



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
TEATRO IR KINO FAKULTETAS
VAIDYBOS IR REŽISŪROS KATEDRA

Lukas Auksoraitis
Teatro menas (vaidyba)

IMPROVIZACIJOS RŪŠYS IR JŲ PANAUDOJIMAS KURIANT SPEKTAKLĮ

Magistro tiriamasis rašto darbas

Teorinės dalies darbo vadovas –
Lekt. Vaidas Jauniškis
Praktinės dalies darbo vadovas –
Prof. Aidas Giniotis

Vilnius, 2022

LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA

SAŽININGUMO DEKLARACIJA DĖL TIRIAMOJO RAŠTO DARBO

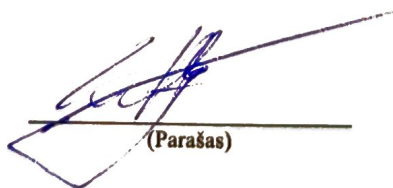
20 22 m. 05-09 d.

Patvirtinu, kad mano tiriamasis rašto darbas (tema)

„Improvizacijos rūšys ir jų
panaudojimas kuriant spektaklį“

yra parengtas savarankiškai.

1. Šiame darbe pateikta medžiaga nėra plagijuota, tyrimų duomenys yra autentiški ir nesuklastoti.
2. Tiesiogiai ar netiesiogiai panaudotos kitų šaltinių ir/ar autorių citatos ir/ar kita medžiaga pažymėta literatūros nuorodose arba įvardinta kitais būdais.
3. Su pasekmėmis, nustačius plagijavimo ar duomenų klastojimo atvejus, esu susipažinęs(-usi) ir jas suprantu.


(Parašas)

Lukas Aukšraitis
(Vardas, pavardė)

TURINYS

SANTRAUKA	3
SUMMARY	4
ĮVADAS.....	5
1. SĄVOKA IMPROVIZACIJA	10
1.1. Sąvokos <i>improvizacija</i> apibrėžtis.....	10
1.2. Improvizacijos kilmė.....	12
2. IMPROVIZACIJOS RŪŠYS	16
2.1. <i>Commedia dell'Arte</i>	16
2.2. Improvizacijos rūšys ir panaudojimai šiuolaikiniame teatre	19
2.2.1. Vilkolakio teatras	19
2.2.2. Viola Spolin ir Keith Johnstone	20
2.2.3. Teatras „Kitas kampas“	21
2.2.4. Keistuolių teatras.....	21
2.2.5. „Atviras ratas“	22
3. PRAKTINĖS DALIES APŽVALGA	24
3.1. Improvizacijos taikymas kuriant spektaklį.....	24
3.1.1. Mano improvizacija kuriant personažą	25
3.1.2. Mano improvizacija kuriant spektaklį.....	26
3.1.3. Mano improvizacija vaidinant spektaklį	27
3.2. Improvizacijos panaudojimas mano praktinio darbo metu	29
IŠVADOS.....	36
LITERATŪRA	38
PRIEDAI	40

SANTRAUKA

Improvizacija teatro kontekste dažniausiai suvokiama kaip repeticijų metu naudojama technika, kuri padeda aktoriams laisviau elgtis scenoje, ieškoti naujų išraiškos elementų, veiksmo sprendimo būdų, lavinti ne tik fizines, bet ir verbalines išraiškos gamas. Dažniausiai teatrinė improvizacija naudojama pedagoginiais tikslais – lavinti anksčiau įvardintas savybes. Šio meninio tyrimo tikslas – rasti improvizacines rūšis ir jas panaudoti spektaklio kūrimo atlikimo momente, kai aktorius scenoje naudoja improvizacijos elementus. Taip pat atskleisti ir aprašyti problemą – kokios svarbiausios improvizacijos taisyklės reikalingos aktoriui, norint gerai improvizuoti spektaklio metu. Surinkta informacija apie *Commedia dell'arte* bei šiuolaikinius teatrus, kurie savo veikloje taiko improvizaciją. Atrastos improvizacijos rūšys yra aprašomos skirtinguose etapuose: vaidmens kūrimo procese, spektaklio kūrimo procese ir spektaklio atlikimo procese. Tyrimui padėti pasirinkta teatrinės improvizacijos sąvoką aiškinti keturiomis dalimis. Vidinė, grupinė, išorinė ir vidinė improvizacijos.

Tyrimo tikslui pasiekti naudojama meninė praktika. Metodas, leidžiantis praktiškai analizuoti išsikeltą problemą. Smulkiau išanalizuoti savo asmeninę patirtį pasirinktas autoetnografinio metodo modelis, tiksliau – pagrindinės jo taisyklės. Remiantis surinkta įvairia medžiaga, kolektyvine kūryba sukurtas ir pristatytas praktinės dalies darbas pavadinimu „Darbas M“.

Raktiniai žodžiai: teatrinė improvizacija, aktorinė improvizacija, improvizacijos rūšys teatre, aktoriniai improvizacijos impulsai, solinė improvizacija, improvizacijos pavojai.

SUMMARY

Improvisation in the context of theater is usually perceived as a technique used during rehearsals, which helps actors to behave more freely on stage, to look for new elements of expression, to solve deeper action, to develop not only physical but also verbal scales of expression. Theatrical improvisation is mostly used for pedagogical purposes - to develop the previously mentioned qualities. The aim of this artistic research is to find improvisational types and use them at the moment of performing the performance, when the actor uses different elements of improvisation on stage. Also reveal and describe the problem - what are the most important rules of improvisation needed for an actor to improvise well during a performance.

Information has been gathered on *commedia dell'arte* and modern theaters that use improvisation in their work. The types of improvisation discovered are described at different stages: in the process of creating a role, in the process of creating a performance, and in the process of performing in a play. To help the research, it was chosen to explain the concept of theatrical improvisation in four parts. Individual, in the group, external and internal improvisation. Artistic practice is used to achieve the goal of the research. A method for analyzing a problem. To analyze my personal experience in more detail, I chose autoethnographic method or to be more precised – its basic rules. Based on the collected various materials, the work of the practical part called “Act M” was created and presented in a collective work.

Keywords: theatrical improvisation, acting improvisation, types of improvisation in theater, acting improvisational impulses, solo improvisation, improvisation dangers.

IVADAS

Šis meninis tyrimas analizuoja aktorinę raiškos priemonę – improvizaciją ir jos panaudojimą spektaklio kūrimo ir vaidinimo metu. Dažnai stebint spektaklius ir aktoriaus gebėjimus ant scenos pasigendu improvizacinės laisvės, personažo „gilumo“. Todėl man kyla klausimas, kaip susieti improvizacinę laisvę ir tą personažo „gilumą“? Neretai aktorius tampa vienplaniškas, neįvairiapusis, susikaustęs. Olga Lapina savo doktorantūros darbe taip pat pamini, kad „Nepaisant akivaizdaus improvizacija pagrįstų vaidybinių kūrybos metodų paplitimo, galutinėje teatro produkcijoje improvizacijos apraiškų nėra daug. Dažniausiai ji naudojama kūrybiniame procese, susijusiame su vaidmens paieškomis, dėl to vaidyboje improvizacija labiausiai siejama su kūrimu ir tyrimu, kurių rezultatai turi būti atrinkti ir patikslinti prieš tapdami nekintančiais vaidmens piešinio dėmenimis.“¹ Negaliu nesutikti su Olga Lapina, nes ir savo patirtyje improvizaciją naudodavau tik vaidmens kūrimo procese, bet ne galutiniame meniniame kūrinyje. Man kilo klausimas – ką reiškia improvizacija spektaklio metu ir kaip tai suprasti, įvaldyti bei panaudoti. Tad mano siekis – padėti sau ir kitiems aktoriams ne tik naudoti improvizaciją kuriant vaidmenį, bet suprasti ir ją tinkamai taikyti paties spektaklio metu.

Aktorinio meistriškumo studijų metais pradėjau domėtis improvizacijos metodais bei šio stiliaus siūloma pagalba kuriant personažą. Kėliau klausimus: ko reikia aktoriui, norint gerai improvizuoti scenoje, kaip sukurti įtaigesnį personažą vaidinamame spektaklyje. Mane vis kankina pojūtis – kaip pajusti improvizacijos galią, jos teikiamą naudą ir išvelgti pavojus, kuriuos slepia improvizacija scenoje. O pavojų yra daug. Neretai aktorius scenoje improvizuodamas „užsižaidžia“, yra pavojus, jog spektaklio fabula gali iškrypti, spektaklis gali nebeteikti savo pagrindinės minties. Aktorius, natūraliai būdamas narciziška asmenybe, sulaukęs dėmesio iš žiūrovo už improvizacines raiškos priemones, dažnai „užsiimprovizuoja“ per daug, t. y. nebetenka gebėjimo laviruoti tarp savo vaidinamo personažų ribų.

Lietuvoje vis dar paplitusi Stanislavskio arba tiksliau – jo metodo modifikacija, reikalaujanti aktoriui įsijausti į savo personažą su visomis charakterio savybėmis ir išgyvenimais, su visa kuriamo personažo priešistorė, man pasirodė logiška, bet nepilna. Ši sistema ir visa teatrinė mokykla, pagal kurią mes mokėmės, tarsi sukuria tuos personažų rėmus,

¹ Lapina, Olga. *Improvizacija kaip kūrybinė strategija spektaklio kūrimo procese*. Vilnius, 2018 (5)

kuriuose, natūralu, mes turime būti, vaidinti, kad išlaikytume natūralią spektaklio eigą, savo personažą ir jo vientisumą. Todėl man kyla klausimas, kaip spektaklio metu improvizuoti, jog nenukrypčiau nuo personažo rėmų, bet tai taip pat būtų labai paveiku žiūrovo atžvilgiu. Stanislavskis savo kuriamuose spektakliuose repeticijų metu taip pat naudodavo improvizacinius žaidimus, netgi tada, kai kurdavo spektaklius, kur tekstas yra visiškai išrašytas ir tarsi nėra palikta vietos improvizuoti. Balys Sruoga savo knygoje „Raštai“, XI dalyje, taip pat išskiria, kad Stanislavskis nuolat ieškojo uždavinių savo kuriamuose spektakliuose repeticijų metu. Jis ieškodavo įvairių medžiagų, kurios padėtų spręsti tuos uždavinius.² Šiame darbe tradicinis – „Stanislavskiškas“ personažo kūrimas turėtų būti sujungtas su susisteminta informacija iš įvairių improvizacijos technikų. Taip pat atsižvelgiant į aktorių patirtis, kurie naudoja improvizaciją ne tik pramoginiuose improvizaciniuose šou, bet ir draminiuose spektakliuose. Taip siekiant ne tik atrasti naujus improvizacijos panaudojimus spektaklio metu, bet ir sukurti įtaigesnį ir „gilesnį“ vaidinamą personažą. Privalu paminėti, jog lietuviškasis teatras keičiasi, atsiranda naujų sceninės raiškos būdų, patrauklus tampa performatyvus menas, šiuolaikinis šokis bei įvairi fizinių spektaklių gama. Tad renkantis tinkamus improvizacinius principus būtina atsižvelgti į tai, kas yra ir kas bus aktualu Lietuvoje, kokios yra aktoriaus ruošimo tradicijos ir kokią žiūrovą aktorius sutinka būdamas scenoje. Didžiausia atsakomybė yra telkiama įvairios informacijos susisteminiui ir jos pritaikymui prie tradicinio personažo kūrimo, taip siekiant surasti efektyviausią būdą aktoriui kurti ir praktiškai panaudoti improvizaciją spektaklio metu.

Tyrimo problema – kokios svarbiausios improvizacijos taisyklės reikalingos aktoriui, norint gerai improvizuoti spektaklio metu.

Tyrimo objektas – spektaklis ir aktorius.

Tyrimo tikslas – rasti ir sujungti efektyviausias improvizacines technikas ir metodus, atrasti taisykles, kurios padėtų geriau įvaldyti improvizaciją spektaklyje. Šiuos metodus taip pat panaudoti, kuriant personažą pagal psichologinio teatro modelį, jog būtų galima išgauti geresnį improvizacinį meistriškumą.

Tyrimo uždaviniai:

- Improvizacinių technikų informacijos surinkimas, jos išbandymas praktiškai ir veiksmingiausių technikų susistemimas.
- Teorinių žinių apie improvizacijos raidą, jos panaudojimą ir kitimą gilinimas.
- Personažo kūrimas, remiantis tradiciniu – psichologinio teatro modeliu, kartu jungiant ir improvizacinius pratimus, žaidimus.

² Sruoga Balys. *Raštai. Vienuoliktas tomas. Teatro kritika 1930-1947*. Vilnius, 2006 (467)

- Veiklos ir kūrybinio kelio dienoraštis.
- Vaidmens atlikimas praktinėje dalyje.

Tyrimo metodas – meninė praktika. Siekiant labiau įsigilinti ir panaudoti improvizaciją spektaklio metu, kuriamas naujas spektaklis. Kuriamą naują pjesę pagal lietuvių liaudies, užsienio pasakas, legendas, įvairius faktus, melagystes. Naudojamos kaukės, eiliuoti tekstai. Toks „lengvas“ žanras, manau, puikiai pasitarnauja mano tiriamai temai tuo, jog tokio stiliaus spektaklis leidžia analizuoti ir praktiškai pritaikyti atrastus improvizacijos principus būtent tokio tipo spektaklio metu. Tyrimas per kūrybinę patirtį susideda iš pripažinimo individualios patirties kaip esminės tyrimo sudedamosios dalies. Klausiant savęs – kaip tyrėją veikia improvizaciniai pratimai? Ar jie padeda kurti gilesnį, įtaigesnį personažą? Kokias emocijas tyrėjas patiria repetuodamas naujai kuriamą vaidmenį? Taip pat pildomas dienoraštis repeticijų metu. Naudojamas aprašomasis, autoetnografinis metodas, tiksliau – rėmimasis pagrindinėmis šio metodo idėjomis stebint save, reflektuojant bei aprašant savo patirtį nuo repeticijų pradžios iki spektaklio pabaigos. Taip siekiama gauti geriausią tyrimo rezultatą. Žinoma, privalu atsižvelgti į anksčiau kurtus personažus, jų vaidinimą scenoje. Naudojama Violos Spolin, Keitho Johnstono, Konstantino Stanislavskio teorija, bakalauro metais išmokti pratimai. Kūrybinės praktikos kelyje, keliaujant tyrimo rezultato link, mano atradimai nebūtinai bus naudingi visiems kūrėjams, atlikėjams, aktoriams ir t. t. Bet viliuosi, jog improvizacija scenoje, jos suvokimas kaip būtinosios kūrybinės dalies ir jos valdymas iš esmės bus naudingas ir reikalingas ne tik man, bet ir kitiems kūrėjams.

Praktinis darbas suskirstytas į tris dalis: 1. Mano improvizacija kuriant personažą; 2. Mano improvizacija kuriant spektaklį; 3. Mano improvizacija vaidinant spektaklį. Pirmoje dalyje analizuoju asmeniškai naudotą improvizaciją kuriant personažo tekstus, personažo fiziką, emocijas. Antroje dalyje apžvelgiu savo improvizaciją kūrybinėje grupėje. Naudojama improvizacija kaip prisitaikymas prie bendros kūrybinės atmosferos, taip pat personažų kaita, kuri nulemiama bendro kūrybinio tikslo vardan. Trečioje dalyje apžvelgiu savo improvizaciją, kurią naudočiau praktinės dalies darbe, konkrečius improvizacijos pavyzdžius. Taip pat analizuoju jų poveikį, paremtą mano asmenine savijauta, būsenomis po praktinės dalies pristatymo. Atrandamos taisyklės bei rekomendacijos, kurios padeda improvizuoti scenoje esamu momentu.

Tyrimas yra jungtinis. Jame dalyvauja režisierius – Linas Jurkštas, mano kolegos aktoriai – Urtė Smulskytė ir Gintautas Ulmis, kurie vaidins praktinėje dalyje kartu su manimi.

Naujumas ir originalumas. Improvizacija reiškia procesą, veiksmą, ką nors darant arba veikiant prieš tai iš anksto nepasiruošus. Mūsų teatro scenoje šis veiksmas dažniausiai atsitinka aktoriui užmiršus tekstą, dingus vienai ar kitai šviesai, neįsijungus muzikai, ne vietoje ar ne laiku išėjus kitam aktoriui į sceną ir pan. Tuo metu aktoriai, norėdami išsaugoti pavojuje atsidūrusį spektaklio vientisumą, privalo improvizuoti, kad žiūrovas nesužinotų, jog kažkas atsitiko ne taip. Aktorius turi „apžaišti“, „apvaidinti“ žiūrovą, neleisdamas jam suprasti, jog įvyko kažkas neplanuoto, kad žiūrovas neižvelgtų aktorių trupės ar teatro personalo neprofesionalumo. Tyrimas tampa naujas ir originalus, nes tiria aktoriaus improvizaciją, kai viskas vyksta esamuojų momentu, kai aktorius naudoja improvizaciją ne tik kuriant spektaklį, bet ir jį vaidinant. Kaip aktoriui pajusti publiką, prisiderinti prie realaus žiūrovo elgesio, suprasti ir nardyti tiek improvizaciniuose rėmuose, tiek ir paties spektaklio fabulos ir pagrindinės minties eigoje? Kaip iš jų neišklysti ir neleisti spektakliui „nusivažiuoti“? Šių klausimų atsakymai šį meninį tyrimą paverčia nauju ir originaliu. Bent jau bandymas į juos atsakyti ir atsakymus užrašyti, tikiuosi, padės ne tik man geriau improvizuoti spektaklio metu, bet ir kitiems scenos menų atstovams jų kūrybiniame kelyje. Improvizacija suteikia aktoriui laisvumo scenoje, bet tuo pat metu ji slepia daugybę pavojų. Tad šio tyrimo originalumas aprėpia improvizacijos suvokimą ir pritaikymą aktoriui, vaidinančiam spektaklyje. Nors improvizacija kaip aktorinis atlikimas nėra paplitusi psichologinio teatro scenoje, tačiau ji neatsiejama nuo teatrinės praktikos. Todėl man yra labai įdomu apčiuopti ir įvardinti teatrinę improvizaciją spektaklio metu, remiantis man žinomu psichologinio teatro modeliu. Galiu teigti, jog mano tyrimo naujumas yra pažvelgti į improvizaciją iš aktoriaus perspektyvos ir ne tik spektaklio kūrimo metu, bet ypač jo atlikimo metu. Mane veda noras pažvelgti į improvizaciją ne tik kaip į apčiuopiamą, pratimais lavinamą įgūdį, aktorinę treniruotę, bet ir kaip tam tikrą atlikėjo psichologinę būklę, reikalaujančią priimti improvizacinius impulsus scenoje ir mokėti juos transliuoti padedant bendrai spektaklio tėkmei.

Metodas savo hipotezės patikrinimui. Žinoma, sakysite, jog pagrindinis ir turbūt geriausias būdas būtų apklausti ar kitaip išgauti iš žiūrovo atsakymą apie būtent tuo metu pateiktą spektaklyje aktoriaus improvizaciją. Iš dalies jūs būtumėte teisūs, bet šiuo keliu aš nenoriu žengti. Pabandysiu paaiškinti kodėl.

Žiūrovą laikant kaip vieną iš pagrindinių teatro dėmenų, būtų nuostabu apklausti ar leisti jam užpildyti vertinimo anketas ar sudokumentuoti žiūrovų emocijas, nuomones, pamąstymus po spektaklio, kuriame buvo atlikta aktorinė improvizacija. Šiuo būdu nesiremiu todėl, kad žiūrovas bus paveiktas spektaklio visumos. Jis vienaip ar kitaip bus afekto būsenoje, reflektuodamas visą spektaklį kaip visumą. Žiūrovas vertins aktoriaus improvizaciją viso

spektaklio kontekste. Todėl esu linkęs rinktis kitą būdą savo hipotezėms tikrinti – tai anksčiau minėtasis autoetnografinis metodas. Pripažįstant savo individualią patirtį kuriant personažą bei personažo improvizaciją scenoje. Naudojama savirefleksija, pildomas dienoraštis, atliekami improvizaciniai pratimai, improvizacinių vietų repetavimai. Visa tai nugulus į praktinės dalies darbą, randamos improvizacijos taisyklės, kurios padeda aktoriui geriau improvizuoti scenoje. Pagrindinis uždavinys – išbandyti savo išsikeltas hipotezes ir klausimus praktiškai. Tikslas – suvaidinti spektaklyje, kitaip tariant, atlikti įvairias improvizacijas praktiniame darbe. Siekiant padėti ne tik sau sukurti įtaigesnį personažą, bet kad tai suteiktų žinių ir kitiems atlikėjams, norintiems naudoti improvizaciją spektaklio metu. Todėl, manau, būtų tikslingiausia taikyti šį autoetnografinį metodą, leidžiantį pažvelgti giliau į būtent asmeninę aktoriaus patirtį, jo jausmus, emocijas, sunkiausius momentus ir patirtį improvizacijos kelyje.

Literatūros ir šaltinių apžvalga

Šiame darbe yra analizuojami informacijos šaltiniai, knygos, moksliniai straipsniai bei disertacijos. Remtasi išorinės bei vidinės improvizacijos sąvokomis Renatos Bartusevičiūtės (2016) magistro baigiamajame darbe „Improvizacija Lietuvos šiuolaikiniame teatre“. Kalbant apie improvizaciją kaip kūrybos procese taikomą metodą, remtasi Olgos Lapinos (2018) disertacija. Taip pat improvizacijos pratimų, technikų ir taisyklių žinias praplėtė Keitho Johnstonės (1987) knygos, Violos Spolin vaizdo įrašai.

Apie Lietuvoje vyrausią improvizacinį, groteskišką Vilkolakio teatrą padėjo suprasti Balio Sruogos raštai (1911–1947). Taip pat Antano Sutkaus (1969) knyga.

Analizuojant dabartiniame Lietuvos teatro kontekste esančias improvizacines technikas, teatrus bei visą improvizacijos vaidmenį, padėjo esantys kritikų straipsniai, recenzijos. Tyrimą praturtino Julijos Šabaševičiūtės, Jurgitos Jačėnaitės, Godos Dapšytės bei kitų teatrologų įžvalgos. Taip pat asmeninė patirtis vaidinant Keistuolių teatre ir Vilniaus miesto teatre „Atviras ratas“, pokalbiai su ten kuriančiais aktoriais ir režisieriais taip pat davė papildomų įžvalgų apie improvizaciją scenoje.

1. SĄVOKA IMPROVIZACIJA

1.1. Sąvokos *improvizacija* apibrėžtis

Turbūt būtų sunku rasti žmogų, kuris nežinotų, kaip paaiškinti žodį *improvizacija*. Taip pat sunku, manau, būtų rasti žmogų, kuris improvizacijos sąvoką paaiškintų tiksliai, mat improvizacijos žodis, kilęs nuo itališko žodžio „improvviso“³, yra klampus ir nevienareikšmis. Improvizacija dažniausiai aiškinama taip: „kūryba be išankstinio pasirengimo, kai kartu ir kuriama, ir atliekama. Būdinga liaudies kūrybai ir kurioms ne kurioms profesionaliojo meno šakoms – poezijai, muzikai, teatrui, choreografijai.“⁴ Improvizacija – tai procesas, veiksmas, kai mes kažką atliekame tam prieš tai nepasiruošę, neretai spontaniškai. Taigi sąvoką *improvizacija* dažnai galime suprasti nevienodai. Iš tikrųjų, ši sąvoka tampa labai abstrakti, apimanti bene daugumą profesionalaus meno šakų. Ją galima taikyti muzikoje, šokyje, teatre, poezijoje, net ir buityje, kasdieniame gyvenime. Jau žinome, kad improvizuoti – tai reiškia atlikti kažką prieš tai tam nepasiruošus, nesurepetavus. Toks improvizacijos aiškinimas mano darbui tinka, bet ne visiškai, todėl jaučiu pareigą kuo daugiau paaiškinti, kaip aš žiūriu į improvizaciją teatre ir noriu, kad jūs žvelgtumėte į improvizaciją šiame darbe.

Visų pirma, žinoma, reikia atskirti, jog šiame darbe aš kalbėsiu apie teatrinę improvizaciją. Nenaudosiu muzikos, šokio, poezijos ar kitų menų improvizacijos, nebent to reikalaus vaizdingas palyginimas, leidžiantis geriau suprasti mano darbe naudojamą improvizacijos apibrėžimą. Visų antra, reikia išskirti dvi improvizacijos kryptis, kuriose mano darbas skleisis. Pirmoji – tai repeticijų metu naudojama improvizacija. Ji apima visą mano naudojamą improvizaciją prieš žengiant ant scenos. Šią pirmą dalį taip pat reikėtų atskirti į dvi dalis – tai grupinė ir individuali improvizacija. Aktoriams jau įprasta vienaip ar kitaip naudoti improvizaciją kuriant spektaklį. Pradedant nuo improvizacinių apšilimo pratimų grupėje, kurie padeda pajusti bendrą trupės kvėpavimą, bendrą ritmą, iki individualių improvizacinių pastangų kuriant personažą, ruošiantis repeticijoms. Nenuostabu, jog daugelis teatralų improvizaciją vertina ir naudoja savo kuriamuose spektakliuose. Improvizacija padeda išlaisvinti aktoriaus vaizduotę, padeda jam ne tik naudoti savo turimus gebėjimus, kurie ilgainiui gali tapti aktoriaus šampais, bet ir ieškoti naujų „priėjimų“ prie vaidmens psichologijos ir fizikos. Improvizacija kūrybos procese padeda apsaugoti nuo tų aktoriaus arkliukų, klišių, šampų. Aktorinė improvizacija leidžia ieškoti naujų personažo savybių.

³ Improvizuoti žodžio reikšmė. <http://zodynai.igloro.info/z/improvizuoti/>

⁴ Improvizacija reikšmė. <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Improvizacija>

Nemaža dalis, žinoma, priklausomai nuo režisieriaus užmojų, repeticijų metu suimprovizuotų etiudų užfiksuojama ir tampa nekintamomis spektaklio dalimis. Taigi teatrinė improvizacija mano darbe apima dvi skirtingas ir svarbias dalis – kuriant ir vaidinant spektaklį. Spektaklio atlikimo metu naudojamą improvizaciją taip pat reikėtų išskaidyti į paruoštą ir neparuoštą improvizaciją. Vidinę ir išorinę improvizaciją.

Vidinės improvizacijos apibrėžimą savo darbe laikau tokią improvizacijos formą, kai aktorius vadovaujasi scenoje kylančiais impulsais. Neignoruoja jų, o stengiasi tais impulsais užpildyti spektaklio visumą, suteikti daugiau spalvų spektaklio eigai. Vidinė improvizacija galime laikyti ir tai, ką aktorius sugalvoja scenoje ir įvykdo vėliau spektaklyje.

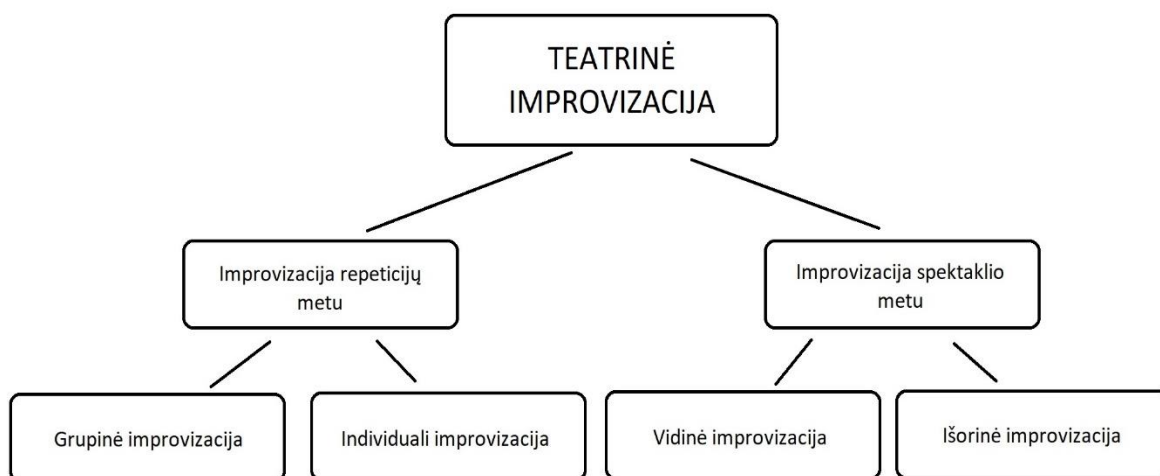
Išorinės improvizacijos apibrėžimą savo darbe laikau tokią improvizacijos formą, kuri atsiranda spektaklyje įvykus nesuplanuotiems veiksams, pavyzdžiui, išsijungus šviesai, dingus garsui. Išorinė improvizacija taip pat galime laikyti aktoriaus dialogą su žiūrovu. Įdomus paradoksas, jog aktorius pokalbiui spektaklyje su žiūrovu negali būti pasiruošęs, nes jis nežino, nei koks žiūrovas tą dieną bus, nei ką jis atsakys aktoriui, bet aktorius ruošiasi. Jis turi įsivertinti galimus žiūrovo atsakymus ir žinoti, kaip laviruoti, žaisti ir nukreipti tuos atsakymus reikiama spektaklio kryptimi.

Taigi jau išsiaiškinome, kad teatrinė improvizacija (žr. 1 pav.) šiame darbe yra laikoma dvejopa – gimstanti prieš spektaklį ir gimstanti spektaklio metu. Prieš spektaklį improvizaciją atliekame grupėje arba individualiai.

Grupinė improvizacija – įvairūs praktiniai improvizaciniai pratimai, leidžiantys grupei pajauti vienas kitą, sukurti bendrą nuotaiką, pagauti vieną ritmą. Negalvoti apie save, o kreipti dėmesį į partnerį.

Individuali improvizacija – čia taip pat galime skirstyti į vidinę ir išorinę, bet pabandysiu apsiriboti viena sujungta kryptimi. Aktorinė individuali improvizacija apima aktoriaus personažo paieškas – tiek psichologines, tiek fizines. Manau, tokia improvizacijos forma kuriant spektaklį yra neatsiejama nuo daugumos pastatymų. Aktorius ieško personažo eisenos, žodžių tarimo subtilybių ir stengiasi nesikartoti. Visa tai susideda į improvizaciją, dažnai paremtą jau anksčiau išmoktu personažo kūrimo modeliu. Jeigu paklaustumėte manęs – ar aktorius individualiai improvizuoja, kai nekuria personažo, kai scenoje būna savimi. Atsakyčiau – taip. Aktorius individualiai improvizuoti gali ir grupėje, žinoma, priklausomai nuo grupės (čia patenka režisierius, aktoriai kolegos, scenografai, dalininkai ir kt.). Aktorius, nesvarbu, ar kuria personažą, ar būna scenoje savimi (nors turiu abejonių, ar tai įmanoma), bet jis improvizuoja. Improvizuoja momentais, kai kuria siužetą, linijas, reakcijas, emocijas, pauzes ir visa tai daro vaidindamas spektaklyje. Dažniausiai tokį improvizacijos stilių galime priskirti

vidinei aktoriaus improvizacijai. Kad būtų aiškiau, padariau struktūrą, kurioje matote mano sąvokos *improvizacija* supratimą ir interpretaciją.



1 pav. Teatrinė improvizacija

Nors dažnas kūrėjas, teatralas ar teatrui prijaunčiantis žmogus teatrinę improvizaciją supranta kaip iš anksto neparuoštą veiksmą, kuris dažniausiai pasireiškia dingus šviesai, partneriui arba pačiam aktoriui suklydus ar pamiršus tekstą. Aš stengiuosi nagrinėti kiek kitokią, labiau orientuotą į paties aktoriaus vidų, improvizacijos pusę.

1.2. Improvizacijos kilmė

Kad suprastume improvizacijos unikalumą ir jos kompleksinę pusę, reikia bandyti surasti jos pradžią, o improvizacijos ištakos teatre yra labai senos. Pradėdami domėtis teatrinės improvizacijos istorija, turėtume nuklysti į maždaug 391 m. pr. Kr. Tuo metu improvizacinio teatro apraiškos buvo naudojamos senovės Romoje, Atelos mieste. Vadinami „Atellan Farce“⁵ (Atelos farsai), kurie apėmė stereotipinius personažus su kaukėmis, trumpus vaidinimus ir žinoma, improvizaciją. Šis žanras buvo gana populiarus, gyvavęs maždaug 500 metų. Tokio žanro pradžios įrodymas – vazos, ant kurių išraižytos įvairios scenos ir veikėjai.

⁵ Atellan Farce. http://www.artandpopularculture.com/Atellan_Farce



Išlikę trumpi fragmentai, pavadinimai mums sufleruoja, kad tekstai buvo trumpi, maždaug 300–400 eilučių ir pavadinimai trukdavo iki 28 minučių. Išlikę pavadinimai, tokie kaip: „Ūkininkas“, „Ožka“, „Vyno rinkėjai“. Šie trumpi vaidinimai buvo skirti publikai švenčių progomis, turgaus dienomis. Įdomu tai, kad Atelos farso personažai turi panašumų su vėliau kaukių komedijos žanro šeimininku tapusiu *Commedia dell'Arte* stiliumi. Ypatingi panašumai atsispindi tarp personažų, kuriuos taip pat palygina ir Hijazi, Jennifer Rose savo bakalauro darbe „Comedic Timing: The influence of the Atellanae Fabulae on Commedia Del'Arte“⁶

Maccus – personažas, reiškiantis „būti kvailam“, „godžiam“. Makas buvo populiariausias klounas ir vienas pagrindinių veikėjų daugumoje Atelos farso scenų.

Baccus – manoma, kad tai galėjo atstovauti „storai bobai“, mat lotyniškas žodis *bucca* reiškia „skruostą“ arba „burną“.

Manducus – dažnai sutinkamas kaip arogantiškas kareivis. Gretinamas su kitu personažu Dossennus.

Dossennus – manoma, kad tai buvo kuprotas, pompastiškas gydytojas, gudrus apgavikas, mat žodis *dorsum*, iš kurio, manoma, kilęs šis pavadinimas, reiškia „nugarą“.

Pappus – manoma, kad šis veikėjo pavadinimas kilęs iš žodžio *pappos*, reiškiančio „senelis“. Jį buvo lengva apgauti, dažnai jis tapdavo savo dukters ar žmonos auka.

Taigi manoma, kad tokia improvizacijos forma turėjo įtakos *Commedia dell'Arte*, nes personažai labai panašūs į tuos, kuriuos vėliau pamatė italai. Manoma, kad **Pappus** yra atitikmuo Pantalonės personažo, o **Maccus** ir **Baccus** galima priskirti Pulčinelos kaukei. **Manducus** ir **Dossennus**, panašu, jog galėjo būti Kapitono personažo pirmtakai.

Šio žanro temos būdavo nurodomos prieš pasirodymą, o dialogai improvizuojami. Dažniausiai trumpi vaidinami eskizai pasižymėdavo nepadorumu, grubumu. Atlikėjai, būdami tik vyrai, naudojo daug pantomimos, fizinės išraiškos.

⁶ Rose Jennifer, *Hijazi Comedic Timing: The influence of the Atellanae Fabulae on Commedia Del'Arte*, 2012

Visa tai leidžia manyti, kad Atelano farsas turėjo didelę įtaką ateities teatrinei perspektyvai. Pramoginis žanras giliai įsirėžė žiūrovų viduje, o to atspindį vėliau pamatysime *Commedia dell'Arte* žanre. Po Atelo farsų po Vakarų Europą pasklido daugybė improvizacinių apraiškų. Viena iš jų „Fesciennine verse“⁷ – *Fescennine* eilėraščiai. Komiško prieskonio turintys itališki dialogai lotynų kalba. Kaimiškose šventėse, derlių nuėmimo metu šiuos eilėraščius dainuodavo kaukėti šokėjai. Dažniausiai tokios dainos būdavo panašios į niūrias vestuvių dainas arba nepadorias *carmina triumphalia*. Tai buvo Romėnų kareivių dainos, dainuojamos marširuojant per miestą laimėjus mūšį. Dažnai tokios dainos (arba kitaip galime jas vadinti skanduotėmis) būdavo ne tik linksmos ir ūpą gyventojams pakeliančios, bet dažnai dvelkė kraujo praliejimu ar skerdimu.

Mille mille mille decollavimus.

unus homo mille decollavimus.

mille bibat quisquis mille occidit.

*tantum vini nemo habet quantum fudit sanguinis*⁸

„Tūkstančiui, tūkstančiui, tūkstančiui nukirtome galvas.

Vienui vienam, dabar tūkstantis nukirstų galvų.

Jis išgers tūkstantį, kurio tūkstantis nužudytų.

Tiek daug vyno niekam nepriklauso, kiek kraujo, kurį jis praliejo.“ (Vertimas autoriaus)

Žinoma yra tai, kad *Fescennine* eilėraščiai ir kaukėti šokėjai dainuodavo panašias ir kitas dainas jas šiek tiek pakoregavę. Dainos būdavo nepadorios kalbos, įžeidžiančios, tad vėliau atsirado įstatymas, draudžiantis tokio – iškreipto pobūdžio dainas. Tuo metu buvo tikima, kad eilėraščiai apsaugo nuo piktos akies, o visos nešvankybės juose – vaisingumo ir sėkmės kerai.

Improvizacijos žanro atsiradimui, be abejo, turėjo įtakos religija, šamanizmai, apeigos ir t. t. Anthony Frostas ir Ralphas Yarrowas savo knygoje „Improvisation in Drama, Theatre and Performance – History, Practice, Theory“⁹ improvizacijos apraiškų įžvelgia šamanizme: „Jis gali kontaktuoti ir *padaryti matoma* kitą gamtos pusę, dvasinio arba vidinio savęs. Šamanas sako „taip“ kažkam, kas yra daugiau nei kasdieniška realybė, jis žymi ir įkūnija tarpšlenkstinę

⁷ The History of Improv Theatre. <https://discover.hubpages.com/entertainment/The-History-of-Improv-Theatre>

⁸ Historia Augusta, 1932 (202-203)

https://www.loebclassics.com/view/historia_augusta_deified_aurelian/1932/pb_LCL263.203.xml

⁹ Frost Anthony and Yarrow Ralph. *Improvisation in drama, theatre and performance*, 2015

<https://books.google.lt/books?id=ciUpCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>

būseną, sugeba priimti kitoniškumą kaip įgalinimo šaltinį.“ Ši citata man priminė nemažai kartų girdėtas istorijas apie aktorius, kurie yra patyrę „matymo savęs iš aukščiau“ jausmą. Trumpai tariant, aktoriai taip įsijausdavo į savo vaidmenį, į sceną, kad po jos neatsimindavo, kaip suvaidino, ką pasakė, ką tiksliai padarė, tarsi matė save iš aukščiau. Žinoma, turbūt ne vienas ir ne du aktoriai tokiu būdu nori pasakyti, kokie jie puikūs artistai ir lengvai pridėti aktorinio žavesio ir magiško pasakojimą, bet jeigu mes bent šiek tiek tikime teatriniu stebuklu, visiškai tokių istorijų nuneigti taip pat negalime. Tad tokios tarpslenkstinės būsenos mane labai sudomino ne todėl, kad pats norėčiau jose atsistoti, bet man pasirodė įdomus kelias, kurį tas „šamanas“ turėjo iki tol nueiti. Trumpa išvada tokia – impulsai. Impulsas improvizacijoje yra vienas pagrindinių komponentų. Impulso reikšmė – „skatinamoji priežastis veikti, postūmis, akstinas: impulso pagautas“¹⁰ arba „fiziologinė jaudinimo banga nuo nervo padirgimo“¹¹. Tokias ir panašias impulso žodžio reikšmes galime rasti įvairiuose žodynuose. Impulso kilmei paaiškinti turbūt reikėtų gilintis į biologiją, žmogaus nervų sistemą, sąmonę ir pasąmonę, bet šis darbas ne apie tai. Norėčiau, kad bendrai sutiktume, jog impulso kilmė ir pats impulsas kaip fizinis veiksmas nėra iki galo ištirtas ir logiškai paaiškinamas. Mes nežinome tiksliai, kodėl vairuojant automobilį mes pagauname impulsą pasukti vairą į priešingą eismo juostą. Žinoma, mes šiais impulsais nesivadovaujame ir juos greitai „užgesiname“. Tačiau teatre, scenoje, improvizacijoje impulsai padeda aktoriui egzistuoti. Gyvoji improvizacija arba improvizacijos sportas yra paremtas impulsais, kurie suteikia aktoriui greitos reakcijos, žaismingumo, buvimo „čia ir dabar“. Vadovautis impulsais, o tiksliau, tais impulsais, kurie pagyvina sceną, veiksmą, vaidinimą, yra ypač reikalinga aktoriui. Impulsų tikslumas, mano manymu, proporcingai priklauso nuo patirties ant scenos, treniruočių. Turbūt todėl šamanai dažnai vaizduojami seni, ligoti, išmintingi, mažai kalbantys. Tokia šamano rimtis, ilgametė patirtis ir praktika padeda labiau įsiklausyti į jo vidinius impulsus, pasiekti tarpslenkstinį buvimą.

Apibendrinamas ir grįždamas prie improvizacijos kilmės temos noriu pabrėžti, kad improvizacija, nors ir kilusi dar prieš mūsų erą, yra fenomenali ir mažai tepakitusi. Improvizacijos reikšmė išlieka ta pati – tai impulsas, paskata daryti tai, kas yra prieš tai nesuplanuota. Skiriasi tik priemonės, kokiomis veikė šamanai, klounai, poetai, pirmieji aktoriai. Vėliau galėsime įžvelgti panašias priemones, kurios veikė publiką prieš mūsų erą ir kas ją veikia šiomis dienomis, kai kalbame apie sceninę, teatrinę improvizaciją.

¹⁰ Impulsas reikšmė. <https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Impulsas>

¹¹ Ten pat.

2. IMPROVIZACIJOS RŪŠYS

2.1. *Commedia dell'Arte*

Teatrinės improvizacijos pradžia – *Commedia dell'Arte*. Bent jau taip pasakytų dažnas teatralas ar teatru besidomintis žmogus. Niekas turbūt per daug nenustebtų, kad teatrinė improvizacija prasidėjo kur kas seniau, bet šį improvizacijos stilių, kurį naudojo *Commedia dell'Arte* žanro atstovai, galime išvysti ir šiomis dienomis. Tokia teatrinė improvizacija, laisvė, kaukių komedija turėjo didelės įtakos tolesnei teatro raidai Vakarų pasaulyje, todėl nenuostabu, kad dauguma *Commedia dell'Arte* žanrą laikome kaip vieną improvizacijos pradininkų.

Šis žanras, atsiradęs XV a., centrinėje Italijoje tęsėsi maždaug iki XVIII a. Tuo metu Italijoje prasidėjo improvizacijos, tokios, kaip mes daugelis ir įsivaizduojame, taikymas. Nors šio žanro šaknys, manoma, siekia antikinę Romą, tačiau jos ištakas ir kilmę yra gana sudėtinga surasti ir atkapstyti. Pagrindiniai *Commedia dell'arte* principai apėmė kaukes, improvizaciją ir trumpas siužeto linijas, kuriose nardydavo kaukėti personažai. Atlikėjai improvizuodavo gatvėse, turgaus aikštėse. Rėmėsi socialinėmis temomis, kasdieniais rūpesčiais, todėl nenuostabu, jog juos vertino paprasti žmonės, elgetos. Įdomu ir tai, kad šį žanrą pamilo ir aukštesnio rango pareigūnai, karaliai, vėliau pradėjo formuotis įtakingų didikų išlaikomos trupės. Toks improvizacinis žanras labiausiai suklestėjo XVI–XVII amžiais, vėliau suklestėjus baroko epochai ir po truputį išstūmus renesansą, žiūrovų širdis užkariavo prabangūs, puošnūs, labiau draminiai spektakliai, reikalaujantys sudėtingesnių pastatymų, sudėtingesnių scenos technikos elementų. Maždaug tuo metu pradeda rasti kulisos, teatrinė perspektyva. Taigi *Commedia dell'arte*, būdama tarsi tęsėju to, kas užgimė dar prieš mūsų erą, po truputį pradėjo nykti nuo tuometinio teatro lauko. Julija Šabasevičiūtė savo moksliniame straipsnyje mini, kad: „Nors *commedia dell'arte* nunyko XVIII a., nuoseklios tradicijos nėra net ir jos gimtuosiuose kraštuose, Italijoje ir Prancūzijoje, ji darė įtaką būsimoms teatro formoms, buvo įamžinta rašytojų tekstuose, o teatro praktikus domino išskirtine vaidybos ir improvizacijos technika“.¹² Iš tiesų, galime kalbėti apie italų renesansą kaip iš naujo atgimusią komedijos oazę arba kaip tiltą, dovanojantį likusiai Europai sąlygas tolimesniam šiuolaikinio teatro vystymuisi Vakarų pasaulyje.

Commedia dell'Arte technika ir teatro kryptis man darė įtaką nuo pat pirmųjų studijų metų ir daro iki šiol, kai jau galiu vadinti save profesionaliu aktoriumi. Studijų metais stengiausi aplankyti kuo daugiau spektaklių, ne išimtis buvo ir režisieriaus Aido Giniočio Keistuolių teatre pastatytas spektaklis „Varnas“, besiremiantis *Commedia dell'Arte* tradicijomis. Tuo metu mane

¹² Šabasevičiūtė Julija. *Commedia dell'arte ir šiuolaikinis Lietuvos teatras*. 2015

pakerėjo aktorių išlavinti personažai, siužeto vingiai ir labai profesionali improvizacija, kuri, kaip jau tada kirbėjo, gali pasitarnauti ne tik tokio žanro spektakliuose, bet pakankamai tradiciniuose mūsų Lietuvos teatro kūrinuose. Nuo to ir prasidėjo mano pirmoji meilė šiam improvizaciniam žanrui, aktorinei laisvei ir kolektyvinei kūrybai. Galima drąsiai teigti, kad *Commedia dell'Arte* teatras buvo ir yra aktoriaus teatras. Aktoriai patys kuria siužetą, jį transformuoja ir adaptuoja priklausomai nuo to, kokiai publikai, kokiai scenai vaidina. Šiame žanre labai svarbus dėmuo tenka aktorinei laisvei, kolektyvinei kūrybai, momentams, kai aktoriai dirba kartu, kuria spektaklio siužetą, įvykius. *Commedia dell'arte* teatre pagrindinis dėmesys atitenka personažui ir siužetui. Italų sumanymas uždėti aktoriui kaukę buvo kertinis aspektas, leidžiantis žiūrovui pamilti gerai žinomus personažus, kad ir vėliau pasikeitus aktoriui žiūrovas matytų jau pamėgtą charakterį. Aktoriai savo personažo nekeisdavo ir vaidindavo jį visą gyvenimą, žinoma, kol leisdavo jėgos, akrobatiniai ar muzikiniai sugebėjimai. Personažai čia tampa tarsi visuomenės veidrodis, kuris atstovauja įvairiems vietinių gyventojų paveikslams. Įsimylėjęlis – **Leandro**. Gudrusis, naivusis karaliaus tarnas, dažnai patenkantis į bėdą, bet iš jos sugebantis išsisukti, – **Zanni**, arba mums geriau pažįstamas **Triufaldino**. Šykštusis, užimantis svarbias pareigas – **Pantalonė**. Pasipūtęs, nors viduje besistengiantis paslėpti savo baikštumą, – **Il Capitano**. Vidurinėsios klasės atstovas, prisitaikantis prie aplinkybių, – **Brighella** ir t. t. Visi šie personažai yra įvairių socialinių sluoksnių atstovai: daktarai, smuklių savininkai, jūrininkai ar paaugliai, pametę galvas dėl meilės. Taigi kiekvienas *Commedia dell'arte* trupės aktorius vaidindavo tik vieną personažą ir niekada jo nekeisdavo. Tai leidžia daryti prielaidą, kad kiekvienas aktorius vaidindavo tik tai, ką moka geriausiai. Pats personažas aktoriui tampa tarsi priemonė perteikti istoriją, situaciją ir siužetą. Apšviesti visuomenę naujienomis, paskalomis ar pan. Taigi apibendrinant galima sakyti, jog *Commedia dell'arte* pagrindiniai komponentai buvo du, tai – aktorius ir siužetas.

Šiuolaikinio teatro režisieriaus funkciją *Commedia dell'arte* žanre atlikdavo aktorius. Šiuolaikinio aktoriaus funkciją atlikdavo *Commedia dell'arte* kaukė. Taigi tas pats žmogus tarsi atlikdavo du darbus – ir vaidindavo, ir režisuodavo save. Režisuodavo save ne tik ruošiantis vaidinimui, bet ir jo metu. Taigi, personažas arba kaukė tampa labiau laidininku, kuris atlieka aktorių sugalvotą siužetą. Pats siužetas ir aktorius tampa pagrindiniai *Commedia dell'arte* komponentai. Žinoma, *Commedia dell'arte* kaukės taip pat išlieka labai svarbus indėlis. Tai priemonės, leidžiančios aktoriams tarsi pasislėpti už vaidmens ir kartais aštrią poziciją išsakyti prisidengiant personažo logika. Galima teigti, jog kaukė labai svarbi *Commedia dell'arte* dalis tuo, jog taip pat kaip ir improvizacija atėjo iki mūsų laikų. Kaukė buvo aktoriaus vizitinė kortelė – ženklas, iš kurio žiūrovas žinodavo, koks tai personažas, ko iš jo galima tikėtis. Žiūrovas lengvai galėjo susitapatinti, pamilti ir čia pat nekęsti kaukių. Kaukės buvo

paprastesnis, banalesnis, vienplaniškesnis žmogaus atvaizdas, reiškiantis dažniausiai vieną ryškią savybę – herojiškumą, meilę, pyktį, pavydą ar pan. Kaukė tarsi sujungdavo aktorių ir jo vaidinamą personažą. Aktoriaus indėlis vaidinant su kauke yra labai svarbus, nes kaukė viena – tai tik kaukė, bet aktorius su kauke – asmeninis ir konkretus tipažas, kitas „žmogus“. Kaukės idėja pasiekė ir mūsų laikus. Šiuolaikiniame teatre kaukė gali būti vardas, ūgis, svoris, plaukai, stovėseną, rankų judesys ir t. t. Šiuolaikiniame teatre pamatę gausiai pasidažiusią moterį scenoje, neretai šviesiais plaukais, aptemta suknele, mes iškart atpažįstame, koks tai personažas, kokia tai „kaukė“. Pamatę personažą su kostiumu, sušukuotais plaukais, dideliu pilvu ir žemu balsu, mes iš karto suprantame šią kaukę, mes atpažįstame tipažą. Todėl kaukė tampa labai svarbus informacijos šaltinis, ji atskleidžia žiūrovui personažo pozicijas, leidžia sugretinti personažą su tam tikra visuomenės dalimi. Teko lankytis Krzysztofo Warlikowskio spektaklyje „The African Tales by Shakespeare“. Spektaklyje žavėjauisi režisieriaus kaukių naudojimu, jis ne tik naudoja fizines kaukes kaip kiaulės ar pelės, kurios yra teatriškos, atstovauja gyvūnišką pradžią. Jis taip pat naudoja šiuolaikinio pasaulio kaukes, tokias, kaip pavyzdžiui, verslininko kaukė, mafijos narių kaukės, advokato kaukės, prostitučių kaukės. Režisierius meistriškai žaidžia kaukės sąvoka. Nenaudodamas fizinės kaukės jis parodo žiūrovui planišką personažą, kuris atstovauja vienam ar kitam visuomenės sluoksniui.

Nepaisant to, jog *Commedia dell'Arte* žanras iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti anarchiškos dvasios, vis dėlto tai yra labai drausmingas menas, reikalaujantis ansamblinio pojūčio, reakcijos ir tikslumo. Šios savybės šį žanrą man daro tik dar įdomesnę. Bene didžiausią talentą šiame žanre laikau gebėjimą improvizuoti esamose aplinkybėse, virtuoziškai keisti kryptį vardan to, kad spektaklis dar labiau sužavėtų žiūrovą, o idealiu atveju ir kolegą aktorių. Darbas su kauke mane taip pat privertė atsižvelgti į emocijų raišką, kurios amplitudė žymiai išauga, kai esi su kauke. Tuo metu esi priverstas savo emocijas perteikti ne veidu, bet visu kūnu, gestikuliacija. Šiame žanre labai svarbus tampa fiziškumas, naudojama daug šuolių, kūno įtempimų, susilankstymų, griuvimų, fiksacijos elementų. Pati siužeto linija dažniausiai sukrovosi apie jauną porą, jų meilės santykius ir kliūtis, su kuriomis jie susidurdavo, kaip pavyzdžiui, tėvų nepritarimas santykiams. Tuo metu jauniems įsimylėjėliams padėdavo tarnai, kurie apsukriai apgaudavo vyresnius, kartais ir pačius įsimylėjėlius. Dažnai būdavo kalbama pavydo, meilės ar senatvės temomis. Dauguma temų būdavo šiuolaikinės aktualijos, vietinės naujienos.

Įdomu tai, kad *Commedia dell'Arte* pradėjo nykti maždaug XVII a. pabaigoje, bet iki šių dienų vis dar nėra nunykusi. Šio žanro nuosmukį lėmė įvairūs veiksniai. Laikui bėgant pati *Commedia dell'Arte* prarado gyvybingumą, tapo per daug nuspėjama. Tačiau pats žanras darė didelę įtaką įvairių šalių sceniniams menams. Pradėjo rasti pantomimos žanras, atsisakęs

kalbos, naudojantis muziką, fizinį teatrą. Kiekvienas kūrėjas, prisilietęs prie *Commedia dell'Arte* žanro, pasiimdavo jam reikalingus aspektus. Viljamas Šekspyras savo kūrinuose taip pat nevengė panaudoti *Commedia dell'Arte* aspektų. Manoma, kad jo kūrinuose „Daug triukšmo dėl nieko“ arba „Audra“ yra *Commedia dell'Arte* žanro požymių. „Hamletas“ pjesėje Polonijaus personažas gretinamas su Pantalones personažu. Taigi, galime teigti, kad *Commedia dell'Arte* žanras ne nyko nuo teatro lauko, o labiau evoliucionavo į skirtingas, dažnai komedijines teatro rūšis.

2.2. Improvizacijos rūšys ir panaudojimai šiuolaikiniame teatre

Dažnai kalbėdami apie teatrą, aktorių ir žiūrovą, galvoje turime įsivaizdavimus, jog teatras – švietėjiška organizacija, besistengianti apšviesti, pamokyti žiūrovą. Pats aktorius – tai laidininkas tarp režisieriaus ir žiūrovo, besistengiantis puikiai atlikti savo rolę gerai surepetuotame, intelektualiam spektaklyje, kuriame daug užkoduotų prasmų, kurias jis privalo įkūnyti ir perteikti. Žiūrovas – tarsi stebėtojas, kuris į viską žiūri iš šalies ir arba tai priima, arba ne. Arba ploja atsistojęs, arba išeina po pirmo veiksmo. Dažnai tokio teatro įsivaizdavime yra daug priklausomybių – aktorius priklausomas nuo režisieriaus, režisierius nuo teatro krypties. Pagrindinė laisvė, kurią turi aktorius – tai jo indėlis į jo kuriamą personažą, o kartais net ir tos laisvės pristinga. Bet pabandykime įsivaizduoti ir kitą teatro modelio prizmę, kuri po truputį ima išsiskirti į Lietuvos teatro žemėlapyje. Tai aktualaus teatro, paremto kolektyvine kūryba, integralumu su žiūrovu, neretai paremtu improvizacine raiška. Improvizacijos formos ir skirtingi panaudojimai teatre pradėjo plisti maždaug šeštajame dešimtmetyje.

2.2.1. Vilkolakio teatras

Šiek tiek anksčiau profesionalią improvizaciją galime pamatyti Vilkolakio teatre. 1919 m. Kaune gyvenusio menininkų būrelis įkūrė satyros teatrą, kuriame taip pat galime išvelgti *Commedia dell'arte* naudojamus principus – improvizaciją, komiškumą, kaukes, socialines, kartais aštrias temas, groteską. Nors teatras gyvavo neilgai, bet spėjo įsirašyti į istoriją kaip vienas iš aštresnių improvizacinių teatrų Lietuvoje. Balys Sruoga savo raštuose atsiliepią apie Vilkolakio teatrą taip: „Vaidinamieji dalykai nėra pripuolamai suklijuoti. Jie remias ir juokais publikai šonus kaso ne pripuolamais posakiais, ne atsitiktinai prilipdytu sąmoju, bet skaudžiai

gyvenamuoju jumoru.“¹³ Ir iš tiesų, Sutkaus teatro trupės aktoriai nevengdavo pašiepti tuometinių realių įvykių. Nevengdavo taip pat pašiepti tuometinio „tragedijos“ teatro. Balys Sruoga prideda, kad: „Publika jaučia, kad skaudu, bet skausmas – ne skaudus: nuvalantis – todėl ir kvatojimas nenuilsta.“¹⁴ Tuometiniame teatro kontekste Vilkolakio teatras įsirežia į teatro chronologiją kaip atskira teatro kryptis, visiškai skirtinga tuometiniam, perdėm intelektualiam, tragiškam, draminiam teatrui, kuriame, žinoma, ne visada viskas sekdavosi gerai, dažnai aktoriai neperteikdavo įdomių režisūrinių minčių, nesugebėdavo jų realizuoti scenoje. Pastatymai dažnai būdavo problemiški, per daug pasižymintys sceniniais eksperimentais. Dar vienas akivaizdus Vilkolakio teatro ir *Commedia dell'arte* panašumas – scenarijai. Kaip ir senovės kaukių komedijų virtuozei, taip ir Kaune įsikūrę menininkai iš pradžių nesinaudojo dramaturgų kūryba, rašiniais ar kitokiais veikalais. Užtekėdavo aktorių susitarimo prieš einant improvizuoti trumpus, vienas nuo kito nepriklausomus numerius. Kitas svarbus aspektas, jog Vilkolakio teatro tikslas buvo ne tik pralinksminti ir patiems pasilinksmini. Antanas Sutkus knygoje „Vilkolakio teatras“ pabrėžia, kad „...jie siekė satyros priemonėmis pliekti skaudžias gyvenimo negeroves. Atseit, jį viliojo ne komedijos pradmenys, o tikrovės dramatiškumas.“¹⁵ Žinoma, šio teatro atstovai neapsiėjo ir be grotesko panaudojimo. Groteskas įgalina per paprastus gyvenimo reiškinius atskleisti visuomenės gyvenimo trūkumus. Groteskas gretina priešingybes, todėl reikalauja susieti dramatiškus dalykus kartu su juokingais, ieškoti kraštutinumų. Šiam žanrui būdingas netikėtas posūkis, karikatūrinė gyvenimo pusė, todėl tokius vaizdus, trumpus numerius neišvengiamai lydėjo kandas juokas.

2.2.2. Viola Spolin ir Keith Johnstone

Kai kalbame apie teatrinę improvizaciją, improvizacijos sportą, bene dvi garsiausios pavardės pasaulyje yra – Viola Spolin ir Keith Johnstone. Šie režisieriai improvizaciją naudojo daugiausia kaip aktoriaus lavinimo būdą. Čia improvizacija yra nukreipta daugiau į patį aktorį, stengiantis išlaisvinti jo vaizduotę, kūrybiškumą, aktorinius gebėjimus. Šiek tiek vėliau improvizacija imta naudoti kaip kolektyvinė kūryba. Kuriami įvairūs teatrai, kurie koncentruojasi į improvizuotą atlikimą. Kai kurie teatrai atsisako dramatinio teksto, vietoje to pasitelkia aktorines patirtis ir improvizaciją. Improvizaciją pradeda naudoti spektaklio atlikimo metu. Publikos faktorius šiame improvizacijos stiliuje labai svarbus. Publika dažnai padiktuoja aktoriui aplinkybes, veiksmo vietą, personažo vardą ir pan. Tada šie visi pasiūlymai yra

¹³ Sruoga Balys. *Raštai. Dešimtas tomas. Teatro kritika 1911-1929*. Vilnius, 2005. (148)

¹⁴ Ten pat. (149)

¹⁵ Sutkus Antanas. *Vilkolakio teatras*. 1969

adaptuojami scenoje. Istorijos vystosi spontaniškai, lydimos aktorių talento ir įdirbio dėka. „Tai, kas yra tiesa dabar, taip pat bus tiesa vėliau: Jeigu aš esu įsikovęs, viskas eisis gerai, bet jeigu aš bandysiu viską atlikti teisingai, čia jau pražūtis.”¹⁶ (vertimas autoriaus), negaliu nesutikti su Keitho Johnstone's žodžiais, kuris būdamas šio improvizacinio žanro pradininkas daug kalba apie improvizacijos laisvę. Man patiko mintis, kuria ir pats vadovaujosi, jog reikia nesistengti atlikti viską teisingai, reikia stengtis mėgautis procesu ir buvimu esamajame momente. Šiame žanre taip pat yra tam tikrų taisyklių, kaip pavyzdžiui: visada sakyti taip ir papildyti partnerį, būti „čia ir dabar“, aktyviai klausytis partnerių, stengtis, jog partneris atrodytų gerai, kitaip tariant – padėti jam scenoje. Turbūt viena pagrindinių taisyklių sportinės improvizacijos stiliuje – praktika. Galbūt todėl ji vadinama sportine, čia reikia daug praktikos lavinti ne tik savo vaizduotę, reakciją, bet ir požiūrį į klaidą ir jos panaudojimą scenoje. Praktika suteikia elementaraus įdirbio, kuris leidžia scenoje veikti greitai ir efektingai.

2.2.3. Teatras „Kitas kampas“

Improvizacinio sporto, improvizacinės laisvės būtent atlikimo metu pavyzdys Lietuvoje – improvizacijų teatras „Kitas kampas“, kurie savo spektakliuose, arba, galime sakyti, pasirodymuose, laviruoja beveik visiška improvizacija scenoje. Jie naudoja anksčiau minėtą improvizacijos sportą. Čia aktoriai gauna tik užuominas, temas, situacijas ir tuo improvizuoja. Tai ypač veikia žiūrovą, nes žiūrovas atvirai mato, jog aktoriai nemeluoja ir stengiasi improvizuoti „čia ir dabar“. Bene ryškiausias to pavyzdys yra klaida. Klaida tokio tipo spektaklyje dažnai palydima plovimais, juoku. Klaida išduoda, kad tai nėra surepetuota, pasiruošta. Klaida suteikia žiūrovui džiaugsmo. Stebint „Kito kampo“ pasirodymus panašu, kad klaida atstovauja situacijos pabaigai. Vėliau vėl užmezgamas kontaktas su publika ir publika padiktuoja tolesnės situacijos gaires, kuriose ruošiasi improvizuoti aktoriai. Visgi toks teatras yra priskiriamas labiau teatriniam sportui, kur viskas vyksta greitai, nėra paslėptų kelių sluoksnių minčių, metaforų, simbolizmo. Toks teatras, nors ir būdamas profesionalus, Lietuvos kontekste daugiau laikomas kaip pramoginio tipo, laisvos formos teatras.

2.2.4. Keistuolių teatras

Negalima nepaminėti ir Keistuolių teatro, kurio kūryba paremta žaidimo, ansambliško modeliu. Bene vieni pirmųjų nepriklausomoje Lietuvoje panaikinusių ketvirtąją sieną ir pradėję su žiūrovais bendrauti, prisistatyti savais vardais, tarsi nieko

¹⁶ Johnstone Keith *IMPRO: Improvisation and the Theatre*. 1987

neslėpdami nuo žiūrovo. Kadangi man ir pačiam yra tekę dirbti šiame teatre, galiu drąsiai teigti, kad improvizacijos kūrybos procese yra apstu. Aktoriai improvizuoja personažais, etiudais, neretai keičiasi vaidmenimis, kad įneštų naujų spalvų į personažo kūrimą. Visa tai matosi kuriamuose etiuduose, kurie ilgainiui yra šlifuojami, kad galėtų tapti galutinio spektaklio dėmenimis. Kuriant spektaklius šiame teatre, pagrindinis improvizacinis principas taip pat atsiremia į scenarijų. Turbūt ne vien Keistuolių teatras, bet ir kiti teatrai dažnai redaguoja tekstus, su kuriais dirba. Dažnai atsisako ilgų Čechovo ar Šekspyro tekstų, juos trumpina arba išbraukia tuos, kurie nėra reikalingi galutiniam spektaklyje. Tokia praktika, ne paslaptis, naudojama ir Keistuolių teatre. Bet ne todėl, kad spektaklis taptų trumpesnis ar aiškesnis, dažniausiai teksto redagavimo priežastimi tampa pats aktorius, sutrumpinantis savo tekstą ten, kur jam atrodo reikalinga. Žinoma, visa tai atsiremia į režisierių, kuris tam gali nepritarti, bet aktoriaus nuomonė kūrybos procese yra vienas didžiausių šio teatro privalumų. Čia darbas vyksta kolektyviškai, dažnai aktoriai tariasi tarpusavyje, analizuoja vienas kito tekstus, taip padėdami būsimo spektaklio visumai. Tokiu būdu kolektyvinė kūryba ir ansamblišumas vystosi ir tobulėja.

Dar viena improvizacinė rūšis, kurią būtų galima išskirti Keistuolių teatre, tai režisūrinė improvizacija. Dažnai kuriant spektaklį šiame teatre režisierius improvizuoja atneštomis idėjomis, etiudais, kuriamais personažais. Režisierius leidžia aktoriams pažvelgti į kuriamą spektaklį savarankiškai, tik šiek tiek užvesdamas ant kelio ir patardamas sudėtingais kūrybingumo klausimais. Vėliau, kai aktoriai pasiruošia, išmoka tekstą, sukuria vieną ar kitą sceną, prasideda režisūrinė improvizacija. Režisierius dažnai dėlioja spektaklį iš kūrybinių idėjų, įnešdamas savo pasiūlymus jis taip pat tampa bendrakūrėju. Šie idėjų mainai, pasiūlymai tampa kolektyvinės kūrybos pavyzdžiu, kai tiek aktoriai, tiek režisieriai, šviesų dailininkai tiesiogiai prisideda prie spektaklio pastatymo.

2.2.5. „Atviras ratas“

Vienas ryškesnių pavyzdžių Lietuvoje, kurie naudoja improvizaciją kūrybos metu – Vilniaus miesto teatras „Atviras ratas“. Savo pirmajame spektaklyje pavadinimu „Atviras ratas“¹⁷ aktoriai naudoja savo asmenines patirtis kaip scenarijaus rėmus. Jie improvizuoja savo kurtose situacijose. Aktoriai improvizuoja kolegomis, renkasi skirtingus aktorius, kurie padeda vaidinti trumpas istorijas iš jų gyvenimo. Taip pat šiame teatre veikia ir kolektyvinė improvizacija, kai aktoriai, kurie tiesiogiai nedalyvauja scenoje sukuria atmosferą, garsus, lietu, mišką ar pan. Dažnai įvykiai ir situacijos yra paprastos, trumpos, bet nuo to žiūrovui tampa tik

¹⁷ Atviras ratas. <https://atvirasratas.lt/archyviniai-spektaklis-atviras-ratas/>

dar įdomiau, jis greitai supranta istorijos moralą, esmę. Ne retai scena jį paveikia asmeniškai, jis gali save sugretinti su aktoriais ir išgyventi panašius jausmus, kuriuos tuomet išgyveno aktoriai. Improvizacija čia pradedama naudoti repeticijų metu, narstant įvairias patirtis ir kuriant etiudus. Vėliau improvizacija naudojama, kai aktoriai šlifuoja savo istorijas, įneša daugiau intrigos, įtamos, tačiau visa tai daroma norint dar labiau įtraukti žiūrovą. Tai, kas nugula į spektaklį, neretai būna iš anksto apgalvota ir surepetuota. Grynąją improvizaciją tokio stiliaus spektaklyje pamatyti gana sunku. Spektaklio metu visos mizanscenos, replikos ar intarpai būna paruošti kūrybos procese, tad tai, kas nugula pačiame spektaklyje, būna gerai iš anksto patikrinta ir surepetuota. Tad šio teatro taikomą improvizaciją galime labiau priskirti į pasiruošimo metu, o ne atlikimo metu naudojamą žanrą.

Galime apibendrintai pasakyti, kad šiuolaikiniame Lietuvos teatre pagrindinės improvizacijos rūšys yra šios – kaukės, scenarijaus redagavimas, kartais ir paties spektaklio metu, sportinė improvizacija, kolektyvinė ir režisūrinė improvizacija. Žinoma, šuoliukų, žongliravimo ir kitų komedijos ir improvizacijos elementų yra ir daugiau, bet visa tai tampa labiau modifikacija to, kas užgimė XVI a. Italijoje.

3. PRAKTINĖS DALIES APŽVALGA

3.1. Improvizacijos taikymas kuriant spektaklį

Kaip jau minėjau anksčiau savo darbe, improvizacija man visada kėlė žavesį ir visada norėjau ją patyrinti daugiau. Konkretaus aspekto improvizacijoje tyrinėti neturėjau. Anksčiau mano pavadinime vyravo improvizaciniai principai, bet dažnai pats savęs klausdavau: kas tie principai? Ką reiškia principai improvizacijoje? Atrodo, nuo pat tyrimo pradžios ieškojau kažkokių nekintamų improvizacinių dėsnių, kuriuos atradus atsirastų visas aktorius gilumas, laisvė, gyvumas ir žaismė scenoje. Besidomėdamas improvizacija supratau, kad tai atrasti ir aprašyti – labai sudėtinga užduotis, reikalaujanti gilinimosi į teatrinę improvizaciją ne vienos dešimties metų. Todėl ilgainiui mano darbas pakrypo į labiau dvi improvizacines puses – išorinę ir vidinę. Vidinė improvizacija mane visada viliojo labiau, bet, norint ją aprašyti, man reikia pirma suvaidinti spektaklyje, kur atlikčiau improvizacines scenas, kitaip tariant, praktiškai, savo kailiu išbandyčiau, ką reiškia naudoti improvizaciją. Kad mano darbas vyktų sistemingai, esu susidaręs savo darbo planą, kurio stengiausi laikytis kiek įmanoma griežčiau:

1. Pasakų, legendų, faktų ir melagysčių atrinkimas;
2. Scenarijaus rėmų kūrimas iš atrinktų pasakų, legendų, faktų ir t. t.;
3. Mano kaip aktoriaus darbas kuriant personažus;
4. Mano kaip aktoriaus kuriami etiudai, remiantis scenarijumi;
5. Fizinių personažo savybių gilinimas, išvaizda, fiziniai judesiai, balsas – trumpai tariant – atsižvelgimas į pastabas ir derinimasis prie kolegų, darbo atmosferos bei prie bendro praktinio darbo vaizdo;
6. Kolektyvinė improvizacija kuriant bendras scenas su kitais aktoriais;
7. Darbas su improvizaciniais pratimais, jų derinimas prie personažo;
8. Spektaklio repetavimas ir ruošimasis improvizacinėms scenoms;
9. Personažo kūrimo eigos ir jo atlikimo užrašymas;
10. Bandytas atsakyti į teorinėje darbo dalyje išdėstytus klausimus;
11. Visos praktinės dalies analizė, apibendrinimas ir teorinio darbo išvados.

Patį improvizacijos fenomeną nusprendžiau analizuoti paskaitų metu sužinotu autoetnografiniu metodu. Nors šio metodo nuodugniai nenaudojau, bet remiausi jo pagrindinėmis taisyklėmis: užrašinėčiau savo patirtį ir vėliau naudočiau užrašus tolesniam savo

analizavimui. Nuo pat pradžių norėjau tyrinėti save, todėl šis metodas puikiai man padėjo. Norėdamas, kad mano darbe iškelti klausimai neliktų neatsakyti, privalėjau laikytis tam tikrų taisyklių. Jų laikytis ir padėjo būtent autoetnografinis metodas. Pasikonsultavus su kitais kolegomis nusprendžiau analizuoti savo meninį tyrimą trimis punktais: **Mano improvizacija kuriant personažą; Mano improvizacija kuriant spektaklį; Mano improvizacija vaidinant spektaklį.** Visų pirma šis praktinės dalies darbas prasidėjo įprasta eiga, rinkomės į repeticijas, analizavome pačių atneštas lietuviškas pasakas, pasakėčias, mitologinius faktus, įdomias istorijas. Vėliau pradėjome kurti monologus, trumpus personažo pristatymus. Vėliau atsirado kaukės kūrimo momentas. Žinoma, ne paslaptis ir tai, kad didelę darbo dalį pasiglemžė pasaulyje siaučiantis Covid-19 virusas, kuris dažnai koregavo mūsų kūrybinius užmojus. Ne išimtis buvo ir akademinės atostogos, į kurias išėjo keli mūsų kuriamo eskizo nariai. Tad likome keturiose – aš, Linas Jurkštas, Urtė Smulskytė ir Gintautas Ulmis.

3.1.1. Mano improvizacija kuriant personažą

Pirmieji žingsniai personažo kūrimo procese prasidėjo nuo režisieriaus duotų užduočių kurti monologą-prisistatymą. Tai galėjo būti bet kas – šokis, tekstas, anekdotas, pantomimos numeris ar pan. Aš pasirinkau miestelio pranašo, galima sakyti, kunigo vaidmenį, kurį kūriau remdamasis personažu **Algiu** (žr. 1 priedą), kuris straipsnyje „Jono Lasickio žemaičių dievai: lietuvių mitologijos studija“¹⁸ apibūdinamas kaip dievų pasiuntinys. Iš to kilo idėja šį personažą sugretinti su dabartiniais kunigais, nes tai irgi buvo viena iš režisieriaus užduočių – įžvelgti panašumų su kasdieniniu gyvenimu, atrasti socialinę prieskonį. Vėliau sekė mano personažo **Raugio** arba **Rūgučio** pristatymas (žr. 2 priedą). Šį personažą stengiausi gretinti su eiliniu kaimo gyventoju, siekiančiu naudoti sau, bandančiu gudriai „apeiti“ sistemą ir iš to pasipelninti. Kuriant personažus individualiai improvizaciją taikyti buvo sunku. Individuali improvizacija dažniausiai buvo taikoma ieškant fizinių savybių, emocinių išraiškų bei skirtingų intonacijų. Tačiau kuriant personažą ir improvizuojant individualiai kūrybos procese pasigedau kolegų aktorių. Supratau, kad improvizacija visgi yra kolektyvinis menas, reikalaujantis, jeigu ne kolegų, tai žmonių iš šalies, kurie būtų tarsi komisija ar teisėjas vertinantis tavo improvizacijas. Kuriant personažą vienam pastebėjau, kad didžiausia improvizacija pasireiškia planavimu į priekį. Tai galima būtų prilyginti režisūriniam matymui – tu projektuoji savo personažą scenoje, improvizuoji jo pasisukimais, judesiais, intonacijomis, taip stengdamasis įžvelgti kokia galėtų būti žiūrovo reakcija, kokią informaciją transliuoja tavo personažas. Taip dirbant supratau, jog

¹⁸ Jaskevičius Valteris. *Jono Lasickio žemaičių dievai: lietuvių mitologijos studija*. Accademia Toscana di Scienze e Lettere. 1952, (51)

Commedia dell'arte kūrybos kelias yra labai panašus, kokį dariau improvizuodamas individualiai. Aš kurdavau savo solines vietas, solnius numerius, kuriuos repetuodavau, pats režisuodavau, o vėliau užsidėjęs kaukę atlikdavau.

Vėliau didelį indėlį personažo kūrimo procese turėjo dėstytojas Matteo Spiazzi. Kadangi mes buvome nusprendę praktinės dalies tyrimo metu naudoti kaukes, Matteo Spiazzi intensyvu savaitę vykęs *workshop'as* išmokė mane elgtis su kauke, ją pažinti ir naudoti. Vienas iš praktiškiausių patarimų patikrinti kaukės tikrumą yra elementarus jos paėmimas į ranką ir stebėjimas kaip ji gali judėti. Taip tu matai savo kaukę iš šono. Matteo Spiazzi teikiama pagalba padėjo improvizuotai ieškoti emocinės paletės, kraštutinių reakcijų. Ypatingas dėmesys buvo skiriamas kūno plastikai, reakcijai ir visko kūno įtraukimui. Dažnai dėstytojas akcentavo pirštų galus, jog jie transliuoja, kaip puikiai mes valdome personažą. Tai ypač padėjo vėliau repetuojant vienam vis pasitikrinti, ar mano pirštai dirba. Kaukės kūrimo procese tampa svarbus kūno centro paieškos etapas, nuo kurio tarsi prasideda tavo kaukėto personažo kūrimas. Tai tampa šiek tiek panašu į psichologinio teatro modelį, kuriame mes taip pat kreipdavome dėmesį į personažo plastiką, fizinius taškus, kurie personažą veda į priekį.

Veidrodis. Nuo pat pirmųjų vaidybos studijų metų vengdavau repetuoti prieš veidrodį. Tiksliai sunku įvardinti kodėl, galbūt norėjau koncentruotis į vidinę vaidybos funkciją, o ne išorinį jos imitavimą. Įdomu ir tai, kad Matteo Spiazzi mums taip pat neleido žiūrėti į kaukes, jis jas uždėdavo mums nežinant, kokio tipo tai kaukė. Jis akcentavo, jog reikia klausyti kaukės ir impulsų, kurie kyla užsidėjus kaukę, leisti veikti jausmams ir emocijoms. Tai buvo puiki patirtis, pasitarnavusi ir vėliau, kai pradėjome dirbti su kaukėmis. Iš pradžių stengiausi nežiūrėti į kaukę iš išorės ir tai man suteikė papildomos – organiškios vaidybos. Tiksliau tariant – organiшко savitumo mano vaidinamai kaukei. Dabartiniame etape, žinoma, tenka dirbti su mano nemėgstamu veidrodžiu. Reikia įvesti tam tikras kūno detales, fiksuoti naujai sukurto personažo fiziką, mimikas, o jas padeda stebėti repetavimas prieš veidrodį. Tačiau repetavimas prieš veidrodį mano atveju būdavo asmeninis. Kūrybinėje erdvėje mes niekada nerepetuodavome prieš veidrodį. Mes pasitikėjome vienas kito nuomone apie kiekvieno kuriamą kaukę, jos poveikį žiūrovui.

3.1.2. Mano improvizacija kuriant spektaklį

Svarbu paminėti faktą, jog šioje magistrantūros praktinėje dalyje mes vaidiname ne tik su kaukėmis. Įdomi režisieriaus mintis buvo įvesti į spektaklį vaidinamus personažus, gyvus žmones, aktorius, mus pačius. Trumpai tariant – mes vaidiname aktorius, kurie vaidins spektaklyje, kurie ruošiasi eskizo pristatymui. Skamba sudėtingai, bet tai turėjo pasitarnauti

vėlesnei kaukių komedijai. Mūsų kuriami personažai – aktoriai yra mūsų aplinkos žmonės. Mūsų atliekami aktoriai pristato vėliau vaidinamą kūrinį. Šiame kūrybos etape improvizacija pasitarnavo grupinėje kūryboje. Mes patys turėjome kurti įėjimus, pokalbius, gestus. Viskas kilo iš improvizacinių vietų, kurias repeticijų metu bandėme treniruoti. Svarbus aspektas, reikia paminėti, scenarijaus griaučiai. Režisierius prieš pradedant repetuoti pačią pradžią išdalino mums visiems pradžios teksto nuotrupas, kitaip tariant, rėmus, kuriuose turėtų būti pristatoma spektaklio pradžia. Tai man priminė *Commedia dell'arte* naudojamas trumpas scenas, scenų temas, kuriose aktoriai improvizuodavo scenoje. Šių trumpų scenų vedini mes improvizavome repeticijų metu. Tikslas – improvizuojant atrasti savitą prisistatymo stilių bei ryšį su vienas kitu. Viskas ką turėjome – tikslas prisistatyti ir keletas eilučių teksto, kuris privalo būti prisistatyme. Visa tai žinant mums užteko drąsos improvizuotai ieškoti būdų, kaip kūrybiškai prisistatyti. Dar vienas svarbus namų darbas – mūsų kuriami personažai – aktoriai. Juos mes kūrėme stengdamiesi išryškinti po vieną savybę: mano buvo naivumas. Mano kuriamas aktorius buvo naivus, pozityvus ir visada besistengiantis sugalvoti vieną ar kitą sprendimą scenai. Taigi turint personažą ir scenarijaus griaučius prasideda improvizacija. Galiu drąsiai teigti, kad aktoriniam unikalumui tiek ir tereikia, iš to prasideda aktoriaus pozicijos, kuriasi dialogas. Kaip ir *Commedia dell'Arte* aktoriai turėjo kaukę ir scenarijaus temas, taip ir mes čia turėjome personažus ir scenarijaus pradžią, vėliau atsirado scenų griaučiai. Verta paminėti ir tai, kad fiksuojant kūrybos procese užgimusių improvizaciją reikia veikti iš karto. Spektaklio kūrime improvizacija dažnai nustebina kitą aktorių arba nustembi pats, netyčia sugalvojęs vieną ar kitą vietą, gavęs impulsą padaryti kitaip nei praeitą kartą. Jeigu visiems tas tinka, improvizacija yra užfiksuojama. Vėliau, repetuojant, užfiksuota vieta tampa kaip atskaitos taškas tolesnei improvizacijai. Taip kuriasi unikalūs, bendras, visų indėlio reikalaujantis improvizacinis kūrybos džiaugsmas. Mūsų repeticijose grupinės improvizacijos fiksavimai taip pat buvo ne išimtis. Mes fiksuodavome repeticijų metu užgimusias improvizacijas, kaip pavyzdžiui: Gintauto tekstas apie klounadą, Urtės išėjimas pasiimti kaukių arba mano pradžioje esantys komentarai.

3.1.3. Mano improvizacija vaidinant spektaklį

Pagrindinis supratimas, aplankęs mane po praktinės dalies darbo pristatymo: improvizacija yra pavojinga. Visų pirma, improvizacija, pratimai ir bendros repeticijos sukuria tam tikras taisykles kūrybinėje grupėje. Mūsų kūrybinė grupė ne išimtis, aš kiekvieną repeticiją stengiuosi sukurti naują improvizacinę vietą, nesvarbu, ar tai būtų mūsų spektaklio pradžia, kuomet mes dar be kaukių, ar tai būtų spektaklio eigoje atsiradusios kaukės. Stengimasis

nustebinti žiūrovą, o repeticijų metu kolegas man šiame darbe yra papildomas motyvacinis impulsas ieškoti vis naujų priemonių pagilinti personažą, padaryti jį dar labiau nenuspėjamą. Žinoma, labai svarbu atkreipti dėmesį į tuos improvizacijos pavojus – kartais mano sugalvota vieta užgožia svarbią spektaklio vietą, repliką ar rodomą informaciją. Kartais mano improvizuojama vieta ar pagautas improvizacinis impulsas užtrunka per ilgai ir tai pradeda kenkti spektaklio visumai.

Mano personažas – **Prakorimas** ir **Vietinis**. **Prakorimas** – apgailėtinas, vienplaniškas veikėjas. Labai savimi pasitikintis. Be galo džiaugiasi bet kuo, kuo užsiima, nesvarbu, ar tai jam sekasi, ar ne. Maksimaliai tikintis tuo, kad jis yra geriausias viskame, ką daro. Tai yra šalutinis personažas, neturintis didelių psichologinių, fizinių ar pačioje pjesėje esančių pasikeitimų. Šio personažo, arba šios kaukės, kūrimo sudėtį galima būtų laikyti **Pulcinella** ir **Pedrolino** kaukes. **Vietinis** – scenarijuje aprašytas personažas, kuris yra vietinis smuklės lankytojas. Seno amžiaus, neišvaizdus, mėgstantis išgerti ir mėgstantis užkalbinti užklydusius svečius, o ypač moteriškos lyties atstoves. Šis personažas, arba ši kaukė, yra tarsi jungimas personažų **Pantallone** ir **Brighella**.

Naudodamas psichologinį personažo kūrimo metodą, aš kūriau personažą su jo priešistorė, kad ir kokia skurdi ji būtų. Stengiausi atrasti ne tik, kaip jis vaikšto, kaip kalba, bet atrasti jo pauzes, nutylėjimus, mąstymo būdą, žvilgsnį. Privalau paminėti, kad man neužteko susirinkti geriausiai tinkamus pratimus, teorijas ir aktorius improvizacijos lavinimo technikas. Tiesiog atlikinėti improvizacinius žaidimus, pratimus ir galvoti, jog šis mano personažas puikiai improvizuos. Norėdamas panaudoti visas šias žinias, turėjau prieš tai įsigilinti į dabartinį teatre esantį personažo kūrimą tokį, kokį mokiausi bakalauro studijose. Daugeliui teatralų gali pasirodyti, kad jie yra labai gerai žinomi, tradiciniai, bet tai vis tiek reikalauja papildomo dėmesio. Anthony Frostas ir Ralphas Yarrowas savo knygoje „Improvisation in drama“ paminėję, jog „improvizacija yra fundamentali įvairiai dramai. Visi spektakliai naudoja aktorius kūnu, suteikdami erdvės ir formos idėjai, situacijai, personažui ar tekstui kūrimo momentu.“¹⁹ Taigi improvizacija ypač svarbi kuriant personažą, ji prasideda net tada, kai aktorius mąsto apie personažo aprangą, vaikščiojimą, balsą. Todėl mano kuriamas personažas – **Prakorimas** ir **Vietinis** nebus tokie, kokius sukurtų kitas aktorius. Kiekvienas aktorius kuria personažą pagal savo žinių, talentų ir kitų gebėjimų kiekį. Todėl labai svarbu atskirti, jog sukurtas personažas būtų „patogus“ jį vaidinančiam aktoriui. To personažo atlikimas scenoje gali būti paveikus arba atvirkščiai – tragiškai nepaveikus. Tai, mano manymu, labai gerai gali lemti žodis –

¹⁹ Frost, Anthony; Yarrow, Ralph *Improvisation in drama* (1989) Prieiga per internetą:

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20948-4_1

improvizacija. Improvizacija kuriant personažą ir jį atliekant. Tai labai geras patikrinimas personažo įtaigumui, laisvei, lengvumui. Žinoma, visų pirma aktorius privalo išbandyti improvizaciją kurdamas personažą, repetuodamas ir tik tada ją išnaudoti spektaklio metu.

3.2. Improvizacijos panaudojimas mano praktinio darbo metu

Naudoti improvizaciją praktiniame darbe nebuvo lengva užduotis. Lino Jurkšto parašyta pjesė (žr. 3 priedą) suteikė didelę laisvę improvizacijai skleisti, tačiau didelė laisvė, kaip dabar suprantu, slepia ir nemažai pavojų. Reikėjo aiškiai išskirti kuriose vietose kokia improvizacija bus naudojama. Improvizaciją, kurią sukelia išorinės kliūtis, numatyti buvo beveik neįmanoma, jai pasiruošti taip pat. Tačiau džiaugiuosi, jog mano darbe tokia improvizacijos forma vienaip ar kitaip pasireiškė. Taip pat improvizuoti praktiniame darbe padėjo prieš tai atliktos teorinės analizės, kitų spektaklių vaidinimai, pašnekesiai su labiau patyrusiais aktoriais. Asmeniškai vaidindamas kituose spektakliuose stengiausi retkarčiais pabandyti paimprovizuoti scenoje. Laikau tai minimalia improvizacija, nes ji nereikalavo didelio pasiruošimo ar kitų aktorių įtraukimo. Praktiniame darbe improvizacija buvo planuota, bet jos rezultatas buvo įvairus ir ne visada toks kokio tikėjausi. Išskirsiu keletą improvizacijos rūšių, skirtingų būdų, kuriuos vienaip ar kitaip panaudojau atlikdamas savo magistrinio darbo praktinę dalį. Aprašysiu, kaip man sekėsi ir kokias pagrindines tos rūšies taisykles atradau. Pabandysiu įžvelgti klaidas, kurios pasitaikė improvizacijoje, pabandysiu įžvelgti taisytinas užduotis, kurios padėtų improvizuoti scenoje vėliau.

1. Partneriavimas su žiūrovu

Kiek anksčiau minėjau, jog bendravimo su žiūrovu nesurežisuosi. Galima numatyti tam tikras aplinkybes, kurios padėtų bendrauti su publika: užkalbinti iš išvaizdos atrodantį malonų žiūrovą, užkalbinti pažįstamą žiūrovą, renkantis žiūrovams nusižiūrėti „taikinį“. Mano atveju improvizacija pasireiškė atviru klausimu, skirtu visiems žiūrovams. Darbo pradžioje, per prisistatymą, aš pristačiau, jog mano tyrinėjama tema yra improvizacija, o vėliau netiesiogiai paprašiau publikos atsakyti, visgi ką aš tyrinėju, ir pasigirdo vieno žiūrovo balsas – „improvizaciją“. Darydamas išvadas, supratau, kad bendravimas su žiūrovu yra viena lengvesnių improvizacijos formų. Žinoma reikia gerai pasverti savo klausimo sudėtingumą, nusistatyti situaciją spektaklio vietoje bei kiek įmanoma tiksliau sužinoti, kokia publika lankosi spektaklyje. Svarbiausios taisyklės: aiškus ir konkretus klausimas, malonus bendravimas,

džiaugsmas po atsakymo. Atsakius žiūrovui tai, ko aš norėjau, pajaučiau, jog natūraliai aš apsidžiaugiau. Tai leido man labiau suartėti su publika, pajauti, kad ji pasirengusi man padėti. Taip pat ir publika, manau, jaučiasi tikrai geriau, kai įsitraukia į spektaklio visumą, tampa, nors šiuo atveju nedidele, bet spektaklio visumos dalimi. Kitas svarbus momentas, kurį reikėtų užfiksuoti, yra bendravimo kreivės. Visų pirma, bendravimas su publika turėtų prasidėti lengva dialogo forma, neįpareigojančiais klausimais, o vėliau galima būtų pereiti prie sudėtingesnių, galbūt asmeniškesnių klausimų.

2. Improvizacija, sukelta išorinių kliūčių

Šią improvizacijos kryptį minėjau anksčiau. Tai spektaklio pavojai – šviesos dingimas, aktoriaus teksto pamiršimas, garso dingimas ir įvairios kitos kliūtis, dažniausiai techninės, kurios atsiranda dėl įvairių priežasčių. Šansų, kad kažkas įvyks netikėto ar nesuplanuoto, mano praktiniame darbe buvo nemažai. Mes naudojome projekciją, muziką, šviesas, keltuvas, televizorių, aibę techninių priemonių, kurios neretai užstringa, neįsijungia ir t. t. Ne išimtis buvo ir mūsų darbe turėjęs rodyti televizorius. Jis įsijungė, bet nerodė giltinės tėvo vaizdo. Šiuo metu džiaugiuosi, kad vaizdas neįsijungė, nors pats televizorius veikė. Kaip tik toje scenoje aš turėjau „suregluoti“ aktorius, įjungti televizorių ir paleisti veiksmą vystyti toliau. Nepradėjus televizoriui rodyti suplanuoto vaizdo, atsirado vieta improvizacijai. Tikslas – užkamšyti esančią skylę. Padaryti tai, kad žiūrovas nesuprastų, jog kažkas vyksta ne pagal planą. Kadangi aplinkybės buvo tokios, jog aš reguliuoju esantį veiksmą, aš drąsiai ėmiausi televizoriaus taisymo problemas. Tikrinau laidus, jungtis ir iš tikrųjų stengiausi sutvarkyti televizoriaus vaizdą. Šiuo mano atveju aš rinkausi kelią ne slėpti nuo žiūrovo problemą, bet ją dar ir išdidinti. Manau, kad mano atveju mano sprendimas nebuvo geras. Žiūrovui taip ir liko neaišku, ar televizorius turėjo kažką rodyti ar jo neveikimas yra pasirodymo dalis. Taigi trumpai apžvelgsiu pagrindines improvizacijos taisykles ištikus išorinėms kliūtims.

- Veikti greitai. Spręsti problemą kaip įmanoma greičiau. Nesistengti prailginti problemos, nes vėliau tai gali skaudžiai atsiliiepti spektaklio ritmui. Kaip atsitiko mano atveju.
- Jeigu greitai neišsprendei problemos – judėk tolyn. Tai reiškia, jog nerodant vaizdui, neužgrojus muzikai ar panašioje situacijoje nesuveikus tam tikram techniniam dalykui ir viso to neišsprendus greitai, – palikti tai. Veikti scenoje toliau. Savo atveju aš bandžiau ištaisyti problemą per ilgai, negana to, palikau problemą neišspręstą – televizorių įjungtą, nors reikiamo vaizdo ten nebuvo. Taigi reikėjo tiesiog išjungti televizorių ir tęsti sceną.
- Jeigu scenoje neįvyksta tai, kas būtinai turi įvykti, tai kas lemia tolesnę eigą – reikia žaisti. Pavyzdžiui, jeigu scenoje nepasirodo kolega. Tokiu atveju tu privalai žaisti pagal

aplinkybes. Tai reiškia, šiek tiek pratęsti prieš tai esančią sceną improvizuojant tekstu, kūnu ar kitomis priemonėmis, kurios yra pasirinktos tai scenai. Reikia greitai įvertinti, kas įvyko iki tol ir kas turėtų įvykti vėliau. Mano darbe toks atvejis ištiko mus ne pasirodymo metu, bet repeticijų. Pradžioje, prisistatymo metu, mes – visi trys aktoriai – pristatome savo darbo temas. Aš esu pirmasis, kuris pristato savo temą, vėliau seka Urtės eilė. Repeticijų metu Urtė pradėjo pristatinėti savo temą, bet atsiminė, jog turi kaukės pavyzdžių ir jas gali pademonstruoti. Mes su Gintautu nesupratome, ar ji tai padarė tyčia ar ne, todėl laukėme jos grįžtant. Jai užtrukus per ilgai, Gintautas nusprendė eiti į priekį ir pradėti pristatinėti savo temą, kai tuo metu Urtė įžengė su savo kaukių pavyzdžiais. Taigi šią „klaidą“ mes fiksavome ir palikome savo praktiniame darbe. Manau, tai buvo blogas sprendimas. Urtei išėjus pasiimti kaukių, Gintautui reikėjo iš karto taisyti klaidą ir pradėti pristatinėti savo temą ar kitomis priemonėmis maskuoti klaidą. Gintautui laukus per ilgai ir pradėjus pristatinėti savo temą šiek tiek vėliau, pristatinėjimo metu Urtė grįžo ant scenos ir tai pagimdė dar vieną klaidą. Išvada peršasi viena – greitis. Improvizacijoje jis ypač svarbus, greitai reaguoti į klaidą, nes mūsų atveju pamatėme, kad klaida gimdo klaidą, kurią reikia vėl ir vėl maskuoti.

3. Solinė improvizacijos vieta

Savo praktinėje dalyje turėjau progą išbandyti ir solinę improvizacijos vietą, kuriai galėjau ruoštis arba nesiruošti. Aš nusprendžiau rinktis tuo metu užklupusių impulsų variantą ir improvizuoti esančioje situacijoje. Šios mano improvizacinės vietos tiksliai nežinojo niekas, net ir aš. Pagrindinis dalykas, ką mes žinojome, – mano improvizacijos pradžią (kada aš pradėdau improvizuoti) ir mano improvizacijos pabaigą (kada mane nutraukia). Šią improvizacijos vietą pasirinkau neatsitiktinai, tai buvo mūsų darbe naudotos *Commedia dell'arte* ištraukos vieta. Norėjau savo kailiu išbandyti, ką reiškia improvizuoti scenoje būtent *Commedia dell'arte* stiliumi. Išvada šioje dalyje būtų tokia: sunku. Turbūt mūsų darbas, kuris nebuvo vientisas, kokybiškas, sustyguotas, tam taip pat turėjo įtakos, bet žiūrovus užklupęs *Commedia dell'arte* intarpas, manau, daugiau šokiravo nei nustebino gerąja prasme. Grįžtant prie improvizacijos vietos – verta paminėti, jog tai įvyko spontaniškai, kaip ir daugelis improvizacinių prisitaikymo vietų mano darbe. Repetuojant šias scenas aš sugalvojau, jog toje vietoje aš galiu „iššauti“, nes repeticijų metu jaučiau, jog mūsų *Commedia dell'arte* intarpas tampa monotoniškas. Taigi paimprovizavus toje vietoje nusprendėme šį intarpą palikti. Pagrindinės taisyklės buvo tokios: kiti aktoriai nežino, apie ką aš improvizuosiu, taip stengėmės išlaikyti jų natūralų klausymąsi ir susidomėjimą – ką šis personažas kalba? Taip pat nusprendėme, jog improvizacijos pabaigą nuspręs jie. Tai nebus tas variantas, kai pats

improvizatorius pabaigia savo improvizacinę vietą. Aš žinojau, jog jiems mane nutraukus aš turiu sustoti ir sekti tolesnio susitarimo link. Manau sprendimas improvizacijos pabaigos svirtį atiduoti kolegoms buvo geras – žinant tai, jog mano improvizaciniai sugebėjimai nėra itin aukšto lygio, kolegoms palikti atsakomybę mane nutraukti buvo geras susitarimas. Žinant tai, jog jie mato mane iš šono, jie mato visumos žiūrovo reakcijas ir gali pajauti improvizacinės vietos kreivę – kiek žiūrovui tas yra įdomu, juokinga, kiek erzina bei glumina ir pasirinkti tinkamiausią vietą mane nutraukti.

Taigi mūsų atveju mano improvizacinė vieta nebuvo efektyvi. Dėl to negaliu nepasidžiaugti, nes tai davė daug peno apmąstymams. Pabandysiu tuos apmąstymus aprašyti. Visų pirmą, supratau, kad improvizacinė vieta turi būti ne tik puikiai paruošta, ji privalo turėti tikslą, kad ir elementarų. Pavyzdžiui, prajuokinti žiūrovą, išgauti informacijos iš žiūrovo, jį šokiruoti, nustebinti, leisti jam pailsėti nuo spektaklio sekimo, padovanoti jam ką nors, integruoti į spektaklį. Visi šie ir daugelis kitų improvizacinės vietos panaudojimo būdų privalo turėti kuo konkretesnę tikslą. Būtent tikslas turi būti susietas su žiūrovu. Improvizacinė vieta beveik visada yra skiriama žiūrovui, todėl būtinas tikslas, kurį pasiekus žiūrovas būtų tarsi paruoštas tolesniam vaidinimui. Aš savo atveju konkretaus tikslo neturėjau ir tai buvo pirmą klaidą.

Visų antra, tokiai improvizacinei vietai reikalinga greita kulminacinė vieta. Mano atveju mano improvizacija susidėjo iš elementaraus pasakojimo apie jaunystę ir senatvę. Mano personažas **Vietinis** yra senyvo amžiaus, tad improvizaciją stengiausi taikyti apie jaunystės ilgesį ir lyginimą su dabartine senatve, apie meilės ir šilumos norą. Kadangi mano pasakojimas neturėjo kulminacinės vietos, staigaus pasikeitimo ar netikėto posūkio, – jis nebuvo veiksmingas. Rekomendacija būtų tokia – panašiu atveju turėti pasiruošus fizinį veiksmą, pavyzdžiui, skausmą, kuris užklumpa netikėtai. Tai suteiktų improvizaciniai vietai daugiau netikėtumo. Taip pat nepabijoti kreiptis konkrečiai į publiką, užduoti jai klausimą, pabandyti užmegzti dialogą. Kitas patarimas būtų – atvirai kalbėti apie esančią situaciją. Mano pavyzdžiu – aš galėjau atvirai publikai reikšti apie tai, kad sunku improvizuoti scenoje esamu momentu, kad sunku kalbėti, kai vaidini personažą. Stengimasis žiūrovą įvesti į „čia ir dabar“ momentą padeda publikai aktorių vertinti atlaidžiau. Žiūrovas įvertina aktoriaus nuoširdumą ir, bent jau tuo momentu, esančią tiesą, nei perdėtą vaidybą ir norą įtikti.

Apibendrinant galima teigti, kad solinė improvizacijos vieta yra atsakingas momentas aktoriui. Vaidinti vienam prieš žiūrovą reikia būti puikiai pasiruošus ir surepetavus su kolegomis, jog jie žinotų tikslus taškus bei padėtų aktoriui pasiruošti. Nors ši solinė improvizacinė vieta yra nedidelės apimties, man tai priminė tarsi mažą monospektaklio versiją,

reikalaujančią turėti tikslą. Jam pasiekti padėtų nesudėtingos dramaturginės dalys – įžanga, kulminacija ir aiški pabaiga.

4. Minimali, surepetuota improvizacija

Surepetuota improvizacija man yra viena smagiausių improvizacijos rūšių. Visgi, reikia pabrėžti – tai yra labai panašu į aktoriaus profesiją iš esmės. Aktorius stengiasi įtikinti žiūrovą, kad viskas, ką jis daro ant scenos, yra „čia ir dabar“ išgyvenama. Panašus principas veikia ir surepetuotoje improvizacijoje. Mano praktiniame darbe tai vyksta kelis kartus. Vienas iš jų mūsų su Gintautu vaidinami personažai **Vietinis** ir **Gaidys** *Commedia dell'arte* dalyje susipyksta. Gintauto vaidinamas personažas privalo paklausti mano vaidinamo personažo klausimo tam, kad scena ir veiksmas judėtų tolyn. Tuo tarpu **Vietinis** verkšlena apie nepavykusią sceną ir apie tai, kad jam labai sunku dirbti su Gintauto vaidinamu personažu. Taigi mano tikslas – išklaustyti Gintauto klausimą. Bet kaip aš tai padarysiu, kada aš tai padarysiu, yra mano improvizacijos dalis. Mes su Gintautu žinome, kad klausimas turi nuskambėti, žiūrovas turi jį girdėti. Mes nesame tiksliai susitarę, kada aš išklausysiu Gintautą. Visa tai sukuria gyvumo įspūdį ir pateisina prieš tai Gintauto tarsi „čia ir dabar“ užgimusį pojūtį, kažko manęs paklausti. Panašus, bet ne visiškai toks principas veikia daugelyje spektaklių. Aktoriai repetuoja, susitaria ir atkartoja surepetuotus veiksmus, žodžius ir judesius spektaklyje. Ilgaainiui aktoriai, jausdamiesi patogiai, pradeda minimaliai improvizuoti, šiek tiek pakeisti intonaciją, truputį pakeisti fizinius veiksmus, kartais praleisti tekstą. Visa ši nežymi ir įtakos spektakliui neturinti improvizacija padeda aktoriams išlikti „gyviems“ scenoje. Tad šią minimalią improvizaciją išties būtų galima laikyti viena pagrindinių teatrinių idėjų iš esmės. Teatras, būdamas gyvas organizmas, privalo keistis, evoliucionuoti, prisitaikyti prie aplinkybių, taip pat tas aplinkybes keisti. Bet grįžkime nuo teatrinių postringavimų prie konkretesnės „minimalios, surepetuotos improvizacijos“ dalies. Pagrindinė taisyklė, kurią atradau repetuodamas šias vietas, – nepamesti pagrindinės tos scenos informacijos, minties ar reikšmės. Minimaliai kažką pakeisdamas, suimprovizuodamas greičiausiai nieko nesugadinsi, bet čia pat slepiasi pavojus, kad aktoriaus nežymi improvizacija vėliau pasidarys didesnė, taip iškreipiant būtent tos scenos ar veiksmo informaciją žiūrovui. Minimali improvizacija taip pat privalo būti „neskausminga“ kitiems aktoriams. Žinoma „pakišti aktoriui koją“ scenoje yra žaisminga ir aktoriams scenoje labai smagu, bet dažnai žiūrovas tai pastebi. Taip pat tokia improvizacija privalo būti tarp gerai vienas kitą pažįstančių, ne pirmą kartą scenoje kartu vaidinančių partnerių. Panašią improvizacijos formą savo praktiniame darbe išbandėme su kitais aktoriais naudodami „iššokimo“ scenas. Tokio tipo scenose mes tarsi grįždavome į repetacijų laikotarpį,

kai kūrėme savo darbą. Dažniausiai tais atvejais kildavo vienas ar kitas nesutarimas scenų išsprendimo klausimais. Pavyzdžiui, vienoje scenoje mes su Gintautu ir Urte nežinome, kaip reikia suvaidinti **Kaulų senį**. Dėl šio personažo mes pradėdame nesutarti, nes niekas nenori jo vaidinti. Vėliau nusprendus ir radus kompromisą, mano personažas tarsi išsiduoda, kodėl jis nenori vaidinti **Kaulų senio**. Aš pasakau, jog vaidinti su Urte aš nelabai noriu. Visa tai yra paremta improvizacija, nes aš turiu tikslą – nevaidinti su Urte. Mano vaidinamas personažas tarsi išduoda, kad Urtė nepriima pasiūlymų ir yra neigiamai nusiteikusi šito darbo atžvilgiu. Visa ši minimali improvizacija nesipriešina tikslui – išvengti **Kaulų senio** vaidybos, tik savo atveju aš tą galėjau padaryti kitais būdais, pavyzdžiui, abejoti savo vaidybiniais sugebėjimais vaidinti seną personažą, abejoti dramaturgo aprašytu **Kaulų senio** personažu ar pan. Taigi minimali, bet surepetuota improvizacija gali kilti įvairiais būdais ir įvairiose scenose, tačiau svarbu atminti pagrindines spektaklio taisykles.

Rekomendacija kitam improvizacijos tyrimui

Atliekant improvizacijas scenoje labai svarbu atsižvelgti į pasiruošimą joms. Mano atveju galiu teigti, kad skyriau per mažai dėmesio improvizacijos pasiruošimui kolektyvinės kūrybos etape. Stengdamasis nuodugniai įsijausti į vaidinamus personažus ir ieškoti asmeninių improvizacinių vietų, pasiūlymų ar komentarų, šiek tiek primiršau vieną labai paprastą dalyką – kolegas aktorius. Teatrinės improvizacijos metu kolektyvas yra neįkainojama dovana improvizuoti. Vienas iš teatriniam kontekste gerai žinomų būdų yra – apvaidinimas. Tai reiškia, jog aš būdamas aktorius galiu apvaidinti kitą aktorių, jog kažko nežinau, jog kažkas čia vyksta ne pagal planą. Mano improvizacinėse vietose trūko didesnio kolegų įsitraukimo ir vaidybos „tarp eilučių“. Pateiksiu keletą pavyzdžių. Antrame punkte aš išskyriau išorines kliūtis, kurios sukelia aktorinę improvizaciją. Mano praktinės dalies atveju Gintautas bandė šiek tiek taisyti situaciją, bet nelabai sėkmingai. Analizuodamas šią situaciją ir klausdamas savęs, kodėl ji nebuvo veiksmi, vieną iš atsakymų randu kolektyvinėje terpėje. Man reikėjo parodyti didesnę atsakomybę ir rūpestį susitarimui su kitais aktoriais, jog vienu ar kitu atveju įvykus kažkam neplanuotam, ieškoti vieno būdo, kuriuo veiksime visi ir bandysime taisyti situaciją. Galbūt jeigu mes būtume susitarę su Gintautu anksčiau, jog neįsijungus televizoriui mes jį paliekame išjungtą, toje vietoje viskas būtų praėję sklandžiai ir visą šią situaciją vertinčiau kaip vieną geresnių, greitų ir efektyvių improvizacijos būdų. Tačiau, džiaugiuosi, jog atsitiko taip, kaip atsitiko, nes klaidos šiuo atveju man suteikė daugiau motyvacijos gilintis į tai kas nepavyko. Trečiame punkte – solo improvizacijoje – taip pat rekomenduočiau remtis daugiau kolektyvu ir kitais aktoriais, jeigu, žinoma, tokia galimybė yra. Solinės improvizacijos

nutraukimas, kuris buvo atiduotas į kolegų rankas, kaip minėjau anksčiau, buvo geras sprendimas. Tai leidžia išvengti nusiimprovizavimo pavojaus. Tačiau solinėje improvizacijos vietoje galima būtų pagalvoti apie fizinį kolegų įtraukimą – naudojant daiktus, apibūdinant vieną iš kolegų, tai padėtų rasti temų bendravimui su žiūrovu.

Dar viena labai svarbi rekomendacija, kuria rekomenduočiau vadovautis, jeigu yra naudojamos improvizacijos vietos, – taisyklių įvedimas. Tai iš anksto nusistatomos taisyklės, kai tiek jums, tiek kolegoms, tiek žiūrovams būtų aiškos žaidimo, spektaklio taisyklės. Taisyklių nusistatymas yra reikalingas tam, jog žiūrovai nepasimestų tarp scenų ir suprastų žanrą, kuriame vaidina aktoriai. Pavyzdžiui, jeigu norime įsivesti bendravimo su žiūrovu taisyklę, reikėtų nuo pat pradžių nevengti integruoti daugiau klausimų žiūrovui, taip žiūrovas supras, kad jis dalyvauja spektaklyje, kuria jo eigą, padeda personažams kurti istoriją. Ilgaainiui gali atsirasti paties žiūrovo iniciatyva sukurta situacija ar personažas. Taisyklių įvedimas scenoje matomas daugumoje spektaklių, taisyklių įvedimas gali būti vaidybos stilius, spektaklio atmosfera, scenų kaita ir t. t. Taisyklės improvizacijoje yra ne išimtis ir jos dažniausiai gali būti susijusius tiesiogiai su publikos reakcijomis.

Apibendrinant teatrinės improvizacijos taikymą pagrindinės rekomendacijos būtų šios – turėti aiškas žaidimo taisykles bei kitų aktorių įsitraukimą į improvizacines vietas. Savu kailiu patyriau, kad improvizuoti vienam yra sunki užduotis, tad anksčiau minėtos taisyklės bei rekomendacijos suteikia daugiau pagalbos tiek ruošiantis, tiek improvizuojant scenoje.

IŠVADOS

1. Tyrimo metu buvo pasiekti šie tikslai:
 - a. Taikant teminę analizę buvo išskirtos mano panaudotos improvizacinės technikos, padedančios geriau improvizuoti scenoje esamuoju momentu;
 - b. Taikant praktinę patirtį atrastos skirtingų improvizacinių technikų taisyklės ir rekomendacijos, kurios padeda geriau valdyti improvizaciją spektaklio metu.
2. Išanalizavęs teoriją, galiu teigti, kad improvizacijos panaudojimas teatre yra svarbus ir iki šiol gausiai naudojamas. Improvizacijos apraiškų spektaklio atlikimo momente nėra daug, tačiau tam tikros nekintamos taisyklės yra išlikusios. Bene didžiausias to pavyzdys – *Commedia dell'arte* laikų atrasti improvizaciniai principai, kurie naudojami ir šiuolaikiniuose spektakliuose. Vis dėlto, reikia pripažinti, kad iki šiol teatre naudojama improvizacija dominuoja spektaklio kūrimo momente. Pokalbiai su aktoriais leido suprasti, kad minimalios aktorių improvizacijos vaidinant spektaklį dažniau įvardijamos kaip tos dienos nuotaikos, žiūrovų, kolegų savijautos rezultatai nei kaip vidinės improvizacijos impulsai.
3. Tyrimo tikslui pasiekti pasiremtas tikslesnis teatrinės improvizacijos sąvokos aiškinimas. Sąvoka išskirstoma į keturias dalis:
 - a. Grupinė improvizacija;
 - b. Individuali improvizacija;
 - c. Išorinė improvizacija;
 - d. Vidinė improvizacija.
4. Tyrimo metu išskirtos trys pagrindinės dalys improvizacijai tikrinti.
 - a. Improvizacijos taikymas kuriant personažą;
 - b. Improvizacijos taikymas kuriant spektaklį;
 - c. Improvizacijos taikymas vaidinant spektaklį.
5. Tyrimo metu atradau ir savo praktinėje dalyje panaudojau šias improvizacijos rūšis:
 - a. Partneriavimą su žiūrovu;
 - b. Išorinių kliūčių sukeltą improvizaciją;

- c. Solinę improvizacijos vietą;
- d. Surepetuotą, minimalios apimties improvizaciją.

Tyrimas atskleidė, kad, norint taikyti anksčiau minėtasias improvizacijos rūšis, reikia remtis tam tikromis taisyklėmis: pagalba kitiems, greita reakcija, tikslo siekimas, nenuklydimas nuo pagrindinės spektaklio temos, krypties ir t.t. Šias pagrindines savybes padeda treniruoti improvizaciniai pratimai.

- 6. Analizė po atliktos praktinės, meninės dalies, leidžia teigti, kad improvizacija, nebūdama pagrindine spektaklio dalimi, yra sudėtinga, minimali ir ne visada veiksminga. Dėl atliktos savianalizės galiu pripažinti, kad tam tikra improvizacija, atlikta praktinėje dalyje, nebuvo veiksminga, tačiau tai leido labiau atsižvelgti ir sugriežtinti taisykles, kurios padėtų naudoti improvizaciją kitame darbe.
- 7. Tyrimu metu kūriau personažą remdamasis psichologinio teatro modeliu. Taip pat šiam personažui pavyko pritaikyti improvizacines vietas, kurios padėjo pagyvinti personažą, padaryti jį aiškesnį, konkretesnį.
- 8. Remiantis pagrindinėmis autoetnografinio metodo taisyklėmis, pavyko sekti savo progresą tyrimo metu. Pildant repetitinius įrašus atsižvelgiau į savo savijautą, emocijas, kūrybos bei improvizacijos panaudojimo motyvaciją.

LITERATŪRA

1. Atellan Farce. [Žiūrėta 2022 sausio 22 d.] Prieiga per internetą:
http://www.artandpopularculture.com/Atellan_Farce
2. Atviras ratas [Žiūrėta 2022 vasario 6 d.] Prieiga per internetą:
<https://atvirasratas.lt/archyviniai-spektaklis-atviras-ratas/>
3. Frost Anthony and Yarrow Ralph. *Improvisation in drama, theatre and performance*. 2015 [Žiūrėta 2021 spalio 16 d.] Prieiga per internetą:
<https://books.google.lt/books?id=ciUpCwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=lt#v=onepage&q&f=false>
4. Frost, Anthony; Yarrow, Ralph *Improvisation in drama*. 1989. [žiūrėta 2021 m. Sausio 2 d.] Prieiga per internetą: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-20948-4_1
5. Historia Augusta. 1932 (202-203). [Žiūrėta 2022 sausio 14 d.] Prieiga per internetą:
https://www.loebclassics.com/view/historia_augusta_deified_aurelian/1932/pb_LCL263.203.xml
6. Impulsas reikšmė. [Žiūrėta 2022 kovo 2 d.] Prieiga per internetą:
<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Impulsas>
7. Improvizacija. [Žiūrėta 2022 sausio 22 d.] Prieiga per internetą:
<https://lietuvai.lt/wiki/Improvizacija>
8. Improvizacija reikšmė. [Žiūrėta 2022 sausio 22 d.] Prieiga per internetą:
<https://www.lietuviuzodynas.lt/terminai/Improvizacija>
9. Improvizuoti žodžio reikšmė. [Žiūrėta 2022 sausio 22 d.] Prieiga per internetą:
<http://zodynai.igloro.info/z/improvizuoti/>
10. Jačėnaitė Jurgita. *Aktorius D. Meškauskas: aktorinis teatras nėra naftalinas, ir jį reikia branginti* [žiūrėta 2021m. Sausio 2 d.] Prieiga per internetą:
<https://www.bernardinai.lt/2019-09-13-aktorius-d-meskauskas-aktorinis-teatras-nera-naftalinas-ir-ji-reikia-branginti/>
11. Jaskevičius Valteris. *Jono Lasickio žemaičių dievai: lietuvių mitologijos studija*. Accademia Toscana di Scienze e Lettere 1952, (51) [Žiūrėta 2021 m. Lapkričio 11 d.]
12. Johnstone Keith *IMPRO: Improvisation and the Theatre*. 1987 [Žiūrėta 2022 Sausio 28 d.]
13. Lapina, Olga. *IMPROVIZACIJA KAIP KŪRYBINĖ STRATEGIJA SPEKTAKLIO KŪRIMO PROCESE*. Vilnius, 2018 (5) [Žiūrėta 2021 Balandžio 14 d.]
14. Rose Jennifer, *Hijazi Comedic Timing: The influence of the Atellanae Fabulae on Commedia Del'Arte* 2012 [Žiūrėta 2022 vasario 4 d.]

15. Spolin, Viola *Teaching* [Žiūrėta 2021m. Balandžio 14 d.] Prieiga per internetą:
<https://www.youtube.com/watch?v=n4HHqpwZLiE>
16. Sruoga Balys *Raštai. Dešimtas tomas. Teatro kritika 1911-1929*. Vilnius, 2005 (148)
[Žiūrėta 2022 sausio 14 d.]
17. Sruoga Balys *Raštai. Vienuoliktas tomas. Teatro kritika 1930-1947*. Vilnius, 2006 (467)
[Žiūrėta 2022 vasario 22 d.]
18. Sutkus Antanas. *Vilkolakio teatras*. 1969 [Žiūrėta 2021 Gruodžio 27 d.]
19. Šabasevičiūtė Julija. *Commedia dell'arte ir šiuolaikinis Lietuvos teatras*. 2015 [Žiūrėta 2021 spalio 16 d.] Prieiga per internetą:
<http://etalpykla.lituanistikadb.lt/fedora/objects/LT-LDB-0001:J.04~2015~1442990718261/datastreams/DS.002.0.01.ARTIC/content>
20. The History of Improv Theatre. [Žiūrėta 2021 spalio 18 d.] Prieiga per internetą:
<https://discover.hubpages.com/entertainment/The-History-of-Improv-Theatre>

PRIEDAI

1 PRIEDAS

Algio monologas

„Sveiki mieliaji susirinkę. Pasveikinkit vieni kitus, nes tai daryti šitaip lengva...

Būdamas aukščiausiųjų dievų pasiuntinys, pranašas, dievų valios perdavinėtojas ir kitaip nusipelnęs kaim Algis, prieš palaiminant šventę privalau perduoti žinią iš Dievų.

Visų pirma sveikinkim čia susirinkusius lietuvėnus ir atvykusius švedus, vengrus, žydus ir vis neišvykstančius romus.

Naujieji draudimai

1. Nesikeikti meldžiantis, nes Butė, išminties deivė nesupranta kitų kalbų vartojamų keiksmažodžių ir per maldą gali jus palikti mažiau protingais. Geriau melskitės Kovui, karo dievui, ponas Kovas skundžiasi, jog kariai per daug buvo mandagūs, kai puolė žemutines novgordo kriovovsko ūkio padargus ir sandėlius. Kauriratis taip pat prašo dažniau paminėti jį, kai meldžiatės dėl karo.

2. Mažiau melstis Kaupoliui – jis nužiūrinėja jaunas mergaites. Dievai pranešė, kad padaugėjo jų dingimo atvejų.

3. Dievai taip pat nori pagirti, kad puikiai meldėtės dievui Lietuvnosiui, turbūt ir patys pastebėjote, kad praeitą vasarą ir rudenį gausiai lijo. Jeigu taip ir toliau, Dievai juokavo, kad gal net pavadins šitą jo vardu. Jeigu nepaskęsit. Dėl pavadinimų siūlymo, kaip visada, išlieka tas pats galiojimas, tik aiškiai užrašyti variantai. Pririškite juos prie balandžių ir dešine ranka paleiskite juos skrydžiui į dangų.

4. Taip pat dievai pridėjo taisyklių: sekmadieniais į bažnyčią ateiti rytais, nebe vakarais ir nesinešti alaus ar midau. Geriau gerti po to. Nes dievam sunku dirbti, kai juos blaško.

Taip pat atėjusi nauja mada nuo žydų rinkti rinkliavą po maldų įsigalios ir pas mus. Todėl atsineškite sidabrinių, varinių ir kitų monetų.

Taip pat įsigalioja dar viena žydų tvarka, kas savaitę eiti išpažintį. Primenu kas yra išpažintis: pašnibždomis man pasakyti ką blogo padarėte, iš ko ką pavogėte ir ką nužudėte. Dievai nori, kad užvesčiau statistiką, kad būtų taip, kaip pas žydus.

Raugio monologas

„Laba diena, mano vardas Raugis, galite vadinti Rūgučiu, štai mano lapelis su numeriuku, labai ilgos eilės pas jus, norėčiau pareikšti pasiūlymus postsenačiui, svarstančiam miestelėnų reikalus ir pasiūlymus. Va štai mano lapelio skaitmenys yra CDLXXVIII. Dabar reikalas toks, mano kaimynas, tuo pačiu ir aš virš namo esame užsidėję numerius, ženklinančius mūsų arklius, mūsų skersgatvį. Turiu tokį pasiūlymą, vietoj skaičiaus, gal galima būtų užsidėti pavadinimą, kuris leistų kitiems atpažinti kieno arklys, pavyzdžiui: Ru“G“ut1S; Rūgiu\$; RiaugiPatiS; Ragūtis; Ragelis; Veln3s; NeTavoReikalas; LaisvoOroSenatorius; VienishaSh;

Užgavėnės pjesė

Veikėjai:

Kaulų senis- Požeminio pasaulio valdovas. Visų turtų užderėtojas. Pilnas vočių ir sopulių.
Giltinė- mergina norinti šėlti, kaulų senio dukra.
Prakorimas- Nelabai paslankus giltinės brolis ir kaulų senio sūnus.
Gaidys- gidas po antžeminį pasaulį. Paukštis kankinys.

Vyšnius- Senis karys saugojimo dvasia
Slenksčio dievas- Kiečiausias personažas pasaulyje. Šekspyras bijojo apie jį rašyti, nes galvojo, kad nuvils žmoniją nesugebėdamas jį aprašyti.

Na sveiki, šiandien mes jums kai ką parodysim. Parodysim ir papasakosim. Nelabai mes repetavome, bet ne todėl, kad tingime, bet todėl, kad... *(aktoriai pradeda vardinti realias gyvenimiškas priežastis)*. Bet gyvenimas tęsiasi. Kažkaip bloga nata pradėjom... Labai bloga nata... Žodžiu... pamirškite pasaulį. Pradedam.

Aktoriai, jei labai nori gali dabar prisistatyti žiūrovui. Vardai gali būti pakeisti. Idėjos pavogtos. Aktoriai tik liūdnos vienišos sielos pasaulyje kurios nežino, nei kodėl, nei kam tai daro. Vienas gal turi vilti, kitas gal depresijoje, bet tai nesvarbu. Svarbu, kad aktoriai nieko neslepia nuo žiūrovų.

Prologas:

Veiksmo pradžia po žemini pasaulis pilnas keistų požeminių būtybių. Kipšų ir kitų požeminių būtybių, kaip pavyzdžiui kipšai. Nes kipšai yra požeminės būtybės. Ant sosto sėdi Kaulų senis. Visas ligotas, pilnas sopulių. Juo rūpinasi visi tarnai ir pavaldiniai. Kaulų senis skundžiasi savo likimu ir papasakoja istoriją apie kažkada buvusią laimingą šeimą kuri subyrėjo. Žmona apsigyveno gyvųjų pasaulyje, o jam liko pomirtinė karalystė ir du vaikai. Nors jis turtingas, bet sveikatos niekada nenusipirks.

Pirma scena:

Scenos kampe kažkokiomis scenos gudrybėmis, gal šviesomis, įslenka Giltinė. Ji puikiai pasipuošusi mergina per ilgai užsibuvusi namie. Viskas ko ji trokšta tik vienas geras pokylis. Ji išbandys viską vynmaišį, karką, darbą prieglaudoje tik, kad tai būtų nauja ir įdomu.

Ji tėvui pradeda pūsti miglą, kad yra girdėjusi apie tokį stebuklingą pastatą viršuje pavadinimu "Vaistinė". Tai vieta kur sveikatą parduoda. Jei ten ji galėtų ateiti ji tėvui parneštų jos. Ir visų sopulių kaip nebūta.

Tėvas aiškiai nesutinka. Jo dukreliai ne vieta vienai po pasaulį bastinėti. Išgirdęs savo dukros progresyvią tekstą, kad ne tie laikai "tėveli" jis pritaria, kad dabar moterų negalima laikyti užrakintų namie, bet Giltinė ne moteris, o požeminio pasaulio pabaisa ir mylima dukra, todėl viršus dar nepasirengęs tam pragarui kurį ji ten atneštu.

Po ilgo paaugliško cyptelėjimo visi kipšai išsilaksto. Tėvas apkabina dukrą, o dukra išpasakoja savo skaudulius ir negandas. Tėvas paguodžia, bet dukros be priežiūros neišleidžia.

Dukra:

O tėve, aš nuolankiai prašau
Ir gerbiant jūsų gilų amžių.
Tikiuosi jūs sutiksite su manimi.
Net nepabaigus man burnos užverti.

Tėvas:

Kalbėki dukra, nebijok.
Ar aukso rūbų nori tu?

O gal deimantais nusėtos sagės?
Jei nori viską ką turiu skiriu
Savo vienintelei ir mylimiausiai dukrai.

Dukra:

Ne aukso rūbų,
Narvelį blizgų jau turiu,
Ne sagės žėrinčios it žvaigždės,
Nes neregėjau dar tikrų.

Tėvas:

Ką tu kalbi? Nes kur suki jau įtariu.

Dukra:

Jei įtari, tai gal išleisk mane?
Ten oras, laisvė ir gamta.
O čia tik purvas ir akmenų gausa
O jei ir randas kokia kita gyvūnija

Tai ačiū Praamžiui,

Kad ji giliai be saulės po žeme,
Nes jokios akys jų regėt nenori, tik gleivės
Ir čiuptuvų milijonai. Žvynai, nasrai
Ir aklos, šaltos akys. Jos žiūri, seka visada.
Tokia ta požemio tiesa, dukra, ji... tėvo yra...
NEMYLIMA.

Tėvas:

O dukra, nekalbėk tu taip.
Tu tamsiojo pasaulio karalaitė.
Viršuj atneštum tik nelaimės.
Mes požemio valdovai, mes galia.
Mes pagrindas, pasaulio atrama.
Nes be nakties nebus dienos,
O kai sueina jos, prieblanda užgimsta.
Negalim leist pasauliui skendėt pilkumoj.
Nelaukt aušros po liūdno ir skausmingo meto.
Nes be Tamsos nebus vilies, kad jis praeis
Ir saulė vėl užliejus veidą.
Sušildys ir ašaras džiovins.

Dukra:

O kas džiovins tavąsias, pasakyk?
Tavo sveikatos taurė nebepilna
Gyvenimas po žemėm ją džiovina.
Aš į pasaulį ne dėl savęs einu?

O ne. Jei susidarė tokis vaizdas jums.
Aš ten vaistažolių sveikatai pataisyti tėvui.

Nes, ne paslaptis, kron-princas Prakorimas
Mano brolis, tikrai pilnai nėra jis pasiruošęs
Užimti sosto požeminio, juodo.
Jam tik žaidimai pramogos galvoj.

Tad jei išleistumei mane į viršų vaistažolių parinkti...

Tėvas:

Gera, tu savo brolių paminėjai.
Vienos tavęs aš neišleisiu,
Bet širdis mana, beveik, ne akmeninė.
Tau išūkį metu, tu broli,
Kuris aš įsitikinęs, tikrai
Nenori niekur eiti.
Jei jį palydai įkalbėsi, kad jis
Keliautu su tavim,
Tik taip išeit galėsi

Ir taip galiausiai jis kažką nuveiktų
Nes taurės, lazdos jo draugai,
Variniai kareivėliai...

Dukra:

Tai iššūkis...?
Aš sutinku

Antra scena:

Vieta Prakorimo kambarys. Prakorimas veikia kažką visiškai nereikalingo. Pvz. groja samčiais, balansuoja šluotkotį, arba kabina makaronus sau ant ausų. Prakorimas, nelabai pasisekęs Kaulų senio sūnus. Nematęs pasaulio, bet dar blogiau ir nenorintis jo pamatyti. Tiki savimi. Netiki kitais kurie jį peikia. Mažas, šlykštus, niekingas. Jūsų nuolankus tarnas, Autorius, jums galėtų valandų valandas aiškinti kaip jis niekiną šitą personažą. Jį aprašęs, jūsų dramaturgas, turėjo ilgą atsigulti į vonią, kad nuplautų visą purvą kuriuo išsitepė aprašydamas šitą išgamą. Dar blogiau jis DURNAS. Jis yra nepasisekęs Jagas. Negraži Ričardo trečiojo versija. Jis ne gudri ledi Makbet. Ir išvis mušk blogį kol mažas... taip galvoja ir visas požeminis pasaulis. Jį visi muša už nieką. Na kol gali. Jis požeminio pasaulio Kronprincas.

Giltinė pasibeldžia. Aišku visiems aišku, kad tų durų nereikia nešti į sceną tik dėl šitos scenos, bet gal... Tik gal... čia galėtų pasirodyti visų mylimas Slenksčių dievas. Nes liaudis nori Slenksčių dievo.

Antra scena, jei tai būtų poema, vadintusi "Prakorimo didis įtikinėjimas nuo Sesers palikti požemio karalystę" ARBA "Broli, padarysiu, bet ką tik eik su manim iki vaistinės, nes nebegaliu čia būti uždaryta."

Brolis atsisakęs papirkimų. Atmetęs meilės artimam kortą galiausiai sutinka palietus jo savimeilę. Jis parodys pasauliui koks didžiai širdingas ir gailestingas Kronprincas yra atnešdamas tėvui vaistų.

Scena baigiasi trumpu vizitu pas Kaulų senį pranešant, kad jo vaikai keliaus į gyvųjų pasaulį.

Vyksta konfliktas. Na gal pasako kažkokį tokį tekstą:

O broli? Aš tavo sesė. Ar galiu?

Brolis:

Netrukdyk nematai kad groju ir ???baluonsaju???

Dukra:

Klausyk neaušinsiu burnos ilgai....

Man tėvas leido palikti požemį.

Brolis:

Tai ko delsi? Matai, kad tu trugdai...

Dukra:

Kam? Šluotas balansuoti?

Brolis:

Ne šluota čia... Čia kartis

Dukra:

Aš tave pati priversiu kartis...

Paliegęs tu kaip beržas moly,

Nors gyvasties vandens turi lyg valiai.

Jis stovi, pūna, dvokia, miršta...

Brolis:

Ot atsirado gyvasties globėja,

Tu Giltinė su baltu rūbu.

Tu peilis draugo nugaroj įbėstas.

Tu Bestija gražiom akim.

Dukra:

Tu prastas brolis

Brolis:

Tu prasta sesuo

Brolis:
O dievai, už ką man tokį dvynį skyrei

*Abu puola viens kitą
Užlaužia ranką*

Brolis:
Ai laužia ranką/ Prakeikiu aš tave.
Kai tėvas pasitrauks nuo sosto tu atsimisi.

Dukra:
Ak atsimisiu...

Na gerai gal netaip pradėjau.
Aš tavęs prašau. Aš viską padarysiu.

Daina

Trečia scena:

Vieta knaipė, karčema ar kažkas panašaus. Laikas kažkas panašaus į viduramžius. Vidurnaktis. Nuskamba varpas ar dvylika. Užsidega žvakės, jei kažkuris aktorius nenori dirbti su ugnimi, gali užprotestuoti. Apskritai, šitam spektaklį aktoriai gali, bet kada užsispirti ir neleisti kolegoms dirbti toliau. Bet ne tai yra svarbiausia. Svarbiausia, kad aktoriai turi savo problemas, kurias ir nešasi į sceną. Jų personažai tik jų asmeninio pasaulio atspindžiai. Ir išvis jei aktoriui pasidaro sunku vaidinti. Tegu eina prisėda ir atsikvėpia. Šiame spektaklyje žiūrovai gali palaukti.

Išvis šis spektaklis tik istorija, kaip tėvas išleido savo vaikus į vaistinę, o tie nusprendė truputi pasibastyti. Aktoriai, nes pjėsėje taip parašyta, arba iš liūdesio pradeda vartoti knaipės turtus arba pradeda skųstis gyvenimu ir užtraukia dainą Daina nelabai depresinė, gal net džiugi. Giltinė su prakorimu patenka į gyvųjų pasaulį.

Dramaturgas aktorei vaidinančiai Gilitnę pataria įtempti prakorimą į knaipę. Jis nenori čia būti. Tėvo namuose saugiau ir šiap kas dabar gali sudominti jaunuolį gyvųjų pasaulyje. Juk požemio karalystėje visi geriausiai muzikantai, aštriausi protai. Gyvųjų pasaulyje tik problemos. Karai ir marai. Konfliktas trumpas, bet aštrus. Prakorimas atsisako dalyvauti šitose Bachalijose ir išbėga į lauką. Bet ne parukyti. Ir ne todėl, kad jis mėmė, o todėl, kad jis miręs. O mirę nekvėpuoja, todėl ir nelabai moka plaučiais naudotis.

Ketvirta scena

Prie pernelyg džiugios giltinės prisistato "Vietinis" jis tas nuostabus ir žavus (sau pačiam) visų nekaltų mergelių vaiduotojas. Jis tas kuris moters veido nematė nuo pirmų hormonų audrų. O su gyvenimo patirtimi ir žile tik dar labiau atsisako ten žiūrėti. Jis gal net pamiršo, kad moterys veidus turi. Jis dėsto šią teoriją visiems "teisingai" mąstantiems vyrams. Gauna už tai pinigus. Kartais net atsiveda vyrus į knaipę parodyti, kaip reikia bendrauti su šias

beveidžiais padarais. Vienintelis beveidis padaras kurį jis mylėjo buvo motina. Motina tuo pačiu jam neatsakė.

(sardoniška kabinimo scena, kuri prasideda nekaltai, o baigiasi gan nejaukiai kuri veda į...)

Vietinis:

O akys mano neapsigaukit.
Nes kas čia stovi prieš mane.

Giltinė:

Kaip jūsų akys nežinia,
Bet manosios tikrai neatpažįsta, pono.
Ir jūsų balsas išgirstas dabar
Tik pirmą kartą glosto mano klausą.

Vietinis:

Oi nesupraskite manęs klaidingai,
Ne šiam pasauly jus regėjau.
Tas goržis, gracia ir šiluma.
Jūs angelas iš rašto švento.

Giltinė:

O jūs liežuvis aštresnis negu mano.
Gyvatiškas ir skeltas vidury.
Kviečiu pakelti taures su manimi,
Nes šiandien laisvę aš švenčiu.

Vietinis:

Tai švėskim ją abu kartu.
Štai gerimą aš dovanai
Iš savo lėšų jums skiriu.
Sekundę, aš jį čia kažkur turiu.

Sau

O gėlę, iš užjūrio kraštų.
Apgaubki sąmonę savo rūku,
Savisauga ir rūpestis numesk
Nuslysk lyg šilkas nuo baltų pečių.

Ir jau tada, o jau tada...

Gaidys: Ar šis “jaunuolis” jums trukdo?

Giltinė: Jaunuolis?

Gaidys: Na aš gal ir per daug garbingai jį pavadinau.

Vietinis:

Pavadinai, bet dar negadinai.
Ar nematai, kad čia
kažkas tarp mūsų vyksta.
Trauka kaip magnetas. Ji kyla

Šnibžda Gaidžiui.

Ir neslepiu, netik trauka,
Bet ir kažkas svarbiau
Man kyla. Štai tau auksinis
Tu nosisukęs pasitrauk į šoną.

Giltinė: O kodėl jam nosisukt.
Gal pakeliam taures visi?

Vietinis: Na na mergele ką tu čia kalbi?
Mielas, Gaidi, juk kažkur tu jau eini?

Giltinė: Na jai eini tai eik, o mes su draugišku...
Koks jūsų vardas?

Vietinis: Aš sakykim... vietinis čia gyvenu.

Giltinė: Koks vardas, kaip įdomu.

Gaidys: Mergele, ar jūs suprantate kas vyksta?

Giltinė:

Aš kiek matau,
Tai jūs vienintelis išvykstat.
Paliekat vakarėlį per anksti.
Negėda jums švaistyti savo jauno laiko.
Senatvė juk skirta viskam palikti,
O saldi jaunystė imti, imti, imti.

Gaidys: O jūs suprantate, kad šitas irgi nori imti,
Šis šliužas nori jumis misti.
Jam jūs tik lapas pakely,
Kurį skėrys suvirškint nori..

Vietinis:

Atsiprašau ir aš dar čia esu.
Aš pirmas, ponas, gerbiamas, Gaidi.
Šią teritoriją pasižymėjau.
Tai jei tau garbės statutai svetimi...

Gaidys: Nesvetimi, todėl aš ir kišuos...

Vietinis: (*pro dantis*) Kol tu kišies, man kištis nesigauna,
Todėl kol sveikas tu. Keliauk kur nesuauga.

Gaidys: Tu nori peštis? Aš ateinu!

Giltinė: Vyrukai norit muštis? Gal ir aš galiu?

Vietinis ir Gaidys: Nesikišk! Čia jau asmeniškai tarp mūsų.

Giltinė pasijutusi atstumta nusprendžia parodyti požemio karalystės galią. Kaip tai yra parodoma scenoje niekas nežino. Aš tai siūlau naudoti išjungti šviesą. Nes kiek suprantu požemyje tamsu. Pala o jei tamsu, tai kaip visi ten viską mato? Gal jie echolokacija naudojami? Na čia kažkur labai giliai tikrai slepiasi pokštas. Gailą jo neradau. Keliaujam toliau.

Penkta scena

Gaidžio Istorija

Monologo scena. Labai kitokia nei viskas kitas. Todėl trupei ir info nėra. Bet joje Gaidys papasakoja savo graudžią istoriją apie tėvo netektį ir garbės skolą.