

# Aktualne kierunki w badaniach retorycznych

## Current developments in rhetorical studies

9 (4) 2022 ISSUE EDITORS: KATARZYNA MOLEK-KOZAKOWSKA, AGNIESZKA KAMPKA

ALEKSANDRA ŁUKOWSKA

UNIwersytet Warszawski, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0002-1665-3386>

[a.lukowska@uw.edu.pl](mailto:a.lukowska@uw.edu.pl)

### Impro i retoryczna sztuka wywoływania emocji

#### Improv and the rhetorical art of evoking emotions

#### Abstract

Artykuł ma na celu przedstawienie takich schematów i działań retorycznych we współczesnej improwizacji teatralnej (tzw. impro), które budują zaangażowanie widowni i wywołują w niej emocje. Badanie skupione było na dwóch obszarach: ujęciu schematów działania improwizatorów i zasad z podręczników impro, na które nałożona została perspektywa retoryczna oraz problematyki identyfikacji z audytorium w teorii Kennetha Burke'a. W celu egzemplifikacji przedstawianych teorii, przytoczony został spektakl improwizowany o charakterze długiej formy fabularnej. Badanie wykazało, że w improwizacji można odnaleźć zabiegi retoryczne stosowane w celu wywołania reakcji emocjonalnych oraz utrzymania uwagi audytorium.

The aim of the article is to present patterns and rhetorical activities in contemporary improvisational theatre (improv) that build audience involvement and evoke emotions. The research focused on two areas: the presentation of improvisers' frames of conduct from and the rules from the improv textbooks, over which a rhetorical perspective was imposed, and Burke's theory of identification with the audience. In order to exemplify the presented theories, a long fiction improv performance was presented. The analysis showed that in the improvised performance one can find rhetorical acts used in order to evoke emotional reactions, and maintain the attention of the audience.

#### Key words

improwizacja, impro, teatr, wywoływanie emocji, kryzys, humor  
improvisation, improv, theatre, evoking emotions, crisis, humour

#### License

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 international (CC BY 4.0).

The content of the license is available at <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Received: 31 January 2022 | Accepted: 10 December 2022

DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2022.4.8>

**ALEKSANDRA ŁUKOWSKA**

UNIwersytet Warszawski, POLSKA

<https://orcid.org/0000-0002-1665-3386>

a.lukowska@uw.edu.pl

## Impro i retoryczna sztuka wywoływania emocji

### 1. Wstępne rozpoznania

Współczesny teatr improwizowany (tzw. impro) jest formą teatru, w której większość lub całość tego, co jest wystawiane, powstaje na oczach widowni, bez wcześniejszych ustaleń i scenariusza. Są to przede wszystkim spektakle fabularne – w przeważającej części komediowe, w których wszelka aktywność, dialogi, akcja i postacie są wymyślane i odgrywane w tym samym czasie (Halper, Close i Johnson 1994, 7). Takie spektakle tworzone są w oparciu o konkretne założenia: strukturę formatu oraz ogólne zasady impro, które umożliwiają rozwój fabuły i komunikację na scenie. Ogólnym celem improwizatorów podczas przedstawienia jest zbudowanie spójnej narracji w kilkusobowej grupie tak, by oddziaływać na widownię (zyskać jej uwagę, rozbawić, wywołać emocje).

Istnieje sprzężenie między zaangażowaniem widzów, wywoływaniem w nich emocji i bawieniem ich. Wszystkie te obszary są ze sobą związane, a nadrzędnym elementem, bez którego reszta nie będzie możliwa, jest utrzymanie uwagi publiczności. Aby dostarczać widowni rozrywki, nie wystarczy bowiem wyjść na scenę i opowiadać żarty. Humor w impro nie polega na przytaczaniu anegdot, ale na tworzeniu postaci i działań, które w naturalny sposób doprowadzą do sytuacji komediowych (Johnstone 1987, 125-126). Dowcipy, szybko puentujące akcję repliki partnerskie albo one-linery (krótkie, jednozdaniowe żarty) łatwo się wyczerpują i nie stanowią budulca dla angażującej narracji (Halpern, Close i Johnson 1994, 13, 15-16). W jaki sposób w takim razie improwizatorzy wywołują w widzach emocje? Jak dostarczają im rozrywki i angażują w przedstawienie? W artykule przedstawiam retoryczną perspektywę na takie metody pracy na scenie, dzięki którym improwizatorzy zyskują i utrzymują uwagę widzów oraz mechanizmy retoryczne, którymi się posługują, aby ich bawić. Praca z założeniami nie jest wyłącznie próbą analizy materiałów empirycznych, jej celem jest przetestowanie wybranych kategorii retorycznych do analizy spontanicznych interakcji w teatrze improwizowanym. Jako że retoryka zawsze kojarzy się ze strategicznym i zaplanowanym zastosowaniem środków, badania improwizacji z tej perspektywy stanowią przede wszystkim próbę refleksji metodologicznej.

Do badania posłużyłam się zasadami i założeniami klasycznej teorii retoryki, zestawionej z ujęciem normatywnym, przedstawianym w podręcznikach impro (Adams 2007, Halpern, Close i Johnson 1994, Johnstone, Spolin 1963, Salinsky i Frances-White 2013), jak również teorią identyfikacji z audytorium zaproponowaną przez Kennetha Burke'a (1969, 1977). W celu uporządkowania wywodu podzieliłam go na dwa obszary, które odpowiadają również wymienionym wyżej metodom analizy: w pierwszym skupiłam się na kompozycji (ujęcie z perspektywy klasycznej teorii retoryki), w drugim – na mechanizmach identyfikacji. Celem pierwszego spojrzenia było zbadanie różnych typów pracy na scenie w zależności od momentu spektaklu oraz funkcji poszczególnych etapów wydarzenia. Drugi obszar, omówiony z perspektywy teorii Burke'a, unaoczniał sposób budowania zaangażowania poprzez mechanizmy identyfikacji.

## 2. Założenia wstępne

Podjęty temat dotyczy współczesnej improwizacji teatralnej w jej strategicznym aspekcie. Słowo „strategia”, rozumiane jako przemyślany plan działań, w tym kontekście może wydawać się nieprzystające, jako że mówimy o przedsięwzięciu z założenia spontanicznym i niezaplanowanym. Jednak badanie pracy improwizatorów na scenie wykazuje, że pewne ich zachowania funkcjonują właśnie jak posunięcia strategiczne, które poddać można analizie retorycznej.

Retoryka rozumiana jest tu jako sztuka takiego budowania wypowiedzi, aby w jak największym stopniu realizowała cel twórców. Według Barry'ego Brummetta stanowi ona „sposoby, w jakie teksty wpływają na ludzi, w tym «tekst» rozumiany jest jako rozmyślnie skoordynowany zbiór znaków (i zamierzonych znaczeń), które wspólnie prowadzą do określonego efektu bądź pełnią określoną funkcję” (2006, 16). Takie ujęcie tego zagadnienia sprawia, że perswazyjna strona retoryki ustępuje celowości. Najważniejsze staje się więc wywołanie konkretnego efektu, który niekoniecznie oznacza przekonanie do czegoś innych. Jest to o tyle istotne, że analiza zawarta w artykule dotyczy impro, które z założenia nie ma charakteru perswazyjnego. Zespolecie tych obszarów jest również możliwe ze względu na powtarzalność działania improwizatorów. Retoryczna sztuka budowania wypowiedzi łączy się z systematycznym i gruntownym przygotowaniem, improwizacja zaś jest natychmiastowym tworzeniem treści następującym spontanicznie. Performance i humor nie są jednak rozdzielne ze sztuką retoryczną właśnie ze względu na występowanie w nich podobnych praktyk strategicznych. Ponadto, umiejętność rozbawienia audytorium wymieniana jest jako jedna z zalet doskonałego mówcy (Nowak 2010). Połączenie obu sztuk pozwala zatem badać impro

pod kątem retorycznych elementów odpowiedzialnych za realizację głównego celu improwizatorów, czyli zaangażowania emocjonalnego widowni.

Materiałem, który posłużył do zobrazowania teorii, jest spektakl fabularny wystawiony przez grupę Teatr Improwizowany Klancyk w autorskim (tj. wymyślonym przez tę grupę) formacie „Zaburzone osobowości”. Wystąpiło w nim pięciu improwizatorów, zrealizowany był w Klubie Komediovym w Warszawie (klubokawiarnia) przy obecności około 60-osobowej widowni i trwał 42 minuty. Przedstawienie zostało nagrane, a następnie sporządzona została transkrypcja multimodalna (uwzględniająca zarówno dźwięk, jak i ruch). Format tego spektaklu jest reprezentatywny dla długich form fabularnych współczesnego teatru improwizowanego. Odstępstwo od „standardowej” narracji stanowi początek – jest to wywiad z bohaterami: jeden improwizator rozmawia z pozostałymi, którzy już wcielili się w role. Następnie zaczyna się właściwy spektakl, na który składają się osobne sceny (zwykle dwuosobowe) tworzące jedną historię.

### 3. Kompozycja improwizowanej narracji

„Improwizacja to ciągle balansowanie między spontanicznością a strukturą” (Adams 2007, 2). Nawet najprostsze przedstawienie musi zostać włożone w porządkujące je ramy. Improwizatorzy nakładają więc na spontaniczność ograniczenia – obowiązujące wszystkie zasady improwizacji oraz format spektaklu (ograniczający kolejność, długość i liczbę poszczególnych części, liczbę osób na scenie podczas każdej z części etc.). Zrozumiała treść i ciągłość historii stanowi zasadniczy grunt do „wciągnięcia” widowni w kreowany świat, przykucia jej uwagi. Dopiero z tego gruntu może wykiełkować rodzaj humoru, który zapewni widzom rozrywkę przez cały spektakl.

W długich formach fabularnych w impro obowiązują zasady tradycyjnej trójdzielnej kompozycji charakterystycznej dla większości treści narracyjnych: najczęściej spektakle posiadają wstęp, rozwinięcie i zakończenie, co również odpowiada uproszczonej strukturze mów oratorskich (Łukowska 2020, 171-173). Każdy z tych elementów ma swoje charakterystyczne zadanie i stosuje się w nim odmienne strategie pozyskiwania uwagi oraz wzbudzania emocji.

#### 3.1. Wstęp(y) – retoryczna sztuka angażowania audytorium

Wydarzenie kulturalne, jakim jest przedstawienie impro, posiada charakterystyczne wprowadzenie. Jeszcze przed rozpoczęciem spektaklu improwizatorzy witają publiczność i wchodzą z nią w swego rodzaju dialog. Do tego sam spektakl ma swój wstęp, który w zależności od granego formatu przybiera różne formy.

Można więc powiedzieć, że impro rozpoczyna się dwoma wstępami, każdym o innym charakterze i innych celach.

### **3.1.1. Wstęp przed spektaklem – interakcyjna platforma wydarzenia**

Z punktu widzenia retoryki i komponowania mów oratorskich, wstęp posiada trzy główne cele — pozyskanie: (1.) uwagi słuchaczy (*attentum parare*), (2.) otwartości słuchaczy na sprawę (*docilem parare*), (3.) przychylności słuchaczy (*benevolum parare*) (Lausberg 2002, 160). W improwizacji również widać realizację owych celów. Znajduje się ona przede wszystkim w pierwszym wstępie, czyli wspomnianym wprowadzeniu poprzedzającym spektakl.

W impro najczęściej występuje wstęp rodzaju *principium*; to znaczy, że improwizatorzy w sposób klarowny i otwarty tłumaczą sytuację.<sup>1</sup> Ma to zasadnicze znaczenie, gdyż to właśnie w tym momencie objaśniane są zasady i charakter całego zdarzenia. Poniżej znajdują się najczęstsze elementy wprowadzenia.

Przywitanie, przedstawienie się, objaśnienie reguł:

Na początku grupa improwizatorów wita publiczność i wymienia nazwę grupy. Rozpoczyna budowanie wiarygodności, kreowanie etosu i pozyskiwanie życzliwości publiczności istotne w retorycznej perspektywie wpływania na audytorium (Amossy 2001). Twórcy opowiadają również o tym, że całe przedstawienie będzie improwizowane i pokrótce objaśniają zasady granego formatu. Dzięki temu budują wiarygodność, jak również przygotowują widownię na konkretny typ przekazu, dostosowując ich oczekiwania. Ma to również na celu zyskanie otwartości audytorium na sprawę, czyli na nadchodzący, nieprzewidywalny spektakl. W „Zaburzonych osobowościach” wstęp prezentował się w następujący sposób:

Improwizator: (...) proszę państwa, dzisiaj Klancyk, jak w każdy piątek, w Klubie Komediiowym, gramy dzisiaj dla was „Zaburzone osobowości” – format, który polega na tym, że za chwilę moi koledzy /wskazuje ręką na prawą stronę sceny/, których wywołam, będą chodzić sej po scenie, z tego chodzenia znajdą jakieś postaci, ja zacznę z nimi rozmawiać, wezmę od was inspirację, potem wszystko będzie improwizowane i... zobaczycie, co się będzie działo. Nic nie mamy przygotowane, nie mamy żadnego scenariusza. Musicie nam uwierzyć, że improwizujemy.<sup>2</sup>

Poprzez takie objaśnienie „przedmiotu mowy” improwizatorzy kierują myśli audytorium na omawianą kwestię. Pozyskiwana jest również uwaga przez „deklarację”, że wydarzenie jest niepowtarzalne (Lichański 2007). W retoryce mówi się o stosowaniu elementu narracyjnego *iam* (łac. już), które wywołuje w audytorium jeszcze większe skupienie, z racji tego, że widzowie obawiają się, że mogą coś

1. W odróżnieniu od *insinuatio*, które charakteryzuje swego rodzaju zatajenie i obejście (Lausberg 2002, 158) — taki typ można jednak odnaleźć przed niektórymi spektaklami impro, przede wszystkim takimi, których wstęp ograniczony jest do minimum. Charakterystyczny jest na przykład dla warszawskiej grupy impro Hurt Luster.

2. Wszystkie przykłady to fragmenty spektaklu „Zaburzone osobowości”.

ominać lub przegapić (Lausberg 2002, 161-164). Jest to znamienne dla improwizacji, ponieważ nic z tego, co jest przedstawiane, nigdy się już nie powtórzy.

Poznanie widowni:

Często pada pytanie, kto jest na improwizacji po raz pierwszy lub pierwszy raz widzi daną grupę. Audytorium determinuje bowiem charakter przekazu (Budzyńska-Daca 2008, 155). Impro przyciąga jednak konkretny typ odbiorców, na który nastawieni są improwizatorzy, więc interakcja na zasadzie pytań i odpowiedzi wiąże się raczej z aktywizacją widzów, a nie rzeczywistym ich poznawaniem czy dostosowywaniem treści lub formy. Pojawiają się tu również elementy humorystyczne, istotne z perspektywy dalszego angażowania widowni. Przykład takiej „ankiety” występował na początku omawianego spektaklu:

Improwizator: Kto w ogóle... ręka w górę, kto w ogóle jest dzisiaj pierwszy raz w Klubie Komediiowym? /rozgląda się po sali/

/Trzy osoby z widowni podnoszą ręce./

Widz: Ja.

Improwizator: O, dziękuję. A kto... już był?

/Śmiech, większość osób podnosi ręce./

Improwizator: Dziękuję. A kto... skłamał?

/Śmiech, ktoś z prawej strony widowni podnosi rękę./

Improwizator /wskazując tę osobę/: O, tam, dobrze. No, parę osób skłamało, bardzo fajnie. Cieszę się, że jesteście, y..., to jeszcze inna ankietka: kto pierwszy raz na Klancyku?

/Pięć osób podnosi rękę./

Improwizator /rozgląda się po widowni, kiwa głową/: Okej, czyli stare żarty wchodzą, bardzo fajnie, więc mamy tam nasz taki arsenalik. Bardzo się cieszę. Proszę państwa, to co? Myślę, że będziemy zaczynać. Zapraszam, zapraszam kolegów na scenę, dajcie im ogromne brawa.

Rozgrzewka:

Jest to rodzaj zabawy lub ćwiczenia, które wykonują improwizatorzy razem z widzami. W ten sposób zmniejszają dystans oraz dają widzom niejako wgląd w to, jak improwizatorzy czują się na scenie. Grupa może zyskać przychylność widowni, wprowadzając ją w stan lekkiego, można powiedzieć, dyskomfortu: publiczność wczuwa się w sytuację improwizatorów na scenie dzięki temu, że wraz z nimi wykonuje dziwne czynności. Twórcy włączają tym samym audytorium w przygotowania do spektaklu. W „Zaburzonych osobowościach” rozgrzewka polegała na przerysowywaniu tzw. gesto-dźwięku (improwizatorzy nazywają tak gest połączony z równoczesnym wydawaniem dźwięku). Jedna z osób na scenie wykonuje gesto-dźwięk, zadaniem widowni jest odpowiedzieć tym samym, przerysowując go. Grupa na scenie powtarza ruch, później kolej na widownię i tak dopóki improwizatorzy nie stwierdzą, że dalej nie sposób przejawiać i nie przerwą gry.

Zdobycie słowa inspiracji (sugestii):

Improwizatorzy proszą widownię o podanie słowa, które będzie stanowić inspirację do spektaklu. W zależności od formatu i grupy przybiera to różne formy:

może to być prośba o dowolne słowo lub konkretniej, np. o miejsce, relację, uczucie, kolor, a nawet o szereg informacji: skąd znają się bohaterowie, co jest ich głównym celem, gdzie się znajdują etc. (Close, Halpern i Johnson 1994, 81, 89).

Improwizator: Jak machnę tak rękoma /wykonuje ruch rękami w dół/, to bym chciał, żebyście dali nam taką propozycję, skąd oni się znają, z jakiegoś miejsca albo, nie wiem, gdzieś chodzą razem na jakiś kurs, albo gdzieś się poznali, w jakimś konkretnym miejscu. Im więcej szczegółów, tym lepiej. Oczywiście takie rzeczy jak psychiatryk, izba wytrzeźwień... i tak dalej... Te rzeczy już były! Więc pomyślcie, zastanówcie się, ja za chwilę machnę rękoma, uwagaaaaa. /Macha rękoma, a publiczność wykrzykuje różne propozycje./

Dzięki temu wykonawcy nadają improwizacji wiarygodność, zapraszają również widzów do wspólnego odkrywania, dokąd słowo od nich zaczerpnięte zaprowadzi przedstawienie. Audytorium staje się współautorem spektaklu oraz towarzyszy w procesie twórczym improwizatorów. W „Zaburzonych osobowościach” inspiracją było Towarzystwo Przyjaciół Mchu.

Warto również wspomnieć, że w tego rodzaju wstępie często pojawia się autoironia i żarty z improwizacji. Ma to na celu pokazanie dystansu do siebie, rozluźnienie atmosfery i nastawienie odpowiednio widowni. „Mówca musi unikać podejrzeń o arogancję...” (Lausberg 2002, 166), w ten sposób nastawia widzów przychylnie. Dodatkowo, improwizatorzy odpierają możliwe zarzuty, kiedy sami z siebie żartują (*prolepsis*). Wprowadzenie pełni więc funkcję zdobycia uwagi, otwartości i przychylności słuchaczy, ale również skrócenia dystansu, „rozluźnienia atmosfery” oraz nastawienia na konkretny typ przekazu.

Co również charakterystyczne, w tym miejscu mogą pojawić się pewne problemy: widownia może być zbyt reaktywna i gadatliwa albo przeciwnie — może w ogóle się nie angażować i być cicha. To zaś może znacząco wpływać na dalsze osiąganie celów improwizatorów. W analizowanym przedstawieniu widzowie stanowili ten pierwszy typ grupy. Improwizatorzy posiadają szereg metod na opanowanie tego rodzaju trudnych sytuacji. Można w nich odnaleźć znane figury myśli, np.: zwrócenie się do audytorium (*anokoinosis*, *interpellatio*), napomnienie (*admonitio*), ironia, sarkazm, wyolbrzymianie (hiperbola), przedrzeźnianie (np. improwizator: Musicie nam uwierzyć, że improwizujemy... /wskazuje na kogoś po prawej stronie widowni/ A pani zrobiła tak /przedrzeźniając/ „no, nie wiem”), odniesienie do obecnej sytuacji (np. improwizator: Oni [improwizatorzy] już siedzą; widz: Mieli chodzić; improwizator: Witamy też w teatrze w ogóle! Po przerwie wiem, że się pozmieniało.). Te metody pozwalają opanować zbyt głośną widownię, wprowadzić porządek, jak również budować autorytet i status, jako że improwizatorzy stawiają się w pozycji nadrzędnej do widza.

W momencie, gdy publiczność jest cicha i nie angażuje się w interakcję, improwizatorzy stosują podobne chwyt, by ją zaktywizować. Retoryczne elementy,

których mówca może użyć w trudnej sytuacji, takiej jak np. utrata uwagi, obojętność publiczności to: prośba o uwagę; przekonanie o związości tej części; opisanie przedmiotu jako ważnego z punktu widzenia słuchaczy; rozbudzenie emocji, rozbawienie (Burke 1997). Tak też w improwizacji odnaleźć możemy tego rodzaju zabiegi, np.: komentowanie ciszy, przejawskrawienie, wyolbrzymienie, przekonanie, że zaraz zacznie się właściwy spektakl, żartowanie (z widowni, z siebie, autoironia), odniesienie się do obecnej sytuacji. Zaangażowanie widzów już na tym etapie przedstawienia jest o tyle istotne, że energia, która powstaje między widzami a twórcami wpływa znacząco na dalsze części przedstawienia. W sytuacji, gdy jest niska, improwizatorom będzie ciężiej rozbawić widzów. Energia pozwala bowiem budować retoryczny potencjał do wywołania pożądanego skutku, z tego względu jej odpowiedni poziom jest tak istotny przy tworzeniu przekazu i wpływanu na audytorium (Budzyńska-Daca 2022).

### **3.1.2. Wstęp drugi – platforma dla inwencji, podstawa tworzonej historii**

Drugi wstęp jest już wstępem „właściwym”, wplecionym w narrację. Jak wspomniane wcześniej, w „Zaburzonych osobowościach” ta część realizowana jest w formie wywiadu z bohaterami.

We wstępie muszą się znaleźć inspiracje do dalszej części spektaklu, określenie zasad tworzonego świata i wprowadzenie konkretnych bohaterów. Jest to niezbędne, by już od początku wciągnąć widzów i zaangażować ich w przedstawienie. We wstępie powinny pojawić się zatem podstawowe informacje o postaciach, ich relacjach, miejscu i okolicznościach, ponieważ widzowie już od samego początku układają historię w logiczny ciąg (Salinsky i Frances-White 2013, 44-45). W wypowiedzi retorycznej rozpoznanie tematu wiąże się z odpowiedzią na siedem podstawowych pytań: Kto? Co? Gdzie? Za pomocą czego? Przy czyjej pomocy? Dlaczego? W jaki sposób? Kiedy? (Korolko 1990, 59). Tak samo we wstępie powinny znaleźć się odpowiedzi na przynajmniej trzy pierwsze podstawowe kwestie: „kto”, czyli kim są bohaterowie i jaka jest między nimi relacja; „co”, czyli jaka jest sytuacja (np. jaki jest problem bohaterów) oraz „gdzie”, czyli osadzenie akcji w konkretnej przestrzeni (Carrane i Allen 2004, 21-24). „Co” ma za zadanie skonkretyzować, o czym jest dana scena i powinno być potraktowane konkretnie i szczegółowo: tak, jak ma to miejsce w retoryce, tak w impro „istotą retorycznej wypowiedzi jest przekonanie o sprawach ważnych” (Korolko 1990, 59), zatem ustalenie „co” wymaga określenia, o czym dokładnie jest gra i jaka jest stawka, czyli dlaczego to, co się dzieje, jest ważne, jakie mogą być konsekwencje podejmowanych wyborów, czym ryzykują bohaterowie (Adams 2007, 11).

W „Zaburzonych osobowościach” te komponenty pojawiają się już w wywiadzie z bohaterami, od razu poznajemy każdego z nich z imienia:



Improwizator 1: To na początek, jeżeli moglibyście się po kolei przedstawić, imię, nazwisko, wiek, może zaczniemy z tej strony.

Improwizator 2: Dzień dobry, cześć wszystkim, czołem, mam na imię Paweł i mam 25 lat, prawie 26, tak pomiędzy.

(...)

Improwizator 1: Super, super, Paweł, Paweł 25 i pół. Tutaj dalej co mamy?

Improwizator 3: Włodzimierz. Dzień dobry, Włodzimierz 60... 62.

Improwizator 1: Włodzimierz 62. Dziękuję bardzo. Może tutaj postać kolejna. Co tu mamy też?

Improwizator 4: Kajetan /odchrząkuje/ przepraszam. Kajetan, lat 40.

Po tej części pojawia się pytanie do widzów o inspirację – w tym wypadku było to Towarzystwo Przyjaciół Mchu. Z niego zaś improwizatorzy wyłaniają obraz całej sytuacji:

Improwizator 1: To jest ciekawa sprawa, że zawiązaliście razem wspólnie Towarzystwo Przyjaciół Mchów, Mchu... Czyj to był pomysł w ogóle?

Improwizator 4: Mój... Ja nie lubię się rozwodzić, ale już skoro otworzył pan te drzwi, no, to pozwolę sobie kilka słów powiedzieć. Mech jest najbardziej powszechnie występującą rośliną na ziemi. (...) Można jeść przez mech. Można wziąć rozwód... /zaczyna płakać/

Improwizator 1: Oj, dobra, może zostawimy na chwilę Kajetana. Włodzimierz, a jaka jest twoja rola w Towarzystwie Przyjaciół Mchu?

Improwizator 3: Przede wszystkim w ogóle to, że znalazłem się w Towarzystwie Przyjaciół Mchu wiąże się z pewną kontrowersją i pewnym skandalem w środowisku, ponieważ ja jako docent w katedrze porostów zostałem podkupiony w pewnym sensie przez to Towarzystwo. Ja już jestem persona non grata na Uniwersytecie Biologiczno-Leśnym w Siedlcach...

(...)

Improwizator 1: Paweł, powiedz w ogóle, co ty tu robisz, jak się tu znalazłeś w tym towarzystwie?

Improwizator 2: ... jeśli mam być tak zupełnie szczerzy to rodzice poprosili mnie, ponieważ wuj Kajetan przechodzi trudny rozwód...

Improwizator 4: Nie trudny, tylko po prostu standardowy.

Improwizator 2: Że po prostu potrzebuje, potrzebuje kogoś, kto by go jakby, my musimy go po prostu pilnować. Jako rodzina musimy o niego dbać.

(...)

Improwizator 1: Powiedz, Kajetan, jakie jest twoje marzenie, jakie jest twoje takie największe marzenie? Co byś chciał osiągnąć?

Improwizator 2: Chciałbym, żeby mech był rośliną narodową w Rzeczypospolitej Polskiej.

Improwizator 1: Rozumiem... /Zwraca się do improwizatora 3/ Włodzimierzu, wiem, że też zbliża się jakaś duża sprawa, jest jakiś, duża rzecz, która nadciąga w związku z waszą organizacją i może powiesz co to jest.

Improwizator 3: Powiem, tak, dostaliśmy ogromny grant naukowy na przeprowadzenie inwentaryzacji mchu w całej Polsce. My musimy bardzo znacząco powiększyć naszą strukturę, bo we trzech no ciężko to będzie zrobić w zasadzie.

(...)

Improwizator 1: O co chodzi z twoją byłą?

Improwizator 4: O nic, o nic, o nic. Wszystko jest... polubownie...

Improwizator 3: Właśnie nie wykluczone, że będziemy musieli ją zatrudnić. Ona jest rzadką ekspertką od... od pewnego bardzo konkretnego gatunku mchu, który najbardziej się rozprzestrzenił w naszym kraju. Mchus Vulgaris.

(...)

Improwizator 1: Proszę państwa, zatem myślę, że wiemy już bardzo dużo o tej sytuacji i zapraszam państwa na spektakl pod tytułem Mchus Vulgaris!

Na początku przedstawienia pojawiają się myśli przewodnie i motywy, które stanowią budulec dla dalszych części spektaklu. W „Zaburzonych osobowościach” najbardziej wyrazistym elementem jest mech, na którym budowana jest cała dalsza historia – rozpoczyna się przedsięwzięcie jego klasyfikacji, pojawia się on w niemal każdej kolejnej scenie. Jednak to nie jedyny *leitmotiv*, już we wstępie tworzone jest środowisko naukowe (granty, eksperci, recenzowane czasopismo), była żona jednego z bohaterów (a co za tym idzie – temat rozwodu). Czerpanie z powstałych podczas wstępu tematów jest jednym z elementów wpływających na rozbawienie widowni. Improvizatorzy starają się więc generować i zapamiętywać ich jak najwięcej. *Memoria* występuje więc w specyficznej formie, jako że klasyczne etapy retorycznej pracy nad tekstem zbiegają się w jednym czasie, podczas *actio*. W dalszych częściach spektaklu pojawiające się motywy pokazują również proces twórczy, pozwala to publiczności zrozumieć motywacje kolejnych scen i bardziej zaangażować się w przedstawienie.

Zarówno brak podstawowych informacji, jak i niski poziom nasycenia inspiracjami (motywami, szczegółami etc.), stanowi duże zagrożenie podczas spektaklu – widownia może nie wiedzieć o czym jest spektakl, zabraknie tematyki lub spektakl będzie stanowił „puste” dialogi (takie, które nie posuwają akcji do przodu i nie wnoszą niczego nowego do historii), improvizatorzy nie będą wiedzieli, jak dalej rozwijać przedstawienie, a widzowie stracą zainteresowanie. Istotna jest tu również wspomniana przy okazji pierwszego wstępu energia. Z punktu widzenia retoryki energia jest elementem obecnym przy każdej interakcji w różnym natężeniu. W celu wywołania silnych reakcji emocjonalnych retor musi nią umiejętnie operować (poprzez odpowiednie figury, elementy narracyjne etc.) (Kennedy 1992, 2-4). Jest ona zarówno udziałem widzów, jak i twórców, dlatego „retoryka jest najmniej skuteczna, gdy mówca lub publiczność jest zmęczona, ponieważ brakuje energii po obu stronach” (Kennedy 1992, 3).

### 3.2. Rozwinięcie

Rozpoczął się spektakl, historia ma swoje podwaliny i co dalej? Podstawową kwestią jest utrzymanie uwagi widzów i pogłębianie ich zaangażowania. Rozwinięcie improwizowanego przedstawienia można uznać za odpowiednik retorycznego opowiadania (*narratio*). Takie przyporządkowanie obu etapów pozwala na znalezienie retorycznych właściwości głównej części spektaklu i odniesienie ich do tradycyjnych zasad kompozycyjnych. Opowiadanie powinno charakteryzować się jasnością (*narratio aperta*), wiarygodnością (*narratio probabilis*) oraz zwięzłością (*narratio brevis*) (Lausberg 2002, 182, 189-191). Takimi samymi przymiotami opowiadania powinni posługiwać się improvizatorzy w rozwinięciu: jasność, czyli przedstawianie odpowiednich, zrozumiałych treści (Halper,

Close i Johnson 1994, 54); wiarygodność, czyli prawdopodobne reakcje i emocjonalność bohaterów, uzasadnianie zasad rządzących kreowanym światem (Halper, Close i Johnson 1994, 12); zwięzłość, czyli mówienie konkretów, brak generalizacji (Halper, Close i Johnson 1994, 54). Hierarchizacja tematów oparta jest przede wszystkim na tym, czy omawiana sprawa dotyczy relacji między bohaterami, czegoś ważnego dla bohaterów lub motywacji ich działania. Improwizatorzy starają się również rozwijać wątki z pierwszych scen oraz łączyć je i bohaterów.

W omawianym spektaklu historia toczy się wokół założonego przez bohaterów Towarzystwa Przyjaciół Mchu, co ewoluuje w próbę rozwikłania zagadki wymyślonej legendy o Mszanej Księżniczce. Bohaterowie dążą do odkrycia, która postać z legendy jest dobra oraz zapobiec wygraniu tej złej. Ten wątek eksplorowany jest przez cały spektakl i stanowi główną oś historii.

Improwizator 1: Co tu szumi?

/Improwizator 2 przylega do ściany, wydaje szumiące dźwięki i przesuwając się w stronę improwizatora 1./

Improwizator 2 /modulując głos, lekko nosowo i wysoko – mówi tym głosem do końca sceny/:  
Paweł... /osuwając się na ziemię, klęka/ tu na ziemi...

/Improwizator 1 (Paweł) patrzy na niego i szybko się odsuwa./

Improwizator 2 /podnosi się/: Jestem... Wiem, jak wyglądam. Jestem Mszaną Księżniczką. Słyszałam, co mówisz o mchu. Jest mi bardzo przykro. Mech jest w tragicznej sytuacji.

Improwizator 1 (Paweł): Zaraz, zaraz... Jak pracowałem u wuja, jak byłem mały, to do snu opowiadał mi jakieś legendy o Mszanej Księżniczce, ale uważałem, że to bzdura jego poronionego umysłu.

Improwizator 2 (Mszana Księżniczka) /wzrusza ramionami/: A jednak.

Improwizator 1 (Paweł): Rośniesz wszędzie tam gdzie jest mech? Pojawiasz się w całej Polsce? Sprzyjasz naszemu celowi, czy jesteś przeciwna temu, co robimy? Chcesz, żebyśmy spisywali mech czy...?

(...)

Improwizator 3 /gładząc podłogę dłonią/: Ach, mchu, mój przyjacielu. Ty mchu pospolity i ty mchu środkowo-europejski i ty Mszalis Vulgaris. Wysłuchajcie mnie i dajcie mi radę. /Zerka na bok, żeby sprawdzić, czy nikogo nie ma, po czym kładzie się na boku./ Czy będę kochał jeszcze kiedyś? Proszę. Mchu wyszeptaj mi na ucho swój cichy wiersz i spełnij moją prośbę. /Przekręca się na brzuch, rozkłada ręce na podłodze. Wykrzykuje płaczliwie./ Chcę kochać! Tylko miłość może mnie uleczyć. Błagam. Obrośnij mnie miłością. Mchu!

Improwizator 4 /zza sceny/: Czeka cię wieczny smutek...

Improwizator 3 /przeżony podnosi się na kolana, wykrzykuje/: Co?

Improwizator 4: ...i wieczne pokręcenie. Czeka cię... golizna. Nie twoje już jest odzienie. Chodził będziesz po lesie, bez skutku i bez celu. Takich jak ty będzie więcej, będzie was bardzo wielu. Mchami się będziecie otaczać, w paproci będziecie się owijać. I aż zwariujecie i zaczniecie się zabijać.

(...)

Improwizator 2 (Mszana Księżniczka): Mchu Vulgaris...

Improwizator 4 (Mchus Vulgaris): Co księżniczko mch... mchowa?

Improwizator 2 (Mszana Księżniczka): Dlaczego przemawiasz w imieniu mchu?

Improwizator 4 (Mchus Vulgaris): No, o mnie jest projekt w końcu... i kto tutaj jest taki ważny? Księżniczka czy Mchus Vulgaris?

Improwizator 2 (Mszana Księżniczka)/wzdycha/: Próbuje uratować mech przed zagładą.  
 Improwizator 4 (Mchus Vulgaris): A ja jestem wulgarnym mchem i mi jest wszystko jedno! Jestem nihilistą mszanym...  
 (...)  
 Improwizator 2 (Mszana Księżniczka) /nawołuje/: Mchu hu! Słyszałam, że chcesz zniszczyć mech. Bitch.  
 Improwizator 5 (Sylwia) /przechodzi na prawą stronę sceny, staje niedaleko rozłożonego krzesła, wzdycha/: Ech... Wreszcie się spotykamy, księżniczko...  
 Improwizator 2 (Mszana Księżniczka): Wreszcie się spotykamy, Sylwio. Myślisz, że jeżeli zostałaś człowiekiem i zostawiłaś królestwo mchu dawno za sobą, to pewne reguły cię nie obowiązują?  
 Improwizator 5 (Sylwia): Jako młodsza siostra nie miałam szansy na tron!

Akcja się zawiązuje, a wątki rozwijają się dzięki systematycznemu pogłębianiu tematu oraz rozbudowywaniu motywów coraz istotniejszych z punktu widzenia opowiadanej historii. Na jaw wychodzą kolejne informacje, takie jak odkrycie, że jedna z bohaterek (Sylwia) jest siostrą Mszanej Księżniczki. Te dwie postacie stają się rywalkami.

### 3.2.1. Motywy i toposy

Istotną kwestią dotyczącą zarówno *dispositio*, jak i *elocutio* są motywy i ich powtarzalność, wskazane już przy omawianiu wstępu do spektakli. Jednym z elementów tworzenia humoru jest wzrost, gradacja. Uwidacznia się tu zasada amplifikacyjnego wzrostu w impro nazywana hajteningiem (ang. *heightening* – podwyższenie, natężenie). Pod tym terminem kryje się kilka zabiegów: zwiększanie absurdalności sytuacji, nagromadzenie motywów i toposów, podnoszenie (dramatycznej) stawki, co związane jest ze stawianiem bohaterów w położeniu, w którym konsekwencje czynów są coraz wyższe (Spolin 1963, 283). Widać to w podanym wcześniej fragmencie, gdzie stopień nasycenia motywami oraz absurdalność sytuacji zwiększa się w miarę postępowania spektaklu. Następstwo poszczególnych elementów jest konstrukcyjnie uporządkowane w sposób odpowiadający kompozycji retorycznej, „która przez odpowiedni podział części sygnalizuje dynamiczne narastanie treści i znaczenia mowy” (Korolko 1990, 83). Jak się również okaże w dalszej części artykułu, podnoszenie poziomu absurdu wiąże się z zakończeniem, w kulminacyjnym momencie zamyka się historia.

Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na toposy. W retoryce rozumiane są jako „miejsca wspólne”, czyli elementy odnoszące się do wiedzy ogólnej, dostępnej w obrębie danej kultury i przywołujące konkretne konotacje. W sensie ścisłym stanowią przede wszystkim motywy i wzorce powielane we wszelkiego rodzaju tekstach kultury i zrozumiałe dla jej użytkowników (Abramowska 1982, 4-5). W improwizacji dobór toposów odpowiada realizacji celu komediowego i z tego wynika ich niekonwencjonalne użycie. Improwizatorzy stawiają je w nieoczywistych,

absurdalnych kontekstach czy też tworzą ich zaskakujące połączenia. Jest to zarówno związane z pogłębianiem emocji w audytorium, jak również z jego aktywizacją – widz musi odkodować, „odkryć” owe miejsca wspólne, które przywołał improwizator, szukanie sensu jest jego udziałem, co powoduje zwiększanie zaangażowania.

W przedstawieniu „Zaburzone osobowości” najbardziej wyraźnym motywem było stworzenie przez improwizatora nazwy mchu – Mchus Vulgaris, które widzowie odkodowują jako pozornie naukową nazwę, zdając sobie jednak sprawę, że została ona wymyślona na poczekaniu oraz w sytuacji, w której mech zaczyna zajmować główne miejsce w tworzonej historii. Dodatkowo w spektaklu pojawiają się takie kwestie jak środowisko naukowe – z wymyślonymi nomenklaturą, żargonem, nazwami katedr i ośrodków uniwersyteckich oraz czasopism. Ponadto, posługując się toposem, jakim jest klasyczna forma legend i baśni, improwizatorzy na znanej kanwie budują swoją absurdalną legendę, które powoduje narastanie humorystycznych treści i wprowadza znajomą formę w nietypowym kontekście.

### **3.2.2. Zasada stosowności**

W improwizacji pojawia się często odwrócona zasada stosowności, zwłaszcza w przypadku poruszania tematu trywialnego. Forma, ekspresja i treści powinny wskazywać na to, że oglądany spektakl dotyczy spraw ważnych dla bohaterów, a stawka jest wysoka. Jest to istotne z punktu widzenia zaangażowania widowni i tworzenia interesującej historii, odpowiada to również tradycyjnym zasadom retoryki, w których uwaga słuchaczy uzyskiwana jest przez przekonywanie, że mowa jest o sprawach ważnych (Lausberg 2002, 165). W „Zaburzonych osobowościach” mech jest swoistym „być albo nie być”. Skoro pojawił się jako główny temat spektaklu – nawet jeśli jest z pozoru mało ważny, dla bohatera stanowić musi kwestię niemalże życia i śmierci (Halper, Close i Johnson 1994, 14). Brak przekonania o istotności opowiadanej historii prowadzi do utraty zaangażowania. Ponadto, inkongruencja, czyli brak odpowiedniości, to zabieg, który znajduje swoje miejsce w teorii humoru (Główczewski 2013, 238).

### **3.3. Zakończenie spektaklu**

Różne formaty rządzą się swoimi prawami, jednak zakończenie każdego będzie charakteryzowało się podobnymi elementami. Zamknięcie nie stanowi bowiem rozwiązania akcji, ale punkt kulminacyjny, najśmieszniejszy czy najbardziej absurdalny. Chodzi więc o moment, w którym improwizatorzy uznają, że udało im się już opowiedzieć historię oraz w którym nie będą w stanie prowadzić dalej hajteningu, czyli intensyfikować absurdalność i humor scen. Często też stosowany jest nagły zwrot akcji, który przez zaskoczenie wywołuje w widzach silną reakcję

emocjonalną, tym samym doprowadzając eskalację do szczytu. Ten zabieg odpowiada figurze *paradokson*, która przez to, że wprowadzony zostaje nieoczywisty element, intensywnie oddziałuje na widownię.

Ta zasada zauważalna jest w omawianym spektaklu, finał następuje w momencie wyjaśnienia skomplikowanej historii, zawartej w opowiedzianej legendzie, jednak pod sam koniec następuje zwrot akcji.

Improwizator 1 (Paweł): Przemyslałem tę sprawę i podszedłem do tego bardzo akademicko, i zrozumiałem kim jesteś, i czego ode mnie oczekujesz. Niestety muszę cię...

/Improwizator 1 (Paweł) wykonuje gest, jakby nożem dźgał improwizatora 5 (Sylwię).

Improwizator 5 (Sylwia) zgina się w bólu./

Improwizator 5 (Sylwia) /z wysiłkiem/: Dlaczego?

Improwizator 1 (Paweł): Jest mi bardzo przykro, ale przyjrzałem się temu... przeczytałem kilka artykułów na ten temat i napisałem swój własny, koledzy zrecenzowali. Okazało się, że faktycznie mam rację. Przez przypadek wyszło, że jesteś złą siostrą Księżniczki Mszanej.

/Do sceny dołącza improwizator 2 (Mszana Księżniczka)./

Improwizator 2 (Mszana Księżniczka): Jaka szkoda, że zabiłeś siostrę, choć nie sprawdziłeś, która jest zła do końca.

Improwizator 5 (Sylwia) /ostatkiem sił/: Chciałam was ostrzec...

Charakterystycznymi komponentami zakończenia są więc nie puenta czy wniośki, ale absurd, humor lub też kłamra realizowana poprzez powtórzenie tematów i najistotniejszych treści.

Można zauważyć, że schemat dyskursu połączony jest z kryteriami obecnymi w wypowiedzi retorycznej zarówno na poziomie kompozycji ogólnej, jak i celowej hierarchizacji i narastania intensywności wątków. W improwizacji zakończenie nie stanowi jednak „rekapitulacji mowy”, jak ma to miejsce w retoryce. Znaleźć można jednak pewne podobieństwa, takie jak powtarzanie argumentów, czyli „zbieranie” wszystkich motywów i wątków oraz wywoływanie stosownych treści w celu zintensyfikowania emocji odbiorców.

#### 4. Identyfikacja

Identyfikacja jest terminem używanym w wielu dyscyplinach i kontekstach, ma charakter i psychologiczny, i społeczny. Zdaniem Kennetha Burke’a identyfikacja, czyli utożsamienie się mówcy i audytorium, może być traktowana jako cel retoryki i może być ujmowana jako warunek skuteczności perswazji. „Słuchacz jest w takim stopniu przekonany, w jakim mówca potrafi stosować jego język: mowę, gest, tonację, styl, wyobrażenia, postawy i idee – w ten sposób identyfikując się z nim” (Burke 1977, 225-226). W przypadku impro identyfikacja pojawia się w nieco innym kontekście. Jako że improwizatorzy nie prezentują swoich osobistych postaw i wyznawanych wartości, ale wcielają się w bohaterów, to owi

bohaterowie i ich historia stanowią źródło identyfikacji. Angażujące przedstawienie ma w swojej podstawie wiarygodne postacie w tym sensie, że ich działania i przygody są zrozumiałe w obrębie tworzonego świata – tworzonego przez artystów na scenie oraz w umysłach audytorium, które odkodowuje znaczenia i rozumie powstałą historię. Z tego względu improwizatorzy starają się tworzyć takich bohaterów, których emocjonalność i motywacje mogą być zrozumiałe, zwłaszcza w sferze wrażliwości widowni i w kontekście świata przedstawionego.

„Formą taką [służącą identyfikacji] mogą być zarówno figury i tropy literackie, jak i całe opowiadanie bądź nawet mit, który posłuży do zobrazowania sytuacji” (Pstrąg 2015, 186). W retoryce ma to na celu przede wszystkim klarowne objaśnienie sprawy i przekonanie audytorium o jej słuszności. Improwizatorzy nie mają jednak na celu oddziaływania na audytorium w sposób perswazyjny, a jedynie komediowy. Tropy, toposy, figury, zastępe formy literackie wplatane w narrację służą wspomaganie inwencji, komunikacji, ale przede wszystkim generowaniu elementów humorystycznych. Poprzez ich wykorzystywanie improwizatorzy odnoszą się do wiedzy publiczności, która rozpoznaje użyte formy i odkodowuje znaczenia. Jako że są one najczęściej stosowane w nieoczywistych połączeniach i kontekstach, składają się na komediowy aspekt zdarzenia. Dzięki temu twórcy włączają widzów w kreowany świat, nadają rzeczywistości swoiste cechy, które angażują publiczność i tworzą wspólne pole doświadczeń. W „Zaburzonych osobowościach” pojawia się szereg toposów (np. godło Polski, forma legendy), odwołania do znanych miejsc (np. lasy polskie, puszcze wymieniane z nazwy), charakterystycznych przestrzeni (np. kawalerka, konkretne miejsca i ulice Warszawy, las), elementów świata naukowego (np. granty, nomenklatura naukowa).

Identyfikacja polega na tworzeniu wspólnej przestrzeni porozumienia i przywoływaniu w widzach takich skojarzeń i wyobrażeń, które będą dla niej jasne, jednakże z tym, co prezentują improwizatorzy, ale przede wszystkim zrozumiałe pod względem logicznym i emocjonalnym. W ten sposób powstaje konsubstancjalność twórców i audytorium. „Identyfikacja A z B oznacza uczynienie A «konsubstancjalnym» z B” (Burke 1969, 21). W impro charakteryzuje się to wspólnotą doświadczeń – widzowie odnajdują w tworzonej historii znane elementy, nie tylko rozpoznając toposy, ale też motywacje, uczucia, cechy charakteru, doświadczenia etc. Dzięki temu stają się bardziej zaangażowani w przedstawienie, czując się jego częścią. Dobrze oddaje ten mechanizm tłumaczenie Longinusa, które opisuje Burke:

Słuchacze czują się tak, jak gdyby nie tylko odbierali wywody mówcy albo poety, lecz także sami je współtworzyli. Można więc o takich przypadkach powiedzieć, że słuchacze przeżywają mowę, ponieważ mają poczucie uczestnictwa w jej tworzeniu. (Burke 1977, 228)

Na tej zasadzie opiera się identyfikacja twórców i audytorium w improwizacji – na „wspólnym” tworzeniu historii. Dzieje się tak zarówno dzięki temu, że improwizatorzy używają elementów narracyjnych i środków retorycznych, które wywołują w widzach konkretne wyobrażenia i skojarzenia, ale także dzięki tworzeniu postaci, które widzownia może zrozumieć. Im dokładniejsze jest zrozumienie i im większa jest wspólnota doświadczeń, tym bardziej angażujące jest przedstawienie i tym łatwiej wywołać śmiech. Warto jednak zaznaczyć, że odgrywane przedstawienie to jedynie mimetyczne odwzorowanie świata, to oznacza, że postaci mają się zachowywać zrozumiale pod względem emocjonalnym w obrębie tworzonej rzeczywistości. Audytorium nie musi mieć dokładnie takich samych historii, co bohaterowie, by się z nimi utożsamiać, musi jednak móc zrozumieć, na jakiej zasadzie działa skonstruowana rzeczywistość i jak w jej obrębie zachowują się postaci. Z tego względu konsekwentne zachowania, reakcje i czyny bohaterów są najbardziej istotne. W „Zaburzonych osobowościach” jeden z bohaterów znajduje się w trudnej sytuacji życiowej, rozwodzi się z żoną i aby poradzić sobie z tą sytuacją, zakłada Towarzystwo Przyjaciół Mchu. Reakcje emocjonalne są intensywne, zachowuje się często irracjonalnie. Mech staje się głównym źródłem jego samorealizacji. Nie stoi to jednak w sprzeczności z podstawą do identyfikacji. Widzowie, oglądając losy bohatera, rozumieją jego historię i poznają charakterystyczne zachowania, w związku z tym, w dalszym przebiegu spektaklu, oczekują od niego konkretnych reakcji i działań spójnych z przedstawionym obrazem postaci. Identyfikacja, czyli tworzenie wspólnej przestrzeni porozumienia, działa, ponieważ improwizatorzy spełniają oczekiwania widzowni. W tym wypadku spójne zachowania Kajetana stanowią podstawę do włączania publiczności we „wspólne” tworzenie historii.

Z zagadnieniem identyfikacji łączy się zarówno tworzenie konkretnych treści, jak również odpowiednie przedstawianie przedmiotów i przestrzeni. Warstwa niewerbalna przekazu posiada istotną funkcję komunikacyjną (Głodowski 1999). W impro jest ona kluczowa i rozbudowana, ponieważ improwizatorzy nie korzystają ani z rekwizytów, ani ze scenografii, na scenie znajduje się zwykle jedynie kilka krzeseł. Twórcy pantomimicznie odgrywają wszelkie przedmioty i otoczenie, co w improwizacji nazywane jest *object working* (ang. operowanie przedmiotami). Jest to o tyle skomplikowane, że pokazywane obiekty muszą być zrozumiałe zarówno dla widzów, jak i dla współimprowizatorów, co stanowi zasadnicze podłoże do tworzenia historii (Adams 2007, 127). Z zasady improwizatorzy nie opisują wykonywanych przez siebie czynności czy środowiska, a pokazują je.

Improwizator: Tutaj grzybek /wykonuje ruch kładzenia sobie czegoś na nosie/. Chodźcie /wykonuje ruch, jakby się oplatał/ liany, pocieszcie wędrowca. Ja znam swój los /unosí ręce do góry i chwytá coś w ręce/, mech mi podpowiedział /wkłáda to do uszu/. Mech w uszach, mech w nosie



/powtarza ten gest, tym razem wkładając mech do nosa/, mech pod pachą /to samo, tym razem wkładając mech pod jedną, a potem pod drugą pachę/. Wrastaj mi. /Coraz ciszej, spuszczać głowę./ Wrastaj. Wrastaj.

Pantomima staje się więc w impro odpowiednikiem figury *hypotyposis* (opisania), gdyż tego typu przekaz charakteryzuje się „maksymalnym stopniem bezpośredniości mimesis” (Lausberg 2002, 597). W związku z tym zarówno treść, jak i ruch sceniczny odgrywają zasadniczą rolę w identyfikacji i porozumieniu między twórcami a audytorium.

## 5. Podsumowanie

Przedstawiona analiza miała na celu przetestowanie możliwości retorycznego ujęcia zagadnienia improwizacji oraz wskazanie takich elementów pracy improwizatorów, które wpływają na widownię emocjonalnie i angażująco. Dzięki przyjrzeniu się impro z tej perspektywy, udało się unaocznić, że retoryka jako zbiór narzędzi badawczych jest odpowiednim systemem do studiowania materii impro. Improwizatorzy podczas grania spektaklu stosują takie sposoby pozyskiwania i utrzymywania uwagi, angażowania oraz wywoływania w audytorium emocji, które można znaleźć w tradycyjnych zasadach tworzenia mów oratorskich. Perspektywa klasycznej retoryki, nałożona na ujęcie normatywne z podręczników impro, pokazuje, że oba obszary są zbieżne w kwestiach realizacji tych zadań.

W celu usystematyzowania wiedzy zebranej w toku analizy w tabeli przedstawione zostały zasadnicze elementy wpływające na intensyfikację emocji odbiorców w impro w zestawieniu z odpowiadającymi im kategoriami retorycznymi.

Kategoria	Perspektywa retoryczna	Perspektywa impro
1. <i>Dispositio</i>	Porządek mowy	Struktura formatu
	Kompozycja trójdzielna	Kompozycja trójdzielna
	Spójność wypowiedzi	Spójność historii
1.1. <i>Exordium</i>	Określenie tematu i statusu sprawy	Określenie tematu przedstawienia
	Przekonanie o ważności sprawy	Przekonanie o ważności sprawy z punktu widzenia bohatera

1.2. <i>Narratio</i>	Jasność opowiadania ( <i>narratio aperta</i> )	Odpowiednia, zrozumiała treść
	Wiarygodność opowiadania ( <i>narratio probabilis</i> )	Prawdopodobne reakcje i emocjonalność bohaterów, uzasadnianie zasad rządzących kreowanym światem
	Zwiężłość opowiadania ( <i>narratio brevis</i> )	Mówienie konkretów, brak generalizacji
	Stopniowanie, układ narastający, amplifikacja, gradacja	Hajtening
	Zasada stosowności	Odwrócona zasada stosowności
2. <i>Elocutio</i>	Figury, tropy	Figury, tropy
	Toposy	Toposy w niestandardowych połączeniach

**Tabela 1.** Retoryczne elementy wpływające na zaangażowanie i emocje z perspektywy teorii retoryki i impro

Przedstawiona tabela unaocznia, że przekazywane w podręcznikach impro instrukcje można znaleźć w opisie tradycyjnej sztuki oratorskiej. Zaangażowanie i wywoływanie emocji prowadzone jest w obu przypadkach na podobnych zasadach. Widać to już z perspektywy kompozycji ogólnej: trójdzielnej struktury i porządku wypowiedzi mowy, które odwzorowane są w spektaklach improwizowanych. Ponadto, twórcy we wstępie realizują podstawowe założenia i cele retorycznego *exordium*. Rozwinięciu przypisać można cechy *narratio* zarówno pod względem charakteru, jak i stosowanych zabiegów. Zasadniczą różnicę stanowi fakt, że w impro nie ma etapu argumentacji, a zakończenie rzadko stanowi podsumowanie czy rekapitulację.

W tabeli nie ujęłam identyfikacji twórców i audytorium, jako że stanowi ona osobną kategorię. Koncepcja Kennetha Burke'a, iż utożsamianie się audytorium z twórcą decyduje o powodzeniu mowy i jest głównym celem retoryki, jest również istotna przy realizacji udanego spektaklu impro. Podstawę identyfikacji stanowią zarówno postacie, których działania i emocjonalność są zrozumiałe w obrębie tworzonego świata, jak i skuteczne kreowanie spójnej narracji i klarownej rzeczywistości poprzez dialogi i ruch sceniczny. Bez tych podstawowych kwestii jako źródła identyfikacji, nie dałoby się zaangażować widzów w spektakl, a co za

tym idzie wywołać w nich emocji. Porównanie perspektywy retorycznej i obszaru improwizacji pokazuje, że idee te są zbieżne przy założeniu, że celem identyfikacji jest oddziaływanie na audytorium nie tylko w sposób perswazyjny.

## Bibliografia

- Abramowska, Janina.** 1982. „Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich”. *Pamiętnik Literacki* 73(1/2): 3-23.
- Adams, Kenn.** 2007. *How to Improvise a Full-Length Play. The Art of Spontaneous Theater*. New York: Allworth Press.
- Amossy, Ruth.** 2001. „Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology”. *Poetics Today* 22 (1): 1-23. DOI: 10.1215/03335372-22-1-1.
- Budzyńska-Daca, Agnieszka.** 2008. „Pronuntiatio, czyli sztuka wygłaszania mowy”. W *Retoryka*, M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek (red.), 151-170. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Budzyńska-Daca, Agnieszka.** 2022. „Retoryka wizerunku publicznego”. *Res Rhetorica* 9 (2): 101-120. DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2022.2.6>
- Burke, Kenneth.** 1969. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Burke, Kenneth.** 1977. „Tradycyjne zasady retoryki”. *Pamiętnik Literacki* 68 (2): 219-250.
- Carrane, Jim i Liz Allen.** 2004. *Improvising Better: A Guide for the Working Improviser*. Portsmouth, NH: Heinemann Educ Books.
- Głodowski, Włodzimierz.** 1999. *Bez słowa: komunikacyjne funkcje zachowań niewerbalnych*. Warszawa: Hansa Communication.
- Głowczewski, Aleksander.** 2013. *Komizm w literaturze*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Halpern, Charna, Del Close, Kim H. Johnson.** 1994. *Truth in comedy. The manual of improvisation*. Colorado Springs: Merriweather Publishing Ltd.
- Johnstone, Keith.** 1987. *Impro. Improvisation and the Theatre*. New York: Routledge.
- Kennedy, George.** 1992. “A Hoot in the Dark: The Evolution of General Rhetoric”. *Philosophy & Rhetoric* (25)1: 1-21.
- Korolko, Mirosław.** 1990. *Sztuka retoryki. Podręcznik encyklopedyczny*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Lausberg, Heinrich.** 2002. *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przekł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini.
- Lichański, Jakub Z.** 2007. *Retoryka. Historia – teoria – praktyka t. I*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Łukowska, Aleksandra.** 2020. „Retoryka współczesnego teatru improwizowanego. Krytyka gatunkowa formatu Harold”. *Res Rhetorica* 7 (3): 158-184. DOI: <https://doi.org/10.29107/rr2020.3.11>
- Nowak, Magdalena.** 2010. „Multum facetias in dicendo prodesse saepe (Cic. De or. II 227) – Dowcip w retorycznej teorii i praktyce”. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* XX/1: 69–84.
- Pstrąg, Jakub.** 2015. „Ja retoryczne”, *Neurolingwistyka Praktyczna* 1: 177-188.
- Salinsky, Tom i Deborah Frances-White.** 2013. *The Improv Handbook: The Ultimate Guide to Improvising in Comedy, Theatre, and Beyond*. New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Spolin, Viola.** 1963. *Improvisation for the Theater*. Northwestern University Press.