius, lavina jų savarankiškumą ir nepriklausomybę nuo išorinio vertinimo arba įtakos, suteikia efektyvius įrankius kurti sudėtingus sceninius naratyvus kolektyvinės improvizacijos būdu. Visi šie žaidimai, kaip ir „Impro“ paremtų spektaklių atlikimas, atitinka šiuos Johnstone'o išskeltus principus:

- improvizatoriai apsaugo save nuo išgalvotų pavojų tarsi nuo realių;
- dėmesio išskaidymas leidžia aktyvuoti kūrybinę asmenybės dalį;
- dramos veiksmas yra apie dominavimą ir pasidavimą;
- istorijos įgyja struktūrą, kai grįžtama prie ankstesnių įvykių;
- žiūrovai nori matyti perėjimus, pokyčius, kaip aktoriai keičia vienas kito elgesį;
- improvizatoriams reikia „leidimo“ tyrinėti ekstremalias būsenas;
- galvodami „į priekį“ mes praleidžiame viską, kas dedasi čia ir dabar (scenoje ir gyvenime) (Johnstone, 1999, 130).

Priešingai negu Spolin ir Close'o metoduose, didelė dalis „Impro“ sistemos yra susijusi su personažo (angl. *character*) paieška. Daugelyje Johnstone'o pratimų personažui naudojamas kito žmogaus imitavimas ir ekstremalių aplinkybių vaidinimas, taip pat labai įdomiai taikomas Rudolfo Labano judesio kokybės metodas ir Stanislavskio sistemos sąvoka „siekiamybė“. Johnstone'o interpretacijoje ne tiek pateikiama personažo elgesio motyvacija, kiek apibrėžiamas jo statusas santykiyje su kitais, vyrauja konfliktuojančių statusų žaismas. Statusas „nėra personažas, bet tai, ką jis vaidina. Tai veikia santykių funkcija, nuolatinis apsauginis mechanizmas, o ne fiksuotas personažo bruožas“ (Gordon, 2006, 200). Improvizacijoje manipuliacijos su statusais tampa žaidimu, improvizacijos pagrindu, išlaisvinančiu daugybę aktoriaus vidinių kūrybinių resursų ir atliepiančiu „Impro“ pagrindinį tikslą.

„Impro“ sistema taip pat remiasi Johnstone'o išrasta originalia improvizacijos teatro forma „teatro sportas“ (angl. *theatresports*). Ši imtynių rungtynių inspiruota forma paverčia teatro reginį įtemptomis ir dramatiškomis aktorių varžybomis, kurias vertina specialioji komisija ir žiūrovai. Kaip ir daugelyje grynosios improvizacijos teatro formų, sceninis veiksmas „teatro sporte“ priklauso nuo žiūrovų siūlomų temų ir aplinkybių, tačiau, kaip bet kokiose rungtynėse, atlikimas yra tuoj pat vertinamas ir žiūrovai turi galimybę išrinkti, jų nuomone, stipriausią varžovą. Be abejo, rungtynės yra tik žaidybinio pobūdžio, tačiau jos užtikrina aktorių azartą ir atsidavimą bei žiūrovų įsitraukimą.

Spolin, Johnstone'o ir Close'o metodai leidžia taikyti improvizaciją platesniame negu profesionalioji vaidyba kontekste, taip pat įtraukti ją į įvairius tarpdisciplininius tyrimus. Amerikiečių teatro teoretikas Claytonas D. Drisko knygoje *Theatrical Improvisation, Consciousness, and*

Cognition atskleidžia Spolin, Close'o ir Johnstone'o darbo metodus ir jų santykį su kognityviniais mokslais. Vienas įdomiausių knygos aspektų yra bandymas išanalizuoti improvizavimo metu smegenyse vykstančius procesus, pritaikyti kognityvinių mokslų principus teatro praktikai ir ištirti improvizacijos poveikį aktorių psichikai bei asmenybės raiškai. Kognityvinių mokslų tyrimo duomenimis, sąmonės veikla yra ne linijinis procesas, bet sudėtinga daugelio vienu metu vykstančių procesų sistema, kurios vienas tipas, pasak psichologo Danielio Kahnemano, yra atsakingas už veikimą ir problemų sprendimą nemąstant (I sistema), o antrasis yra sąmoningas savo paties elgesio suvokimas ir kontrolė (II sistema) (Kahneman, 2011). Drinko surinkti grynosios improvizacijos teatro formas praktikuojančių aktorių liudijimai rodo, jog improvizacijos metu aktorių užvaldanti būseną yra susijusi būtent su pirmuoju sąmonės tipu. Improvizuojančio aktoriaus susitelkimas ne į save, bet į išorinį objektą aktyvuoja tas jo smegenų dalis, kurios yra atsakingos už intenciją ir kūrybą, o tai savaime slopina kitas smegenų zonas, atsakingas už elgesio cenzūrą. Kartu pabrėžtina, kad smegenys nėra vienintelis šio proceso centras, nes, Drinko teigimu, sąmonė yra tai, kas vyksta ir smegenyse, ir kūne, ir tarp kūnų. Visas psichofizinis aktoriaus aparatas patiria pokyčius improvizacijos metu, ir atvirkščiai – poveikis šio aparato skirtingoms dalims gali stimuliuoti improvizacinę savijautą ir kūrybiškumą⁴.

Pagrindiniai improvizacijos elementai, būdingi grynosios improvizacijos mokyklai ir darantys improvizaciją įdomiu kognityvinių mokslų objektu, yra koncentracija, buvimas „čia ir dabar“ ir „tekėjimas“ (angl. *flow*). „Tekėjimo“ sąvoka Drinko apibūdina aktoriaus būseną, kai jis, veikdamas scenoje, yra aukščiausiam savo kūrybiškumo taške. Šis terminas yra plačiai aptariamas Mihaly Csikszentmihalyi psichologijos studijose, kuriose jis tekėjimo būseną apibrėžia kaip „beveik automatinę, be pastangų, bet labai sufokusuotą“ ir leidžiančią žmogui atskleisti savo kūrybinį potencialą (Csikszentmihalyi, 1996, 110). Pasak Drinko, aukščiausias aktorinis meistriškumas improvizacijos metu suponuoja tokį veikimą scenoje, kuris nepasikliauja tik loginiu mąstymu ir valios pastangomis, bet vyksta lyg savaime, išlaisvindamas aktoriaus vidinius resursus, pasąmonę, kūrybos galią. Toks improvizacijos atlikimo režimas apima kelis Drinko apibrėžtus principus (Drinko, 2013, 24-26).

1. *Igūdžių ir iššūkio pusiausvyra*. Aktorinę patirtį turintis ir scenoje veikiantis aktorius turėtų pasikliauti ne tik ja, bet ir būti pasiruošęs naujai, nepažįstamai sceninei situacijai. Tai sukelia stresinę būseną, ir būtent ji skatina aukščiausią koncentraciją, visų vidinių resursų sutelkimą ties užduotimi. Turint omenyje, kad improvizacijoje labai svarbus kuo trumpesnis sprendimų priėmimo laikas, aktorius gali atsiduoti „tekėjimo“ sukeltai intencijai.

2. *Konkrečių tikslų iškėlimas ir jų siekimas scenoje kiekvieną sekundę*. Improvizacija pasižymi ne tik bendrais visiems dalyviams rėmais, bet ir spontaniška aktorių sąveikos grandine. Be bendrų žinių apie žaidimo taisykles, aktoriai privalo labai įdėmiai stebėti situaciją „čia ir dabar“. Jeigu aktorius yra susitelkęs tik ties savo tolesnių žingsnių planavimu, jo dėmesys yra nukreiptas nuo šių sekundę vykstančios situacijos, nuo jai reikalingų veiksmų.

3. *Momentinis atsakas į partnerių veiksmus*. Tokia staigaus reagavimo būtinybė dažnai aktoriui tampa dideliu iššūkiu, nes jis bijo suklysti. Spolin nuostata, kad aktorių veikimas scenoje neturi būti vertinamas ir neturi priklausyti nuo „teisingai“ arba „neteisingai“ kategorijų, padeda aktoriams pasitikėti savo priimamais sprendimais. Be to, pagal improvizacijos dėsnius, kiekvienas partnerio pasiūlymas turi būti priimtas kaip nepriekaištingas ir vertas plėtojimo. Tai garantuoja visų improvizuojančio ansamblio narių pasitikėjimą ir leidžia kiekvienam atsiskleisti scenoje.

4 Teatro praktikoje naudojami pratimai, siekiantys per aktoiaus fiziką paveikti jo protą (arba, kognityvinių mokslų terminais, per nekognityvinį tyrinėjimą paveikti kognityvinį mąstymą) būdingi ne tik improvizacijos sričiai, bet, pasak McConahie ir Hart, yra universali teatro tendencija, susijusi su pačios vaidybos specifika ir kompleksiškais kūno ir proto veiklos ryšiais. (McConahie, Hart, 2006, 149-150).

Visus šiuos principus sieja bendras reikalavimas nesivadovauti vien tik loginiu mąstymu, kuris svyruoja tarp praeities reflektavimo ir ateities planavimo, ir susitelkti į „čia ir dabar“. Šis reikalavimas atsispindi tiek čikagietiškoje, tiek europietiškoje skirtingų formų improvizacijos tradicijoje.

Nors anksčiau minėtos teatro žaidimų sistemos, „Haroldo“ struktūros ar „teatro sporto“ galimybės yra ribotos teatro formos prasme ir turi tendenciją tapti vien pramoginiu reginiu, jos atskleidžia grynosios improvizacijos principus ir apibrėžia improvizacijos kaip atlikimo būdo konkrečius ir veiksmingus metodus. Spontaniškumas, išradingumas ir siekiamybė išsilaisvinti iš aktorinių klišių būdingi bet kokiems improvizacijos pratimams arba improvizaciją naudojančioms repetacijų strategijoms, tačiau grynosios improvizacijos forma yra unikali tuo, jog vyksta žiūrovo akivaizdoje, t. y. kūrybinių paieškų procesas ir galutinio sceninio produkto atlikimas vyksta vienu metu. Taigi gryoji improvizacija, arba improvizacija kaip atlikimo forma, leidžia persvarstyti tradicinius spektaklio parametrus ir siūlo naujas prieigas prie profesionalios vaidybos sąvokų.

Aktorius ne kaip atlikėjas, bet kaip **kūrėjas** statusas, plačiai nagrinėjamas teatro teorijoje bei praktikoje, scenoje atsiskleidžia jo kūrybine nepriklausomybe ir laisvai priimamais sprendimais. Tankioje režisuotoje tradicinio spektaklio struktūroje beveik nelieka erdvės netikėtoms aktorius išraiškoms, jis nedaro tiesioginės įtakos bendrai spektaklio kompozicijai. Tačiau grynosios improvizacijos formose tokia aktorius pozicija yra neįmanoma. Nors improvizacija pagrįstas atlikimas tampa dideliu iššūkiu, nes laiko, per kurį aktorius turi įvertinti situaciją ir priimti sprendimus, yra labai nedaug, šis įtemptas režimas atskleidžia įdomią streso ir kūrybiškumo dialektiką, susijusią su laiko suvokimu. Remiantis kognityviniais mokslais, laikas yra lanksti kategorija ir priklausomai nuo bendros organizmo būsenos jis jaučiamas nevienodai. Iššūkį patiriančiam žmogui realybė prasiplečia, todėl smegenys gali maksimaliai efektyviai funkcionuoti. Paradoksalu, bet stresinė improvizacijos situacija padeda aktoriui susikonzentruoti ir pasiekti ramų ir gilų sąmoningumą. Sėkmingos improvizacijos metu būtent iš šios aiškumo erdvės auga aktorius kūrybinės galios, atsparios žiūrovui, savikritikai ar baimei suklysti.

Žiūrovo buvimo grynosios improvizacijos spektakliuose yra paisoma labiau negu bet kokioje kitoje teatro formoje. Žiūrovo svarba prilygsta scenos partneriams: jis tampa vienu metu ir liudytoju, ir bendraautoriumi, ir teisėju (pvz., „teatro sporto“ atveju). Žiūrovas skatinamas „veikti kartu“, dėl to grynosios improvizacijos ir interaktyvumo sąvokos yra glaudžiai susijusios. Be abejo, šiuolaikiniame teatre interaktyvumas gali turėti daugybę sudėtingų formų, tačiau aktorių ir žiūrovų nuoširdumas ir kitoks negu tradiciniame teatre santykis į tai, ką reiškia būti stebimam, grynosios improvizacijos teatro mokyklai suteikia įdomų socialinį aspektą.

Bendradarbiavimu su žiūrovu spektaklio naratyvo kūrime remiasi ir tokios tradicinės spektaklio kategorijos, kaip **dramaturgija**, persvarstymas. Šiuolaikinio teatro praktika įtvirtino įvairius ir sudėtingus naratyvo konstravimo principus, tačiau aktorine improvizacija paremtų spektaklių struktūra yra, ko gero, atviriausia. Improvizacijos spektaklių turinys, priešingai negu tradiciniame teatre, retai būna susijęs su egzistuojančia literatūrine medžiaga. Dramaturgijos kūrimas dažniausiai atsispiria nuo spontaniškų pasiūlymų, ir tai keičia vaidmens atlikimo perspektyvą. Aktorinės linijos bei viso sceninio veiksmo nenusėjamumas sudaro didelę improvizacijos meninės vertės dalį, o dramaturgija aktorius rankose tampa minkštu moliu, priklausomu nuo jo kūrybiškumo ir profesionalumo.

Be to, improvizacija, kaip spektaklio atlikimo būdas, iškelia netradicinius aktorinio **ansamblio** klausimus, nes jai reikalinga sklaidi ir efektyvi visų spektaklio dalyvių sąveika be režisieriaus nurodymų. Kiekvienas žiūrovo akivaizdoje priimamas ansamblio sprendimas čia pat tampa spektaklio dalimi, dėl to aktoriai turi remtis ne išankstinėmis instrukcijomis, bet išvystyti „grupinį protą“ (angl. *group mind*) – šią sąvoką vartoja Stevenas Johnsonas knygoje *Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software*. Čia iškeliamas emergencijos konceptas – fenomenas, kai grupė arba tinklas yra protingesnis negu paprasta jo elementų suma. Emergencijos unikalumą lemia jos kaip sistemos pakankamumas ir efektyvumas, nes visi šios sistemos elementai

atlieka joje atitinkamą vaidmenį ir niekas neprisiima iniciatoriaus arba vadovo pozicijos. Įdomu, jog Erikos Fischer-Lichte performatyvumo estetikos tyrime, persvarstančiame tradicinę teatro terminologiją, vietoje „improvizacijos“ yra vartojama ta pati „emergencijos“ sąvoka, o tradicinis žodis „ansamblis“ išnyksta, nes pati improvizacija, arba emergencija, suponuoja kelių atlikėjų (ansamblio) sąveiką, pagrįstą spontaniškumu, pasitikėjimu ir bendra kūryba (Фишер-Лихте, 2015). Tai artima teatro teoretiko, aktorius ir režisieriaus Jurijaus Alschitzo šiuolaikinio ansamblio koncepcijai: ansamblis šiandien turėtų būti suprantamas ne tik kaip grupė žmonių, veikiančių pagal nustatytus reglamentus arba įkūnijančių kokį nors meninį konceptą, bet labiau kaip trapi ansamblio dalyvių energijų visuma, išsilaisvinanti per tiesioginę sąveiką kūrybinio proceso metu. Šiuolaikiniame teatre „ansamblis“ kaip sąvoka priklauso nebe organizacinei arba ideologinei, bet estetinei kategorijai (Alschitz, 2007). Įdomiausių rezultatų ansamblis pasiekia būtent tada, kai tampa nepriklausomas nuo pedagogo, režisieriaus arba bet kokio kito lyderio diktato ir išreiškia savo paties meninę valią ir pajėgumą veikti kaip spontaniškas ir kūrybiškas organizmas, kurio viena iš unikaliausių išraiškų yra pagal stebėtojiui nematomus dėsnius vykstanti improvizacija.

Galiausiai, gryniosios improvizacijos mokykla suteikė teatrui naują **socialinę reikšmę**. Spektaklis tampa ne tik meniniu, bet ir interaktyviu socialiniu aktu, į kurį gali būti inkorporuoti įvairūs edukaciniai bei su asmenybės raida susiję tikslai. Pasak Frosto ir Yarrow, „(i) atlikėjas dabar gali būti pagalbininkas socialiniame ir / ar pedagoginiame kontekste; (ii) žaidimai yra identifikuojami kaip svarbūs ingredientai šiuose iš esmės interaktyviuose procesuose; bet visa tai kartu reiškia, jog pagrindiniai improvizacijos praktikos elementai yra suvokiami kaip produktyvūs aktoriui raidos prasme tiek visuomenėje, tiek teatre“ (Frost, Yarrow, 2016, 44–45).

1.6. Šiuolaikinės teatro formos ir improvizacijos funkcijos pokyčiai

Tiek taikomosios, tiek gryniosios improvizacijos raida yra dialektiškai susijusi su paties teatro raidos dinamika: viena vertus, improvizacija kaip vaidybos raktas siūlo naujas prieigas prie spektaklio formos kūrimo bei atlikimo, kita vertus, šiuolaikinio teatro formų raida, linkusi į tarpdalykiškumą, interaktyvumą ir performatyvumą, operuoja improvizacija platesniame negu tradiciniame vaidybos kontekste ir sąlygoja improvizacijos kaip teatro instrumento funkcijos pokytį. Improvizacijos raidos procese Frostas ir Yarrow išskiria tris pagrindinius kontekstus, kurių seka gali būti suvokiama chronologiškai ir kurie yra sąlygoti skirtingo santykio tarp improvizacijos ir aktorius asmenybės: 1) improvizacija, tradiciškai suvokiama kaip aktorių ugdymo instrumentas, pasitelkus aktorius kūną yra siekiama atrasti ir reprezentuoti personažą arba „kitą realybę“; 2) modernųjų laikų asmenybės stabilumo ir pastovumo kvestionavimas atsispindi radikalesnėse improvizacijos formose, atsisakančiose personažo koncepcijos ir natūralistinės vaidybos; 3) parateatriniam kontekste improvizacija virsta paties atlikėjo asmenybės pažinimo / tyrimo instrumentu, o aktorių ir žiūrovų santykių realybė tampa svarbesnė už naratyvo reprezentaciją (Frost, Yarrow, 2016, 4–5). Pastarasis kontekstas apima tiek taikomosios improvizacijos formas skirtinguose psichoterapiniuose, edukaciniuose bei politiniuose kontekstuose, tiek žiūrovo dalyvavimu bei interaktyvumu pagrįstas performatyvaus meno formas. Taigi žvelgdami į improvizacijos raidą istoriškai mes matome, jog improvizacija, iš pradžių būdama ugdymu ir pagalbiniu kūrybinio proceso komponentu, palaipsniui tampa savarankiška teatro forma ir galiausiai iškyla kaip „dekonstruktyvus ir rekonstruktyvus“ (Hanso-Thieso Lehmano performatyvumo suvokimu – transformatyvus) teatro reginio dėmuo. Pasak Frosto ir Yarrow, ši improvizacijos raidos trajektorija reiškia, jog improvizacijos nagrinėjimas šiandien turi būti pagrįstas ne tiek „improvizacija teatre“, kiek „improvizacija kaip teatro ir performatyvaus proceso dinamika“.

Akivaizdu, jog naujos improvizacijos sampratos iškelia naujus reikalavimus vaidybai bei aktorius kūrybos procesui, todėl į tai reikėtų atsižvelgti rengiant aktorius. Profesionalioje teatro mokykloje improvizacija išlieka svarbiu aktorių ugdymo instrumentu, tačiau apsiribojimas jos taikomąja funkcija personažo kūrimo procese (pvz., Stanislavskio sistema paremtoje mokykloje) neatitinka aktorinio egzistavimo būdų įvairovės šiuolaikiniame teatre, ignoruojami svarbūs vaidmens

suvokimo pokyčiai, susiję su ne literatūros tekstu paremtais spektaklio kūrimo metodais. Tradicinis dramos teatro požūiris į vaidybą kaip į personažo įkūnijimą, „gyvenimo suteikimą fiktyviems konstruktams“ pasitelkus aktorius kūną, lėmė įvairių judesio technikos pratybų vaidybos mokykloje paplitimą: „aktorių kūnai turėjo tapti mediumais ir reflektuoti fiktyvius kūnus“ (Evans, 2008, 263), laisvai, spontaniškai ir ekspresyviai funkcionuoti kaip personažas. Didelę dalį tokių pratybų sudaro fizine improvizacija paremti pratimai, padedantys aktoriams pažinti savo kūnus ir jų išraiškos ribas bei išugdyti paslankų psichofizinį aparatą, Evanso tyrime vadinamą „neutraliu“ arba „natūraliu“ kūnu. Šie tikslai turi būti pasiekti prieš darbą su bet kokiais fiktyviais įvaizdžiais / personažais. Ruthos Zaporah teigimu, aktoriai turi išmokti „įkūnyti patys save prieš įkūnydami ką nors kitą“ (Zaporah, 1995, 9). Tačiau aktorius kūnas kaip performatyvus objektas, pasitelkęs improvizacijos formą, nebūtinai virsta personažu, jis gali tapti savarankiška kūrybine strategija, ypač šokio ir fizinio teatro žanruose (pažymėtina, kad kūnas ir kūniškumas yra dažna šokio spektaklių tema). Tokiu atveju improvizacija suvokiama dvejopai: viena vertus, ji nukreipta į vidinių impulsų komplekso išorinę išraišką (performatyviaja prasme – „save kuriantis kūnas“), kita vertus, ji atveria priegią prie vidinių psichinių, pasąmoninių, intuityvių (bendrai – kūrybinių) resursų (kaip Csikszentmihalyi'io apibrėžtoje „tekėjimo“ būsenoje). Poromis ar grupėmis improvizuojantys aktoriai yra įtraukti į spontaninius dialogus, ir tuomet improvizacija tampa tiek bendros kūrybos instrumentu, tiek šio bendradarbiavimo principų bei taisyklių išradimu ir taikymu vienu metu. Ši improvizacijos dialektika gali būti aptikta darbo su neutralia kauke metoduose, *butoh* pratimuose, Alexanderio ir Labano technikoje, šiuolaikinio šokio kūrybinėje terpėje. Dramos teatrui pritaikyta improvizacija leidžia aktoriui (trans)formuoti savo psichologinį, socialinį, filosofinį, estetinį bei etinį identitetą, suteikti formą savo autentiškiems kūrybiniais impulsams ir idėjoms, dar nepaveiktoms tam tikrų estetinių konvencijų, ir svarbiausia – kurti savarankiškai, nepriklausomai nuo pedagogo / režisieriaus meninio diktato. Šiuolaikinio teatro praktika, pasitelkianti įvairius performatyvaus meno, šokio, fizinio ir dramos teatro metodus, įtvirtina improvizaciją ne tik kaip vaidybinę atlikimo ar vaidmens kūrimo techniką, bet ir kaip produktyvią aktorius kūrybos strategiją, pažinimo, išsilaisvinimo bei atsinaujinimo instrumentą. Vis dėlto tradicinei vaidybos mokyklai dažnai trūksta ir tokio požiūrio į improvizaciją, ir praktinių metodų tokių įgūdžių lavinimui.

Frostas ir Yarrow iškelia dar vieną svarbų improvizacijos funkcijos pokytį, susijusį ne su aktorius kūryba, bet su interaktyvumu pagrįstomis teatro formomis. Spektaklis kaip aktorių ir žiūrovų susitikimo erdvė ir laikas (pasak Fischer-Lichte, aktorių ir žiūrovų kūniškas buvimas ir bendrų veiksmų atlikimas konkrečioje vietoje ir tam tikru laiku; Фишер-Лихте, 2015, 56) įvietinto, dalyvavimo ir imersinio teatro formose evoliucionuoja iki visiškos atskirties tarp aktorių ir žiūrovo panaikinimo ir priskiria abiem bendrą sąvoką – „dalyvis“. Šis pokytis, įtraukęs į teatro sferą žiūrovus, leidžia suvokti improvizaciją kaip aktyvų ir spontanišką žiūrovo elgesį spektaklio apibrėžtoje fiktyvioje erdvėje, kaip neišvengiamą interaktyvumo ženklą. Žiūrovas (dalyvis) imersinių strategijų atžvilgiu yra „spektaklio kūrimo medžiaga: meninis mediumas“ (White, 2013, 9); interaktyvi spektaklio konstrukcija suteikia jam tiesioginę (priešingai, negu tradiciniame teatre) priegią prie prasmų kūrimo. Šio proceso improvizacijos elementas – „netikrumo ir nežinomumo koeficientas“ (Frost, Yarrow, 2016, 108). Nors improvizacija nėra savarankiškas imersinio teatro tyrimo objektas (Josephine Machon imersinio teatro atsiradimą sieja su instaliacijų menu bei fiziniu ir vizualiuoju teatru, improvizacija apskritai nėra minima jos darbuose), Frostas ir Yarrow nustato bendrus imersinio teatro ir improvizacijos tikslus: „intymumą, interaktyvumą, žaidimą, dalyvavimą ir tiesioginės patirties praplėtimą“ (ibid., 108). Pabrėžtina, jog interakcija vyksta ne tik tarp žiūrovo ir aktorių, bet taip pat tarp žiūrovo ir erdvės, žiūrovo ir spektaklio konstrukcijos, kuri kuriama taip, kad „turėtų spragas, kurias užpildytų žiūrovų veikimas; spragas, kurioms reikalingas žiūrovo atsakas tam, kad susikurtų prasmė“ (White, 2013, 30). Įvairios šiuolaikinės teatro formos, vienaip ar kitaip įtraukiančios aktyvų žiūrovo dalyvavimą (pavyzdžiui, laisvo maršruto spektakliai) savo konstrukcijoje, numato laisvą prasmų žaisimą, tiesiogiai priklausomą nuo žiūrovo pozicijos ir spontaniškų pasirinkimų. Improvizacija tokiu atveju yra suvokiama kaip spektaklio prasminis

atvirumas ir tampa savarankišku meniniu spektaklio dėmeniu, nesusijusiu su aktorinio atlikimo konvencijomis ar sceninio veiksmo spontaniškumu.

Nors improvizacijos suvokimas peržengia tradicinį vaidybos kontekstą, teatro profesionalams vis dar trūksta konkrečių praktinių metodų, leidžiančių nuosekliai taikyti improvizacijos principus spektaklio kūrimo metu. Kitų kūrybinio proceso dalyvių – režisieriaus, dramaturgo, scenografo, kompozitoriaus – ryšiai su improvizacija yra labiau riboti ir mažiau ištirti. Spektaklio kūrybinio proceso metu (paruošiamajame etape, repeticijose, spektaklio atlikime, tolesnėse parengto spektaklio modifikacijose) režisierius yra visų įmanomų improvizacijos formų iniciatorius ir aktorių improvizacinio proceso moderatorius, bet jis neturi savo autentiškos, su aktoriais nesusijusios improvizacijos formos. Tačiau jeigu pažvelgsime į improvizaciją kaip į tam tikrą kūrybinio mąstymo režimą, galėsime nustatyti tiek aktorius, tiek režisierius ir kitų kūrybinės komandos dalyvių individualias improvizacijos zonas, organiškai įpintas į bendrą spektaklio kūrimo procesą.

Dauguma mokyklų, įtraukiančių improvizaciją į teatro profesionalų ugdymą, be specifinių vaidybinių įgūdžių, siekia išugdyti kūrybinį mąstymą, meninę nepriklausomybę bei estetinį plastiškumą. Improvizacija kaip teksto / temos / formos tyrimas ir įvaizdžių kūrimas tampa vienodai reikšminga rengiant tiek aktorius, tiek režisierius / dramaturgus / scenografus, taip pat tokiam kūrybiniame procese kaip spektaklio pastatymas, kuriam būtinas skirtingų teatro profesionalų bendradarbiavimas. Improvizacija kaip kūrybinis režimas yra neatsiejama nuo laisvės, eksperimentavimo ir meninio tyrimo, todėl ypač naudotina žaidybinio teatro formose. Įvairialypę išraišką improvizacija, kaip spektaklio kūrimo strategija, įgavo Michailo Butkevičiaus žaidybinio teatro modelyje. Svarbu, jog žaidimo ir improvizacijos sinonimiškumas yra būdingas daugeliui žaidimo teorijų, tačiau Butkevičiaus interpretacijoje iškyla *žaidimo, improvizacijos ir kūrybos vienovė, suteikianti improvizacijos bei žaidimo dėsnams galimybę tapti nuosekliu ir efektyviu spektaklio kūrimo metodu.*