

Pécsi Tudományegyetem

Filozófia Doktori Iskola

DISSZERTÁCIÓ

Kraszkó Zita

2024

Pécsi Tudományegyetem

Az improvizáció filozófiája

Az improvizáción alapuló előadóművészeti módszer filozófiai alapjai

DISSZERTÁCIÓ

TÉMAVEZETŐ: PROF. DR. SZÉCSI GÁBOR

Kraszkó Zita

2024

Az improvizáció filozófiája

Az improvizáción alapuló előadóművészeti metódus filozófiai alapjai

Előszó.....	8
-------------	---

I. A disszertáció témájának bemutatása

I.1. Az improvizációról.....	12
I.1.1. Mi az improvizáció?.....	12
I.1.2. Mi a művészi improvizáció?.....	13
I.1.3. Az improvizáció paradoxonjai.....	16
I.1.4. Az improvizáció és a filozófia párhuzamai: improzófia.....	18
I.2. Az improvizáció rendszertani helye.....	20
I.2.1. Az improvizáció tudomány-rendszertani helye a filozófiában.....	20
I.2.2. A játék filozófiája.....	21
I.2.3. Az improvizáció rendszertani helye az előadóművészetben és a drámapedagógiában.....	23
I.2.3.1. A „Holt” Színház.....	24
I.2.3.2. A „Szent” Színház.....	26
I.2.3.3. A „Nyers” Színház.....	28
I.2.3.4. A „Közvetlen” Színház.....	29
I.3. Az improvizáció szabályai.....	30
I.4. Az improvizáció története, a spontaneitás fogalmának születése és jelentése, szakirodalma és műhelyei.....	33

II. A kutatási probléma bemutatása

II.1.	Kutatási kérdések.....	36
II.2.	Hipotézisek.....	37

III. A disszertáció szerkezete, fejezetei

III.1.	A disszertáció fejezeteinek, alfejezeteinek bemutatása.....	40
III.2.	Az improvizált mű keletkezése.....	41
	III.2.1. Az első tézis értelmezése A mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját.....	41
	III.2.2. Az improvizált mű.....	42
	III.2.3. Az improvizált művészet – Itt, és most.....	43
	III.2.4. Az improvizált műalkotás eredete.....	45
	III.2.5. Az improvizált műalkotás transzcendentális esztétikája.....	46
III.3.	A narratíva szerepe az improvizációban.....	49
	III.3.1. Narratív funkciók az improvizációban.....	50
	III.3.1.1. Cselekvés és narratíva.....	50
	III.3.1.2. Lakoff kiterjesztett metafora elmélete.....	51
	III.3.1.3. Narratíva és megismerés.....	53
	III.3.2. Narratíva típusok és szerepük az improvizációban.....	55
	III.3.2.1. Az implicit narratíva hatása az improvizáció értelmezésében – A második tézis értelmezése.....	57
	III.3.2.2. Az autobiografikus narratív modell jelentősége az improvizációban...58	58
	III.3.2.3. Az én-narratívák és az embodiment.....	59

III.3.2.4. Az improvizáló narrátor lehetőségei a történetmesélésben, a narratívák összegzése.....	61
III.4. Az improvizáció és a tervezés.....	63
III.4.1. Tervezés e az improvizáció, improvizáció e a tervezés? A harmadik tézis értelmezése.....	63
III.4.2. Tervezés, fokozatosság, célorientáltság és sémák.....	65
III.4.3. A pillanat megragadása.....	67
III.4.4. Döntések és ágencionális rendszerek, a Jéghegy-modell.....	69
III.4.5. Az improvizáció szabadsága és a spontán rend.....	71
III.4.6. A dialogikus és kollektív narratív szintek az improvizációban.....	74
III.5. A narratív hermeneutika.....	75
III.5.1. A narratív hermeneutika etikája.....	76
III.6. Az észlelés fenomenológiája.....	78
III.6.1. A reflexió mint alkotás.....	78
III.6.2. A tükörneuronok esztétikai szerepe a reflexióban és a struktúra alkotásban.....	79
III.6.3. Egyidejű reflexiók.....	81
III.6.4. Hogyan járul hozzá a tükörneuronok működése a közösségi élmény születéséhez?.....	82
III.7. Jelentés és megértés	83
III.7.1. Kultúra és magasabb rendűség: a közérthetőség záloga az improvizációban.....	85
III.7.2. Szituáltság és megértés.....	87
III.8. Az idő problematikája az improvizációban.....	88
III.8.1. A pillanat mibenléte.....	88
III.8.2. A pillanat fenomenológiai értelmezése.....	89
III.8.3. Az örök körforgás.....	92

III.9. Az én komplexitása.....	93
III.9.1. Önértelmezés és személyes azonosság a történetekben.....	93
III.9.2. A modern szelf-felfogások szerepe az improvizációban.....	96
III.9.3. Félelem és szorongás.....	98
III.10. Spontaneitás és kreativitás az improvizációban.....	102
III.10.1. A játék szabadsága.....	102
III.10.2. A spontaneitás és a kreativitás összefüggései.....	104
III.10.3. Spontaneitás és eredetiség.....	106
III.10.4. A kreativitás.....	108
III.11. A mimézis problémái.....	113
III.11.1. A mimézis eredete.....	113
III.11.2. A mimézis működése.....	114
III.11.3. A tükörneuronok szerepe az utánzásban.....	116
III.11.4. Az improvizatív mimézis etikája.....	118
III.12. Történetalkotás az improvizációban.....	119
III.12.1. Az improvizált történet dramaturgiai felépítése.....	119
III.12.2. Hagyományok és megértés a rögtönzésben.....	122
III.12.3. A mesterséges intelligencia megjelenése a történetmesélésben.....	124
III.13. Az élmények esztétikai kategóriái.....	126
III.13.1. A tökéletes élmény.....	127
III.13.2. Katarzisz.....	129
III.13.2.1. Az improvizáció katarzisa.....	129
III.13.2.2. Katarzisz-történelem – rituálé és megtisztulás.....	131
III.13.2.3. Modernkori katarziskísérletek.....	134

IV. A téma aktualitása, relevanciája, irodalma

IV.1. Módszer, filozófia és praxis – az improvizáció reneszánsza.....	138
IV.2. Beszéd és improvizáció – kommunikációs képzés a felsőoktatásban.....	142
IV.3. Konklúzió.....	145
IV.4. Szakirodalom.....	149

Előszó

Disszertációm, melynek címe: Az improvizáció filozófiája, episztemológiailag a rögtönzött cselekvések improvizatív művészetté dimenzionálásának ismeretelméleti és metafizikai megközelítésére vállalkozik, valójában azonban az egész emberi lényel szeretne foglalkozni, képességeinek azzal a sokrétű készletével felszerelve, amelyet az akarás, érzés, gondolkodás fogalmaival szokás megragadni. Protagonistája az ember, de még inkább az ész, ami

„[...] csak azt látja be, amit maga hoz létre saját terve szerint, hogy állandó törvények útmutatását követve, ítéleteinek elveivel elől kell járnia, rászorítván a természetet, hogy válaszoljon kérdéseire, s nem szabad túrnie, hogy a természet pórázon vezesse [...]”¹

Másképpen az elme olyan elveszetté válik mint egy viharos tengeren hánykolódó árbócos hajó, amely hasonlattal Kant megkülönbözteti a filozófiai gondolkodást a pszichológiától, s amely hajóról Descartes óta tudjuk, hogy kormányosa is van, e hagyományos metaforával utalva a test és a lélek kapcsolatára.

”Az sem elég, hogy [az eszes lélek] úgy legyen belehelyezve a testbe mint a kormányos a hajójába, [...] hanem szorosabban kell vele összekapcsolódnia és egyesülnie, hogy [...] a miénkhez hasonló érzelmei és vágyai lehessenek, s így igazi embert alkothasson.”²

Igaz, hogy míg Husserl – akinek fenomenológiája a későbbiekben még segítségünkre lesz a jelenségek lényegének megragadásában – nézete szerint Descartes tévútra került, amikor visszatért a külső világhoz, mert ezzel elhagyta a tiszta gondolkodás világát, addig Dilthey azt veti Descartes szemére, hogy egyáltalán elhagyta *az én mint pszichofizikai entitás*, „életegység” álláspontját, „mely osztatlan létezésünk közvetlen érzésével tölt el bennünket.”³ A descartes-i hajó és kormányosa kapcsolatának kételyei Dilthey szerint csak akkor merülhetnek fel, ha destruktuáljuk „világban-benne-létünket” a pusztá megjelenítésre, ahelyett, hogy azonosítanánk a „pszichofizikai életegységgel”. Hiszen „egész akaró, érző, megjelenítő lényünkben [...] a külső valóság (azaz egy tőlünk független, más aspektus, eltekintve annak térbeli meghatározottságaitól) énünkkel egyszerre és ugyanolyan biztosan adva van [...] Életegységünkkel egyszerre mind egy külvilág is adva van számunkra, s más életegységek is meglévőként adódnak (*sind vorhanden*).”⁴

Ezért disszertációmban visszatérő hivatkozási alap lesz Heidegger a *jelen-való-világban-benne-lét* problematikája, amelyre a legnagyobb felszabadító erővel a művészet hat, ezen belül is az önmagába feledkezett improvizatív művészet, ha elfogadjuk, hogy a *benne-lét* módjainak sokfélesége a következő felsorolással mutatható meg:

„...dolgunk van valamivel, előállítunk valamit, elintézzük és ellátunk, felhasználunk valamit, feladunk és hagyunk veszendőbe menni valamit, vállalkozunk, érvényesítünk, felderítünk, kérdezősködünk, szemügyre veszünk, megbeszélünk, meghatározunk. A benne-lét e módjainak a létjellege, melyet még behatóbban kell jellemeznünk, a gondoskodás [Besorgen].”⁵

¹ Kant, Immanuel (1787 / 2004): A tiszta ész kritikája. Budapest, Osiris Kiadó.30.o.

² Descartes, René: Értekezés a módszerről (1992). Budapest, Matúra, 66. o.

³ Dilthey, William (2004): A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban, Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 31.o.

⁴ Dilthey, William (1990): Válaszok a történelmi ész kritikájához. In: Bacsó Béla (szerk.): Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény. Budapest, Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja, 63. o.

⁵ Heidegger, Martin (2019): Lét és idő, Budapest, Osiris, 74. o.

Az improvizatív gondolkodás szempontjából a *gondoskodás* a világban-való-benne-lét módszertana, ami Heideggernél is azt jelenti: véghez vinni, elintézni, rendbe tenni valamit, tehát megoldani a problémát. Ugyanez a modernkori, angolszász eredetű, improvizációs drámapedagógia fontos lezáró eleme (*to fix it*). Heidegger ugyanabban a kontextusban használja a *gond* fogalmát mint amilyenben egy improvizátor dolgozik vele: *gondban van*. Vállalkozása, amelynek nem ismeri a kimenetelét, rosszul sülni el. Gondban lenni itt azt is jelenti: félni. A félelem és a szorongás egyik legjobb ellenszere az elmélyülés és a játék. Amikor az ember teljesen elmélyül valamiben – legyen az kerítésfestés, erdei túra, olvasás, vagy barátokkal való nagy beszélgetés – úgy tűnik, hogy a boldogság tényleg elérhető. Ezek azok a pillanatok, amelyeket Csíkszentmihályi úgy ír le mint *flow*, és spontán, erőfeszítés nélküli mozgásként éljük meg mint egy folyó áramlását. A *flow* (áramlat) egyik érdekes paradoxonja, hogy az ember cselekedetei gyakran akkor a legkönnyedebbek, amikor a legnehezebb feladatokat teljesíti.

„...az élet legérdemesebb pillanatai, amikor legjobban érezzük magunkat, és amelyekre később nosztalgiával nézünk vissza, sokszor akkor történnék velünk, amikor nehezen elérhető célt tűzünk magunk elé, és amikor minden képességünket teljesen igénybe kell vennünk annak eléréséhez.”⁶

Ezért van az, hogy a *flow* annyi fontos lehetőséget nyit meg az ember számára: megtapasztalásával rájövünk, hogy nem az anyagi javak, a karrier vagy mások visszajelzései adhatják meg a földi létben – a *világban-való-benne-létben* – kiteljesedésünket és otthon érzetünket, sokkal inkább az, ha megértjük, lelkünk, szellemünk működését. Hogy az áramlás retenciói hogyan afficiálják a protenciókkal rendelkező szubjektumot, Husserl időértelmezését hívom segítségül. Kutatásom alapvető kérdése, hogyan létezhetünk *benne* nem csak a jelenvaló világban, de a jelenvaló pillanatban, és ha sikerül azt valóban megélnünk, hogyan érhetjük el a *flow* élményét, hogyan tehetjük életünk visszatérő, szerves részévé és hogyan vezethet el bennünket ez a filozófiai gondolkodás; katartikus, felejthetetlen pillanatokhoz.

Descartes és Kant „hajó” és „kormányosa” metaforáját Dilthey fogalmazza újra százötven évvel azelőtt, hogy az *áramlat* fogalma megszületett volna. Az „akaró, érző és gondolkodó” „egész emberi lénynek” fogalmát az életfolyammal mint e képességek tárgyával – a descartes-i értelemben vett „egyszerű élettel” – kapcsolta össze:

„A jelen mindig adott, s minden, ami adott, a jelenben van. Mondhatni, életünk hajóját állandóan tovahaladó folyam sodorja, s a jelen mindig és mindenütt ott van, ahol ezeken a hullámokon mi vagyunk, szenvedünk, emlékezünk vagy remélünk, röviden, ahol realitásunk teljességében élünk.”⁷

Sokáig a képzőművészet, majd az előadóművészet eszköztárán át kerestem – Heidegger után szabadon – a *jelen-való-pillanatban-benne-lét* manifesztálódását és hálásan konstatálhatom, hogy bár kutatási területem idővel a művészettörténet, az esztétika, majd a kommunikáció és a filozófia területével gazdagodott, tanárain, mestereim, kollégáim és tanítványaim mindig segítségemre voltak abban, hogy ne tévesszem szem elől a célt. Képzőművészeti példával élve: A helyszínen lefesteni egy tájat egy gyorsan száradó anyaggal, és abban a pillanatban

⁶ Csíkszentmihályi, Mihály (1991/2001): *Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 4. o.

⁷ Dilthey, William (1990): *Válaszok a történelmi ész kritikájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény. Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja*, Budapest, 63. o.

abbahagyni a munkát, amikor a fény elillan, ugyanolyan megváltoztathatatlan és visszahozhatatlan folyamat mint egy élő előadásban felmenni a színpadra és megszólalni. Mindkettőre lehet és kell is készülni, de az alkotás pillanatában már nincs helye a tervezésnek, másképp az alkotó nem lesz önazonos művészetével. Aki folyton a következő pillanatra készül, abban a biztos tudatban, hogy annak értékpredikátuma sokkal nagyobb vagy fontosabb, mint az, amelyben éppen van, nem tudja megélni szubsztanciáját az adott pillanatban. Pedig a *jelenvaló-pillanatban-benne-lét* élménye ott él mindannyiunkban. Érdemes megnézni a gyerekeket játék közben, akik még nem terveznek tudatosan, ezért mindig azonosak azzal, amit csinálnak. Olyasfajta, *világ fenomenjaiként* is azonosítható pillanatok után kutatók, amelyek megelőzik a gondolkodást vagy ha átfedésben is vannak a gondolatokkal, sokkal inkább az átéléssel azonosíthatóak. Csak annyiban nem cáfolom a descartes-i ontológiát, amennyiben azt feltételezzük, hogy a *pillanatban -való-benne-lét* gondolat és nem reflexió. Heidegger ezt úgy fogalmazza meg: a világonológia ilyen irányú kritikája akkor válik filozófiailag jogosulttá, „ha a jelenvalólét analitikája e problematika keretében átláthatóvá tette a jelenvalólét legfőbb struktúráit, s ha a lét fogalmához általában hozzárendeltük azt a horizontot, amelyen belül megérthető.”⁸

Szerb Antal ilyen hozzárendelése például Rilke költészetének kritikájában születik meg: „szorongok, tehát vagyok.”⁹

Hipotézisem szerint a *pillanatban-való-bennelét*-hez elengedhetetlen, hogy ne tervezzünk hosszú távon, a világ fenomenjára ráérezni nem pusztán gondolat, inkább maga az átélés, Plátón gondolatát idézve: rácsodálkozás a létezésünkre. Miközben célorientált cselekedeteinkhez döntések és tervek szükségesek, terveink végrehajtásával narratívák születnek.

Beszéd és improvizáció című prezentációs, kognitív képességeket fejlesztő, drámapedagógiai módszerrel az *ősbemutatóinkból* (Husserl) szőtt történeteinkre, a történetírás fontosságára szeretném felhívni a figyelmet, azzal a nem titkolt célkitűzéssel, hogy valaha ez a kurzus, amely megtanít beszélni, a pillanatban létezni, ezáltal hitelesen prezentálni; gyakorlati tantárgy lehet majd a hazai egyetemeken. Disszertációm e módszertanhoz kapcsolódó irodalomként is szolgálhat.

A flowélmény *könnyedség – kihívások*, és az átélt cselekvés *pillanatban létezés – gondolkodás* paradoxonjai mellett a legszembetűnőbb az improvizáció rögtönző, dinamizmust igénylő és a filozófia bölcs, analitikus természetének antagóniája. A művészet és a tudomány ily módon való találkozásának az is célja lenne, hogy a művészi improvizáció: ez a varázslatos színházi műfaj ne laposodjon el a reality sorozatok sekélyes talaján, ne hagyja tehetséges alkotóit közhelyes témákban kiégni és egysíkú poénokhoz idomított közönséget nevelni, hanem használja a filozófiai gondolkodás nagy kérdéseit és ásson mélyebbre! Nemcsak a műfaj kiált az elmélyült inspiráció iránt, de az is jelzi a téma aktualitását, hogy 2023-ban jelent meg *Az improvizáció filozófiája* című antológia¹⁰, elsőként ezen a címen, beemelve az improvizációt a filozófiai gondolkodásba.

Kutatásom fókuszában az improvizáció és a narratíva kapcsolata áll, szűkebben az implicit tartalmak szerepének változása. Amennyiben a narratívákat egyszerre tekintjük én-konstituáló struktúráknak és a kommunikációs folyamatok eredményességét biztosító értelmezési kereteknek, akkor leginkább az a folyamat érdekel: vajon alakíthatják egy korszak sémái és elvárásai mesterségesen kurzussá a befogadott történetek hermeneutikáját? Hol rejtőzik a mesélő igazsága? Sok év színpadi játék tapasztalatának birtokában hiszek abban, hogy egy olyan, belülről fakadó játék esetében mint a színpadi improvizáció, a személyiség prezentálta hitelesség és tehetség mindig napvilágot lát. A belülről fakadó humort soha nem tudja átvenni

⁸ Heidegger, Martin (2019) *Lét és idő*, Osiris, Budapest, 119. o.

⁹ Szerb, Antal (2021): *A világirodalom története*, Rilke, Budapest, Magvető Kiadó.

¹⁰ Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Routledge

semmilyen kényszer szülte identitásformálás vagy a vicceskedés, amely nem más mint a tehetség hiányának átugrása vagy próbálkozás a hiány kiküszöbölésével.

Az autobiografikus narratíva fogalmával kívánok rávilágítani arra, hogy a gondolkodás történetmesélő funkciójának meghatározó szerepe van az én és az identitás formálásában. Az az érzés- és gondolkodásmód, amely a tudatunk működésének eredményeképp létrejön, az *életünk*: annak összegzése, amit születésünktől a halálunkig hallunk, látunk, érzünk, remélünk és elszenvedünk. Eszerint olyan narratívákat mesélünk életünkről és önmagunkról, amelyek egyidejűleg jelenítik meg a múltat és láttatják életünk jövőbeli irányát, kibontakozását. De valóban a saját történetünket meséljük vagy történeteket, amelyeket láttatni szeretnénk? A befogadó vajon melyiket szeretné hallani? Lehet az egyik hitelesebb vagy hiteltelenebb mint a másik? A válasz ott rejlik József Attila soraiban, melyeket Thomas Mann üdvözlésére írt:

*„Te jól tudod, a költő sose lódit:
az igazat mondd, ne csak a valódit,
a fényt, amelytől világlik agyunk,
hisz egymás nélkül sötétben vagyunk.”¹¹*

Szeretnék köszönetet mondani professzoraimnak, hogy a gondolkodásra való tanításaikkal fényt hoztak, témavezetőmnek, Prof. Dr. Szécsi Gábornak, hogy segített a művészi gyakorlatból a tudományos pálya irányába terelni érdeklődésem, értékes és folyamatos segítségét, amely nélkül disszertációm nem készülhetett volna el. Az ő érdeme, hogy a Pécsi Tudományegyetem KPVK karához kapcsolódó kommunikációs képzéseire bekerülhettem az általam fejlesztett tanmenet elemeiből jónéhány, és évről évre oktathatom ennek jegyében a jövő nemzedékét.

Szívből köszönöm Prof. Dr. Boros Jánosnak, hogy nemcsak létrehozta és megnyitotta előttünk a Filozófiai Doktori Iskolát, de szellemileg kivételesen inspirált közösséget hívott életre, valamint gondolkodásra serkentő és alkotó légkört teremtett, ahol „soha nem volt rossz ötlet”. Köszönöm Prof. Dr. Orbán Jolánnak, hogy számos aspektust mutatott az improvizáció filozófiai megközelítéséhez és személyes példáján át láttatta a tudomány és a művészet kapcsolódásának lehetőségeit.

Köszönöm Dr. András Ferencnek az operatív segítséget disszertációm megírásához, doktorandusz társaimnak pedig a konstruktív kérdéseiket, észrevételeiket, támogatásukat és barátságukat.

Disszertációmot szüleimnek: Dr. Godó Magdolnának és Dr. Kraszkó Károlynak ajánlom, akik mindig hittek abban, hogy különös érdeklődési területem végső soron egy új, a jövő változásait szolgáló foglalkozássá érlelődhet.

¹¹ József, Attila (1999 / 1937): Thomas Mann üdvözlése, Génius könyvek, Budapest.

"...olyan gondolatokat [vagy zenét] fejlesszek ki, amelyekről nem is tudtam, hogy birtokomban vannak."¹

Az improvizáció filozófiája

Az improvizáción alapuló előadóművészeti metódus filozófiai alapjai

I. A disszertáció témájának bemutatása

I.1. Az improvizációról

I.1.1. Mi az improvizáció?

Hétköznapi helyzetekre használva, az improvizáció mindenekelőtt, általában valami gyanús dolog, még akkor is, ha az ember tulajdonképpen minden pillanatban improvizál, azaz rögtönöz. Gyakori kontextusa: „Mit fogsz csinálni? Nem tudom, majd improvizálok.” Mit jelent ez a kérdezőben és a válaszadóban is? Azt, hogy a cselekvés kimenetele bizonytalan, a bizonytalanságot pedig előszeretettel társítjuk negatív konnotációval.

Kendra és Wachtendorf az improvizációt és a tervezést vizsgálja a vészhelyzetek kezelésében, és egymással szembeállítja őket azzal, hogy azt sugallja, hogy az improvizációhoz akkor kell folyamodni, amikor a tervezés lehetősége nem áll rendelkezésre:

„A rögtönzésnek a vészhelyzet-kezelés területén van egyfajta ellenőrzött története, mivel a katasztrófaelhárításban való megjelenése úgy tűnik, hogy egy adott eshetőségre való tervezés kudarcát sugallja. [...] Így az improvizáció némileg ellentmondásos helyet foglal el a vészhelyzet- és válságkezelési képességek területén: részletesen tervezünk, hogy ne kelljen improvizálnunk, miközben tudjuk, hogy improvizálnunk kell.”²

Az improvizáció kifejezése az olasz improvviso (váratlan) szóból ered, ami azt jelenti, hogy valamit csak úgy véletlenszerűen mondunk, énekelünk, táncolunk, hangszerünkkel játszunk. Amikor improvizálunk, nem arra gondolunk elsősorban, hogy a ki nem gondolt szót vagy az előre nem látható cselekedetünket hogyan befolyásolja majd a helyzet, a történések, a napszak, a hangulatunk, a tavaszi esőillat vagy a lehulló falevél, de elsősorban személyes partnerünk a kommunikációban – ha van – és ez milyen varázsos lehetőség a pillanat spontán megélésére, valamint a tudatos kapcsolódásra cselekedeteinkkel, az életünkkel. Nem arra gondolunk, hogy milyen jó lesz érezni, figyelni, felfedezni, meglepődni, jelen lenni és reagálni a minket

¹ Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): Az észlelés fenomenológiája. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 354.o.

² Kendra, J., & Wachtendorf, T. (2007): Improvisation, creativity and the art of emergency management, In H. Durmaz, B. Sevinc, A. S. Yayla, & S. Ekici (Eds.), Understanding and responding to terrorism (pp. 324-335). Amsterdam: IOS Press. „Improvisation has had something of a checkered history in the emergency management field since its appearance in a disaster response seems to suggest a failure to plan for a particular contingency [...] Thus improvisation occupies a somewhat conflicted space in the realm of emergency and crisis management capacities: we plan in detail so what we don't have to improvise, knowing that we will have to improvise.”

körülvevő jelenségekre, hanem arra, hogy nem tudjuk mi lesz. Ez pedig bizonytalanságot szül, ami félelemhez vezet. Nem beszélve az általános szorongás jelenlétéről, amit eltérő mértékben, de mindenki megtapasztal élete során. Aki úgy érzi, rászorul az improvizációra, érezheti magát bajban. Ritkább esetben ruházza fel a huszonegyedik század embere, jövőbe vetett elképzeléseit határtalan fantáziája lehetőségeivel, gondolatainak sokaságával és sokszínűségével, tetteibe vetett hitével.

Az improvizáció önálló, művészeti ágként alig több, mint százéves múltra tekint vissza. Definiálásában csak nagyon kevés kutatásban kapcsolják össze a hétköznapi és a művészi improvizációt.³ Hétköznapi improvizáció alatt azt értjük, hogy az ember minden pillanatában improvizál. Nemcsak időnként, hanem mindig akciók és interakciók végtelen sorát és kombinációit hajtja végre, tehát mint ilyen, az egész emberi élet definiálható vele. A másik aspektus a művészetekben fellelhető „isteni” akció, amely közel áll Arisztotelész katarzisz értelmezéséhez. „Az eredetiség improvizálás” - emlékeztet Andrew Haas az arisztotelészi improvizációról szóló tanulmányában⁴. A tervalkotás a keletkezés folyamata, mert a semmiből indul, és egy eredményben, egy tervben végződik, amely egy gyakorlati problémát hivatott megoldani és elvezetni a célhoz. Arisztotelész szerint a kreativitás esszenciája a zenében a legkönnyebben tetten érhető, hiszen a legelőbb, leginkább megismételhetetlen, az *muszé* közvetítésére a legalkalmasabb művészeti ág⁵. Az improvizáció a táncban, a festészetben és más kreativitást igénylő művészeti ágakban ugyanúgy esszenciálisan jelen van mint a pedagógiában, a sportban és a filozófiában.

Az improvizáció mindennapi dimenziója hagyományosan kevesebb figyelmet kap mind a mai napig mint a művészi dimenzió, amelyet az említett művészeti ágakban nagyra becsülnek.⁶ Ez nagyrészt úgy tűnik, annak köszönhető, hogy az improvizáció felfogása a művészetekben vagy egyfajta szabad, játékos tevékenységként, speciális szakértelemként fogalmazódott meg. Filozófiai vetülete Schiller elméletéhez áll közel, mely szerint az esztétikum alapja a játék.⁷

I.2.2. Mi a művészi improvizáció?

Itt elválnak a hétköznapi és a művészi improvizáció, mert bár az előbbi is bonyolult jelenség, amely a mindennapi élet reflexióiból áll össze, utóbbi viszont módszeresen felszabadítja a kreativitást, amely mérhető is. A pszichológusok és agykutatók körében világszerte a Big Five nevű teszt a legelfogadottabb. Ez a személyiség öt fővonását méri: a nyitottságot, a lelkiismeretességet, az extravertióságot, a barátságosságot és az érzelmi stabilitást. A teszt ezeken belül harminc alszempontra vizsgál. A kutatók úgy vélik, hogy kisebb vagy nagyobb mértékben minden emberben megvan ezekből a vonásokból néhány. Akad olyan is, aki mind az öt vonást magán viseli.⁸ Mindez az improvizáció kreativitását is ritka jelenséggé teszi, amelynek művészi interpretációs tehetségét csak kevesen birtokolják, és nagyon speciális

³ Midgelow, Vida (2019): Recommendations for action: enhancing artistic doctoral education in dance and performance. *Artistic Doctorates in Europe*

Foster, Leigh, Susan (2016): Why is there always energy for dancing? *Dance Research Journal*, 48 (3)

⁴ Haas, A. (2015): On Aristototele's Concept of Improvisation, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 113-121. o. <https://doi.org/10.1080/20539320.2015.11428462>

⁵ Arisztotelész (2004): *Poétika*. ford. Sarkady János, Szeged, Lazi Könyvkiadó.

⁶ Monson, Ingrid (1996): *Say Something: Jazz Improvisation and interaction*, University of Chicago Press.

Benson, B. E. (2003): *A párbeszéd improvizációja: A zene fenomenológiája*, Cambridge University Press.

Lewis, George – Piekut, Benjamin (2016). *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford University Press.

⁷ Schiller, F. (1960): *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. Budapest, 221. o. I.

⁸ Ostby, Hilde (2022): *Kreativitás*, Bp. Park Kiadó, 66. o.

körülmények között gyakorolják. Ezzel szemben a mindennapi életünk rendkívül hétköznapi és gyakorlatias.

„A mindennapi feladatokat olyan összetett kontextusokban végezzük, amelyek cselekvéseink és interakcióink kiigazítását, módosítását, sőt átirányítását igénylik. Ez alkalmazkodóképességet és rugalmasságot igényel testi lényünk szintjén, bár ritkán igényel reflektív figyelmet.”⁹

Az új gondolatok születésének egyik lehetséges alapvetése az improvizatív működés. Ennek ellenére a professzionális előadóművészeti pályára készülőknel ugyanúgy megfigyelhető mint a civil embereknél, hogy a „nem tudom, mit hoz a következő pillanat” érzése egyet jelent a félelemmel. S bár a félelem és a szorongás jelenségének külön fejezetet kell szentelnünk, tekintve, hogy az improvizáció gyakorlata az egyik leghatásosabb ellenszere ezen érzelmeknek, mégsem az ösztönök és érzelmek mezsgyéjén közelítem meg az *ismeretlen* tartományát, sokkal inkább az ész tartományában és a kreatív, intuitív gondolkodásban keresem a spontán rendszerek születését, a professzionális, improvizációs színházi előadóművészet mentén.

„...néhány ismeretünk minden lehetséges tapasztalat tartományát elhagyja, és látszólag a tapasztalat minden határán túl kiterjeszti ítéleteink körét, mégpedig olyan fogalmak révén, melyekhez semmiféle megfelelő tapasztalati tárgy nem rendelhető hozzá. És éppen az utóbbi, az érzékek világán túllépő ismeretekre – ahol a tapasztalat nem irányíthat és nem is helyesbíthet bennünket – irányulnak az ész ama kutakodásai, melyeket fontosságukat tekintve jóval előbbre valónak, végcéljukat tekintve pedig jóval fennköltebbnek tartunk bárminél, amit az értelem a jelenségek tartományában megtudhat; ezen a téren inkább vállalunk minden kockázatot, még a tévedés veszélyét is, semhogy valamiféle fenntartásból vagy a tárgy lebecsülése és az iránta való közömbösség miatt feladjunk ily fontos vizsgáldásokat.”¹⁰

Eddig akár az improvizációs gondolkodás definíciója is lehetne Kant metafizikája és A tiszta ész kritikájának első kiadásában szerepel az a mondat, amely a rögtönzöt tovább repíthetné a spontán alkotói gondolkodás útján:

„A tapasztalat megmutatja ugyan nekünk, hogy mi van, de azt nem, hogy szükségszerűen így is kell lennie, és nem másként.”¹¹

Az improvizáció eredetisége gyakran éppen ebben a másságban rejlik, a kauzalitás törvénye történetalkotói szabályként jelenik meg a rögtönzés dramaturgiájában, ám a közönség számára mindig izgalmasabb a váratlanság megjelenése, mint a kiszámíthatóság. Az absztrakt gondolkodás képes költészetet teremteni, ami túlmutat azon, amit Kant a gondolatok fennköltisége alatt ért. Metafizikája mindenféleképpen viszonyítási alap az improvizátor gondolkodása számára is, még akkor is, ha a második kiadásba bekerült javított szöveg folytatásának mentén már nem tudunk tovább haladni afelé, hogy a rögtönzés működésére vonatkozva megértsük őt.

„Pedig természetesnek tűnik, hogy ha egyszer elhagyjuk a tapasztalat talaját, nem kezdünk mindjárt valamilyen építményt emelni olyan ismeretekből, melyekről nem tudjuk, honnan kerültek a birtokomba, és olyan elvekre hagyatkozva, melyeknek eredete ismeretlen előttünk,

⁹ Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Routledge.2. o.

¹⁰ Kant, Immanuel (2004): *A tiszta ész kritikája*, Atlantisz Kiadó, Budapest, 55. – 56. o.

¹¹ U. ott

hanem előbb gondos vizsgálódás útján megbizonyosodunk az alapzat szilárdsága felől, tehát jó előre feltesszük a kérdést, hogyan is juthat az értelem mindezen *a priori* ismeretekhez, és meddig terjedhetnek, milyen érvényességre és milyen értékre tarthatnak igényt ezek az ismeretek.”¹²

Kant a cselekvésben itt különbséget tesz a természetesség mivoltának értelmezésében: a „rendjén való és ésszerű cselekedet” és aközött, ami „valójában történni szokott”. Az improvizáció közönsége nem nélkülözheti az ésszerűséget a jelenetekből, bár jobban magára ismer azokon a cselekedeteken keresztül, amelyek azt mutatják be, ami valójában történni szokott. Példával élve: ha a leves sótlan, ésszerűnek tűnik megsózni, valójában viszont az a karakter, akiről a jelenet szól, rendszerint túlsózza az ételt vagy még azelőtt megsózza, hogy megkóstolta volna. Talán mindannyian ismerünk ilyen embert. Valójában nem feltétlenül az történik, ami ésszerű lenne, a rögtönzött jelenetnek viszont úgy kell érthetőnek lennie, hogy a cselekvés bármely formáját is választja a játékos, nem tud gondos, előzetes vizsgálódással készülni rá vagy jó előre kérdéseket feltenni. Itt a kérdésekre azonnal kell, hogy válasz szülessen, sohasem hallott, elsőre akár értelmetlennek ható párbeszédet lehet írni, amelyeknek csak később fejtik meg és magyarázzák el a jelentéseit a szereplők.

Talán a műfaj illetően sajátosságai miatt is örök kérdés, hogy művészet e az improvizáció? Lehet, érdemes a magas kultúra szintjén említeni? Jazz improvizációkat kutatva, a kétezres évek elején Lee B. Brown úgy találta, hogy az improvizáció valójában a zenei gyakorlatban és hagyományban világszerte jelen van, de a nyugati klasszikus hagyományban inkább elnyomják, sőt, le is becsmérik. Egy különösen sokatmondó terminológiai választással például az improvizációt úgy jellemezték mint ami a "tökéletlenség esztétikáját" testesíti meg, szemben a komponált zene által megtestesített "tökéletesség esztétikájával".¹³ Hasonlóképpen, vita folyik arról, hogy az improvizált előadások egyáltalán "műalkotásoknak" tekinthetők-e, tekintettel az improvizált darabok efemer jellegére.¹⁴ A félreértés abban áll, hogy a nem nyugati kultúrák improvizatív zenei hagyományait rendszeresen a nyugati kultúrában uralkodó (akadémiai) zeneszerzői hagyomány mércéjével mérik, és nem találják elégségesnek. Így születhet meg a komponált darab felsőbbrendűsége, amelyhez képest az improvizáció mindig csak az alsóbbrendű oldalon foglalhat helyet. Az improvizációval foglalkozó előadóművész vagy filozófus számára értelmetlen az az általánosítás, amelyben még az ítéskész sem szeretne komfortzónájából kikökkenni, ezért a műtől és a művésztől is hagyománykövetést, a műfajok megkülönböztetését és egymástól való elhatárolását várja el. Miközben tudjuk, hogy az alkotók többsége nem a hagyománykövetésről híres, emiatt a történelem során sokan nem is nyerték el életükben az elismerést, útkeresésük csak haláluk után talált megértésre és támogatásra. Az improvizáció folyamatos útkeresés és gyakran nagyobb felfedezéseket tud előhívni rövidebb idő alatt mint az akadémiai modellek. Nem véletlen, hogy pedagógiája is szembe megy a hagyományos iskolai, oktatási modellekkel.

Keith Johnston, az elmúlt ötven év legnagyobb brit-kanadai improvizációs drámapedagógusa – akinek munkássága sokszor lesz hivatkozási alap a továbbiakban – dolgozta ki azt a máig érvényes, improvizációs színházi metódust, amelyben sikerült eltávolodnia a több százéves, Nyugat-európai színházi hagyományoktól és hierarchiától. Improvizációs színházából törölte a tekintélyelvűséget és az intézményi gondolkodást. Az *ötleteink mögött álló tudás* kutatásával

¹² U. ott

¹³ Brown, L. B. (2011): *Improvisation*, T. Gracyk & A. Kania, The Routledge companion to philosophy and music, New York, Routledge, 59. – 69. o.

¹⁴ Hamilton, A. (2000): *The art of improvisation and the aesthetic of imperfection*, British Journal of Aesthetics, 168. – 185. o.

foglalkozó tanítványa, Hilde Ostby így ír közös tréningmunkájukról *Kreativitás* című könyvében:

„Itt azt tanítja hallgatóinak, hogyan *ne* legyenek ügyesek, hogyan *ne* próbálkozzanak, hogyan *ne* koncentráljanak – hogy *ne* a szokásos módon gondolkodjanak. Az improvizációs színházzal kísérletező kezdők számára a legfontosabb szabály az *igen és...* Vagyis az, hogy minden kihívásra igennel válaszoljanak és merjenek a fantáziájukra hagyatkozni.

- Magával ragadott az a gondolat, hogy az emberi agy egyszerre érzékeli és létrehozza a világegyetemet. Ha eltávolítjuk a belső kritikust, mindannyiunk zseni lesz – vallja Johnston. Erősen kételkedem a vallásban, az autoritásokban, az iskolában. Úgy hiszem, játék révén mindent meg tudunk tanulni. Azok a játékok, amelyeket én mutatok, segítenek kibontakoztatni az emberek kreativitását. Rengeteget nevettem akkoriban, amikor kitaláltam az improvizációs színházat, reggeltől estig nevettem – meséli.”¹⁵

Ez a Johnstone-i gondolat pontosan megmutatja, hogy az improvizáció nem csak gyakorlat, de egyszerre mind filozófia is. Az ember egyszerre érzékel és létrehoz egy világegyetemet, ha „belső kritikusa”, gátjai, félelmei nem akadályoztatják. Vizsgálatom fókuszában a megfelelési kényszer nélküli alkotó és alkotás áll.

A rögtönzés döntés, döntések sorozata. Amikor ezt kimondom, a döntés már beteljesedett, tehát abból indulok ki, hogy az improvizáció valami, ami már beteljesedett. Fontos lesz meghatározni a pillanat fogalmát, ami nem abszolút időt jelent ez esetben, hanem a valós pillanatot, valamint a paradoxonokat, amelyek segítik az improvizált mű keletkezésének fogalmát keretbe foglalni.

I.1.3. Az improvizáció paradoxonjai

Az improvizáció három paradoxona¹⁶ pontosan körülhatárolja, mondhatni definiálja a műfajt. Az egyik paradoxon, hogy egyszerre magasan kvalifikált, specifikus, művészi képesség, amelyet ritkán kötnek össze a hétköznapi rögtönzéssel. A rögtönzésre összpontosító kutatási irodalom ritkán vizsgálja explicit módon a művészeti gyakorlatokban vagy a cselekvésfilozófiában. Egy-két kivételtől eltekintve¹⁷ a kutatók nem vizsgálták a művészi improvizáció és a mindennapi képességeink közötti összefüggéseket. Kutatásom egyik célja, hogy ezeket a különböző kutatási irányzatokat aktívan próbáljam összekapcsolni egymással. Mindenki, aki gyakorlatban is foglalkozik improvizációs játékokkal, tudja, hogy e hiátus pótlása, írásba foglalása új dimenziót nyithat az improvizációról való gondolkodásban. Nemcsak a kőszínházi struktúra- és karakterépítéshez hasonló párhuzamok megfogalmazása fordul elő ritkán a filozófiai irodalomban, de a hétköznapi cselekvések, rituálék és rutinok beemelése a művészi rögtönzés eszköztárába is az újdonság erejével bír.

A második paradoxon a struktúra és a szabadság viszonyára vonatkozik az improvizációban. Egyrészt mert az improvizációt gyakran spontán módon kibontakozó cselekvésekben képzeljük el.

„Amit improvizálunk, az nem tervezett. Másrészt az improvizáció nyilvánvalóan nem véletlenszerű cselekvés. A mindennapok szintjén a rögtönzött cselekvések segítenek a feladatok

¹⁵ Ostby, Hilde (2022): *Kreativitás*, Bp. Park Kiadó, 112. o.

¹⁶ Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Routhledge.

¹⁷ Midgellow, Vida (2019): *Recommendations for action: enhancing artistic doctoral education in dance and performance*. *Artistic Doctorates in Europe*

Foster, Leigh, Susan (2016): *Why is there always energy for dancing?* *Dance Research Journal*, 48 (3)

elvégzésében, hasznosak és intelligensek. A művészi gyakorlat esetében pedig a rögtönzött cselekvés lehet, hogy célirányos, de lehet, hogy nem, ám az biztos, hogy célszerű. Az improvizálás tehát azt a képességet jelenti, hogy nagyon összetett helyzetekben folyékonyan tudunk mozogni. Ráadásul a helyzetek, amelyekben navigálunk, szabályokkal és struktúrákkal, testi szokásokkal és intézményi korlátokkal vannak átítatva. Ezek a struktúrák természetesen gyakran alul determináltak - éppen ez az, ami teret enged az improvizációnak -, de nem hiányoznak az improvizációból, és nem is lépnek túl rajtuk semmilyen abszolút értelemben. A cselekvések e paradoxonának - mivel nem véletlenszerűek és nem is tervezettek - kezelése a szituációban és a szituációra vonatkozóan sajátosan ráhangolt értelmezéseket igényel.”¹⁸

A harmadik paradoxon a cselekvőképességgel és a szakértelemmel kapcsolatos. Kutatásomban kifejezetten a professzionális, színházi előadóművészettel foglalkozom, azon belül is csak a szabadon vagy formátumának megfelelően irányított, de azon belül rögtönzött, élő előadással, előadásmóddal, az élő előadás keletkezésével és annak filozófiájával. Ebben az írásban nem foglalkozom más művészeti ágak improvizációs lehetőségeivel vagy flow élményeivel, legfeljebb hivatkozási alapnak tekintem őket.

A művészi improvizációt olyan alkotók hozzák létre, akik a tánc, a színház vagy a zene területén a rögtönzést olyan magas szintre emelik, hogy új lehetőségtereket fedezhetnek fel.

„Ha figyelmesen végignézzük a művészi gyakorlatok különböző elemzéseit, észrevehetjük, hogy az improvizáció egy paradox fajta szakértelmet feltételez, amelyet kifejezetten az jellemez, hogy a művész képes kompetens módon részt venni komplex helyzetekben, miközben tudatosan lemond az irányításról. Ez azért paradox, mert megkérdőjelezi a szakértelemről mint az irányítás csúcsáról alkotott hétköznapi intuíciónkat.”¹⁹

Ez nem azt jelenti, hogy a cselekvések természetessége elveszne vagy tartalma megváltozna, hanem azt, hogy az együttműködés és elfogadás interszubjektív kapcsolatai kibővülnek. A rögtönzés minősége válik rutinná, az előadást alkotó formátumokat és szabályokat jól ismerve talál önmagára és szabadságára az alkotó előadásról előadásra.

A filozófiához tartozik a fent említett praxis, a praxishoz tartozik a filozófia, ennek megfelelően módszertan is, amelyre most szintén nem térek ki, tekintve, hogy az terjedelmében egy másik disszertáció témája lehetne és mert szakirodalma gazdag, ellentétben az improvizáció filozófiájával, amely még felfedezés előtt áll és amelyről még kevesen írtak.

¹⁸ Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Routhledge. „What is improvised is not planned. On the other hand improvisation clearly not random action. At the level of everyday, improvised action help us accomplish tasks and are useful and intelligent. And, in the case of artistic practice, improvised action may or may not be goal-directed, but it's certainly purposeful. To improvise, then, denotes a capacity to move fluently in highly complex situations. What is more, the situation we navigate are shot through with rules and structures, bodily habits and institutional constraints. These structures are, of course, often undetermined – this is precisely what makes space for the improvised – but they are not absent or transcended by improvisation in any absolute sense.” 2. o.

¹⁹ U. ott

I.1.4. Az improvizáció és a filozófia párhuzamai: improzofia

Az *improzofia* egy eddig nem létező szójáték: az improvizáció filozófiája és a filozófia improvizációja. Önálló témává válása mellett szól, hogy az improvizációnak és a filozófiának is témája a jelenlét-, a flow- és a katarzisélmény, de míg előbbi a gyakorlatban kísérletezik elérni ezeket, addig utóbbi az elméleti háttérüket vizsgálja.

A filozófiában hiába is keresünk improvizációs gyakorlatokat, a beszélgetések és diszkussziók által kínált rögtönzési lehetőségeken kívül nemigen találunk. A rapid játékokat játszó, gyors döntésekben gondolkodó improvizátorok ugyanilyen ritkán találnak kapcsolatot a filozófiai okfejtésekkel. A legtöbb filozófus maga is vonakodik közvetlenül kapcsolatba lépni a rögtönzött gyakorlatokkal, történjen az improvizáció a táncparketten, a koncertteremben vagy színpadon. A gondolkodás és a gyakorlat közötti űr áthidalását, a transzdiszciplinaritást is szolgálja a kísérlet, hogy az improvizációt kommunikáció-filozófiai módszertanná, a filozófiát pedig az improvizatív történetmesélés táptalajává tegyük. Miért van erre szükség? Ha az improvizáció mint színházi műfaj felől közelítünk játékosként, akkor több okot is fel lehet sorolni. Az improvizáció a hétköznapi életből veszi narratíváit, gesztusait és szóhasználatát, aktuális témáit, konfliktusait és kérdéseit. Minél több hangsúlyt fektet egy éra az oktatásra és a kultúrára annál nyitottabbak az emberek, magasabb a társadalom intelligencia szintje – mindez igényesebb sajtótermékek jelenlétét kívánja meg a piacon. Ez a mutató az utóbbi évtizedben világszerte nem jelez emelkedő tendenciát, ami számos negatív következménnyel jár. Ahol csökken a divergencia, ott szűkül a szókincs, ami a közbeszéd, a sajtóorgánumok szóhasználatának és az élő műsorkészítés minőségének tekintetében is amortizációval jár. Az improvizációs színházak közönsége és a média-fogyasztók ugyanúgy megsínylik ezt a folyamatot, a jeleneteknek / műsorszámoknak egyszerűsödniük kell, hogy megértésre találjanak. Kényszermegoldás, hogy televíziós és Youtube műsorok szófordulatain és nyelvezetén át próbálnak átadni mentális tartalmakat a színészek a jobb megértéshez. Ha tizenöt évvel ezelőtt két alak hosszan várakozott valakire egy fa mellett a színpadon, a nézőtérrel mindenkinek beugrott Beckett: *Godot-ra várva* című műve, a színészek pedig akár a drámából idézve vihettek finom, áthallásos, intellektuális poénokat az improvizációjukba. Ma ez már szinte elképzelhetetlen, pedig a közlés mechanizmusa ugyanaz:

„A nyelvi kommunikáció akkor tekinthető sikeresnek, ha a kommunikatív cselekvés vevője képes megérteni valamilyen az aktus adójának szavai által kifejezett, de eredendően nem nyelvi természetű mentális tartalmat. Ez a koncepció pedig kimondva kimondatlanul visszatérést jelent a locke-i tradícióhoz.”²⁰

Szécsi Gábor a Donald Davidson és Jerry Fodor által is újrafogalmazott feltevést a John Locke által megfogalmazott alapvetéshez vezeti vissza, aki az *Értekezés az emberi értelemről* II. könyvében a következőket írja a szavak és az ideák viszonyáról:

„A szavak az emberek ideáinak közvetlen jelei, és ezáltal azok az eszközök, amelyek révén az emberek fogalmaikat egymással közlik és az elméjükben jövőmenő gondolataikat és elképzeléseiket egymásnak kifejezik.”²¹

Elsősorban azért szükséges a mentális világ és a nyelv kapcsolatát definiáló modellt itt megemlítenünk, mert nem mindegy, milyen jeleket alkotunk, amelyeket azután szavakra, majd narratívákra váltunk. Locke felfogásában a jelek, amelyek révén „azok a láthatatlan ideák, amelyekből gondolataink felépülnek” másokkal közölhetőkké válnak. Kérdés tehát: milyen

²⁰ Szécsi, Gábor (2007): *Kommunikáció és gondolkodás*. Áron Kiadó, Budapest. 11.o.

²¹ Locke, John (1979): *Értekezés az emberi értelemről* II. Akadémiai Kiadó, Budapest, 14. o.

hatások formálják a gondolatainkat? Honnan meríthetünk, ha olyan – mindenkit érintő – témákról szeretnénk történetet mesélni, mint élet, halál, idő, szorongás, én vagy tiszta ész? Ha mindezekhez tanulásul és fejlődésül lehet hívni Arisztotelészt, Nietzschét, Heideggert vagy Kantot, miért fordulnánk a mainstream kultúra forrásaihoz? Utóbbiak úgysem kihagyhatóak egy huszonegyedik századi hétköznapot ábrázoló jelenetből, ám ne felejtjük el, hogy a nézőben ott a benső igény, hogy olyan üzenetekhez jusson, melyeket magával vihet és emlékezhet rá. A pusztán szórakoztatás mellett – amely a világ jelenleg prosperáló színházaiban korántsem mindig annyira elsődleges cél, mint nálunk – miért ne vigyük tovább a filozófiai gondolkodást és a filozófia kérdéseit, amely ráadásul jól párhuzamba hozható a dramaturgia elsődleges céljával: nem csak nézni akarja a világot, hanem változtatni rajta. Ugyanakkor amennyire célszerű felemelni a mentális tartalmainkat ahhoz, hogy művészet születhessen, annyira igényli időről időre a filozófia is, hogy kilépjen a magányos elmélkedés medréből, közösségre és közvetítőkre találjon.

Fontos párhuzam az improvizáció gyakorlatában és a filozófia problémafelvetéseiben, hogy mindkét terület aktív szcénája nélkülözi a megoldásokat. Mindkettő lényege a kérdésfeltevés és a helyzetmeghatározás, a játék vagy a vizsgálat adott területéről minél többet tudni, minél több információt összegyűjteni, melyeknek számtalan kombinációja jelenhet meg az improvizációban és a filozófiai gondolkodásban is. A legnagyobb filozófiai kérdésekre sokan, sokféle választ adtak, hogy mit jelent a korszellem (Zeitgeist) hatása, a megoldatlanság vagy a közös nevező hiánya, erről Tözsér János így ír:

„Tudom, hogy nagyon kockázatos a Zeitgeistra hivatkozni, mivel az – szemben a Szent Lélekkel – a fülekbe súg, és nem háttetőkről hirdeti magát (Lk. 12, 3), mégis megkockáztatom. Felismervén a filozófia episztemikus sikertelenségét és ennek jelentőségét, egyre több filozófus számára égető lelkiismereti szükséglet feltenni a következő három kérdést: (1) Melyek az episztemikus kötelességeim, ha a filozófia (valószínűleg) nem képes megoldani a filozófiai problémákat? (2) Mi az oka annak, hogy a filozófiai problémák ennyire makacsul ellenállnak a megoldási kísérleteknek? (3) Mi lehet az értelme a filozófia művelésének, ha egyszer a filozófia sikertelen episztemikus vállalkozás?”²²

Ezt természetesen nem minden filozófus érezte így a történelem során, sokan gondolták, hogy új metafizikát teremtettek, de az improvizáció filozófiájának tekintetében mégsem a filozófia vagy filozófusok aktuális megítélése a legfontosabb, hanem a problémafelvetés. Az improvizált jelenet ugyanis addig érdekes, ameddig vannak megoldatlan helyzetek és a szereplők bajba sodorják magukat és egymást. Taktikaváltásnak hívjuk a gyakorlatban a jelenet rögtönzött megoldási lehetőségeit, amelyekből a játékos minél többet vonultat fel, annál kreatívabb játékot mutat. Természetesen lehetősége van kiválasztani egyetlen lezáró vagy megoldó ötletet, de amint azt kijátszotta, a jelenetnek vége. Ha a filozófia mindent meg tudna oldani, akkor sem lenne vége a gondolkodásnak. Ha a játékos megold egy helyzetet, a szituáció lezárul és jöhet a következő helyzet.

²² Tözsér, János (2018): Az igazság pillanatai, Esszé az igazság pillanatának sikertelen megismeréséről, Kalligram, Bp., 18.-19. o.

I.2. Az improvizáció rendszertani helye

I.2.1. Az improvizáció tudomány-rendszertani helye a filozófiában

„Minden filozófia művészet, habár nem minden művészet filozófia, amennyiben művészet alatt az ember megformált aktivitását értjük. Ha ez az aktivitás a fogalmi és szemantikai megformálással is törődik, akkor lesz a művészetből általában filozófia. A megformált cselekvés elméleti eredete a képzelő erő.”²³

– írja Boros János filozófia professzor *Filozófiaművészet* című művében. Az ő struktúráját használom az improvizáció mint művészet és mint filozófiai gondolkodás vizsgálatához és elhelyezéséhez. A képzelő erő szükségessége, a kreativitás és a praxis hagyománya és a gondolkodás szükségessége biztosan összekapcsolja az improvizációt és a filozófiát.

A művészet, a filozófia és az improvizáció is együtt születtek az emberrel, ugyanazon alkotó, poétikus képességéből. Az improvizáció elsődlegesen aktivitás. Az ember egyedül is improvizál élete minden pillanatában, tehát cselekszik, akkor is, amikor nem gondol semmire, csak lélegzik. Akkor is, ha a cselekvéséhez szükséges, hogy előzetesen spekulatívan kigondolja azt, és meghozza a döntést, hogy a tervét véghez viszi és akkor is, ha ösztönösen, intuitívan dönt. Mert a tervbe számtalan kiszámíthatatlan történés szólhat közbe. A döntéshez szükséges tudás – Kant óta tudjuk – az elme két alapvető forrásából származik:

„Az első a képzetek befogadásának képessége (receptivitás a benyomások terén), a második az a képesség, hogy e képzetek segítségével megismerjünk valamilyen tárgyat (spontaneitás a fogalmak terén); az előbbi által *adva van* nekünk a tárgy, az utóbbi által *elgondoljuk* ama képzet (mint elménk puszta meghatározása) vonatkozásában. Így tehát minden tudásunk elemei a szemlélet és a fogalmak; azonban sem a fogalmak nem nyújthatnak ismeretet valamilyen nekik így vagy úgy megfelelő szemlélet nélkül, sem a szemlélet nem nyújthat ismeretet fogalmak nélkül. A fogalom, akárcsak a szemlélet, vagy tiszta, vagy empirikus. Empirikus, ha (a tárgy valóságos jelenlétét feltételező) érzet foglaltatik benne és tiszta, ha képzethez semminemű érzet nem keveredik. Az érzeteket az érzéki megismerés anyagának nevezhetjük. Ezért a tiszta szemlélet csupán a dolog szemlélésének formáját tartalmazza, a tiszta fogalom pedig annak formáját, ahogyan valamely tetszőleges tárgyat elgondolunk. Csakis tiszta szemléletek és fogalmak lehetségesek *a priori* módon, az empirikusak csupán *a posteriori* módon lehetségesek.”²⁴

Ebből a két forrásból táplálkozik a gondolkodó ember, az improvizáló előadóművész pedig rögtönözve nyúl egyikhez vagy másikhoz.

„Ha ismerem a tárgyat, akkor ismerem a körülményekben való előfordulásának összes lehetőségét is. (Minden egyes ilyen lehetőségnek a tárgy természetében kell rejlenie.) Nem lehet utólagosan új lehetőséget találni.”²⁵ – írja Wittgenstein.

²³ Boros, János (2020): *Filozófiaművészet*, Magyar Művészeti Akadémia, Művésztelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 7.o.

²⁴ Kant, Immanuel (2004): *A tiszta ész kritikája*, Atlantisz Kiadó, ford.: Kis János, 104. o.

²⁵ Wittgenstein, Ludwig (1963): *Filozófiai – logikai értekezés (Tractatus Logico Philosophicus)*, Akadémiai Kiadó, Bp. szerk.: E. Bártfai László, Ford.: Márkus György, 2.0123

E gondolat magva kifejezi az improvizáció lényegét, amely e lehetőségek kombinációival játszik, a jelenben fejeződik ki, de csak utólag tudjuk értelmezni, akkor viszont már nem lehet változtatni rajta, hiszen megtörtént.

Ha végig tekintünk a filozófia történetén, nemcsak azt látjuk, hogy egymást követik a nagy filozófiai elméletek, hanem azt is, hogy valaha nem az elmélet dominált a gyakorlat rovására. Azt látjuk, hogy a filozófiának mindig is része volt egyfajta gyakorlat: a filozófiai praxis. A görögök hajlamosak voltak a filozófiát közösségben gyakorolni, filozófiai iskolákat működtettek. Akik oda tartoztak, azok bizonyos filozófiai gyakorlatokat is végeztek, nemcsak elmélettel foglalkoztak. Ez minden szempontból rokonságot mutat egy mai improvizációs tréninggel. A huszadik század második felében bizonyos filozófusok visszahozták az ókori görögök praxisát. Pierre Hadot például spirituális oldalról, lelki gyakorlatokon át emelte be a filozófiai aktivitást. *A lélek iskolája* című könyvében Henri Bergson gondolatát idézi:

„A filozófia nem egy elméleti rendszer megalkotása, hanem az, amikor az ember egyszer s mindenkorra úgy dönt, hogy naiv módon tekint önmagára és a világra.”²⁶

Ezzel a gondolattal tulajdonképpen a Keith Johnstone-metódus egyik fenoménjára világít rá: a gyermeki őszinteség szükségességére, a játékban csakúgy mint a gondolkodásban. Ha a játékos nem őszinte és önazonos, az alakítása soha nem lesz hiteles. Ha a helyzetet egy drámaíró előre megírja, még akkor sem lesz kétszer ugyanolyan a megvalósítás. A rögtönző színésznél kifejezetten előny, ha – fizikai és műfaji rutinján túl – az élő szereplés adott pillanataira úgy készül, hogy a lehető legharmonikusabb balanszban tartja idegrendszerét. Az improvizációban ez jelenti a felkészültséget, mert az előadó ebben a koncentrált, viszonylagos nyugalmi állapotban tud visszamenni önmagához, legbensőbb tulajdonságaiból dolgozni, tehát Bergson-i értelemben naiv tud maradni, olyan módon, hogy megkeresi magában azt a gyermeki állapotot, amikor a közlést még nem akadályozta semmi, sem gátlásokból adódó izomfeszültség, sem tanult félelmek.

I.2.2. A játék filozófiája

Az improvizáció filozófiája nem tekint vissza nagy múltra, ezért érdemes úgy is keresni rendszertani helyét mint *játék* a filozófiában.

„Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik.”²⁷

Schiller gondolata jól tetten érhető az improvizáció gyakorlatában, ahol a színész ösztönös rögtönzésre kényszerül, minek köszönhetően nincs ideje becsapni saját magát vagy taktikusan kiválasztani a legjobb ötletét, mert ha a jelenet gördülékenységét szeretné biztosítani, az első ötletére le kell csapnia. Ebben a színházi műfajban a játékos a leginkább önmaga, úgy mutatkozik meg valódi egyénisége mint egy sportolónak a futballpályán. Míg Schiller itt arra gondol, hogy a játékkal az alak élettel telik meg, a rögtönzött játék hozzátesz ehhez: a játékos a karaktereket a saját életével, tapasztalataival, eredetiségével, humorával tölti meg. Az improvizáció hétköznapi rögtönzése jól megkülönböztethető a művészi előadástól, ha utóbbihoz hozzáteszük, hogy a cselekvésen túl, mindenekelőtt valós idejű játék.

Hérakleitosz: nevezetes 52. fragmentumában a *játszót* az élet- vagy világidőt játszó gyermekként (*paisz paidzón*) jellemzi.²⁸ Ezt követően a fogalom mintegy két évezredig háttérbe

²⁶ Hadot, Pierre (2010): *A lélek iskolája, lelkigyakorlatok és ókori filozófia*, Bp. Kairosz,

²⁷ Schiller, F. (1960): *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. 221. o. I.

²⁸ Nyíró, Miklós (2019). *A játék fogalmának hatóköréről* – Heidegger, Fink és Gadamer. in: ELPIS Filozófiatudományi folyóirat, III. évf. 1. szám

szorult és csak a kanti transzcendentális fordulatot követően tett szert szisztematikus filozófiai jelentőségre, eltérő összefüggésekben.²⁹

Azon játékelméletek közül, amelyek segítik az improvizáció mint játék megértését, az egyik legérdekesebb Heidegger gondolata, aki ontológiai kulcsfogalomként veszi igénybe a játék fogalmát és nem Nietzsche vagy a romantikusokra hivatkozva, hanem Kant antropológiai írásaiból merítve teszi ezt. Mindazonáltal Heidegger e kezdeményezése, melynek során az ember *világban-való-benne-létét* immár „a transzcendencia eredendő játékeként”³⁰ értelmezte, meghatározó jelentőségűvé vált két hallgatója, Eugen Fink, valamint Hans Georg Gadamer számára is. Noha az 1929-ben Husserl vezetésével készült disszertációjában Fink még „a nem-valóság fenomenológiáját”³¹ körvonalazta (a képfenoménonra összpontosítva), ez irányú kutatásai a '30-as évektől kezdődően mindinkább egy olyan, a szimbólum, a tükrözés és a játék fogalmai mentén kibontott „kozmológiai világgfogalom” kidolgozása irányában teljesedtek ki, amely elhatárolódik Husserl egymást átható horizontokként értett világgfogalmától, azonban különbséget tesz Heidegger „egzisztenciális” világgfogalmától is. A világ e spekulatív-kozmológiai fogalma, ehhez kapcsolódóan pedig a játék jelensége – mondhatni – Fink egész életművének a központi témáját képezte. Gondolatait a metafizikai tradíció ellenében, és – a '40-es évek közepétől – elsősorban Nietzsche, valamint Hérakleitosz filozófiájának értelmezése kapcsán igyekezett kibontani, az 1960-ban megjelenő főművében³² összegezve eredményeit. Ugyanebben az évben tette közzé főművét Gadamer is, melyben a játék fogalma nem csupán a művészet létmódjának a leírásában kapott kulcsszerepet – miként többnyire vélik azt –, de egyúttal azon mozgásforma jellemzéseként is, mely a természetnek a sajátja, mi több, végső soron magának a létnek az úgynevezett „spekulatív struktúrájában” jut érvényre, kitüntetett ontológiai alapfogalom rangjára emelve ezzel a játékot.³³ Ami ezt a játék fogalma köré szerveződő, Heidegger által útjára indított hatástörténeti vonulatot illeti, két dolog különösen szembeötlő. Egyfelől az, hogy a maga ontológiai-kozmológiai irányvételével – amiért például Hölderlint vagy éppen Rilket is szövetségesének mondhatja – élesen elhatárolódik a játék merőben antropológiai-kulturális jelentőségét méltató hagyománytól (mely megközelítést a későbbiekben majd Huizinga, Gehlen, Plessner, Sartre és mások képviselik). Másfelől viszont azt is érdemes kiemelni, hogy miközben e vonulatban Fink, különösen pedig Gadamer játékfogalma a leginkább kidolgozott, s mindkettejüknél központi szerepet játszanak az *érzéki* és az *érzékfeletti* közötti viszonylatok – ezzel pedig a szimbólum, a kép, a tükrözés, a bemutatás, a játék vagy éppen a „spekulatív” fogalmak – elemzése, e viszonylatokat ők döntő pontokon, eltérő módon ragadják meg.

A játék fogalma először az esztétikai ízlésítélet transzcendentális alapjainak kanti jellemzésében került ismét az előtérbe – a megismerési képességek egymással harmonizáló szabad játékát mutatva fel efféle alapként –, majd ehhez kapcsolódóan Schiller „esztétikai államában”, az ember esztétikai nevelésének programja keretében vált központi jelentőségűvé:

„Az érzéki ösztön tárgyát, általános fogalomban kifejezve, életnek nevezzük a legtágabb értelemben; vonatkozik-e fogalom minden anyagi létre és minden közvetlen érzéki jelen valóságra? A forma ösztöntárgyát, általános fogalomban kifejezve, alaknak nevezzük mind átvitt, mind tulajdonképpeni értelemben: tartalmazza a fogalom a dolgok minden formái

²⁹ Historisches Wörterbuch de Philosophie, Joachim Ritter, Karlfried Grunder, Gottfried Gabriel (2010): Chicago University Press, 1384. – 1390. o., Spiel szócikk

³⁰ Heidegger, Martin (2019) *Lét és idő*, Osiris, Budapest, 119. o.

³¹ Fink, Eugen (1997): *Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához*. Ford. Rózsahegy Edit. In *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Budapest: Kijarat Kiadó. 47-96. o.

³² Fink, Eugen. (1960): *Spiel als Weltsymbol*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

³³ Gadamer, Hans-Georg (2003 / 1960): *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor – Fehér M. István. Osiris, Budapest.

minőségét és minden vonatkozását a gondolkodó erőre. Így hát a játék ösztöntárgyát, általános sémában megjelenítve, élő alaknak nevezhetjük; jelöli a fogalom a jelenségek minden esztétikai minőségét, egyszóval mindazt, amit a legtágabb értelemben szépségnek mondtunk.”³⁴

A játék ebben az értelmezésben esztétikai minőség, így nem vonhatjuk ki ez alól az improvizációs játékot sem, amely nem elválasztható a valós idejű gyakorlattól és az öröm érzésétől.

I.2.3. Az improvizáció rendszertani helye az előadóművészetben és a drámapedagógiában

Az improvizációval foglalkozó társulat ugyanúgy rendezővel dolgozik mint ahogyan egy kőszínházi társulat és ugyanolyan szerepkörökkel él mint bármely színház a világon: a bonvivántól, a primadonnán át, a naiváig vagy a karakterszínészekig. Az előadóművészet mesterségbeli fogásainak elsajátítását – mint hallható, érthető és értelmezhető beszéd, tagolás, hangsúlyozás, önazonos hangszín, stílus, mozgás, stb. – ugyanúgy igényli mint bármely más professzionális műfaj, ami megírt szövegre támaszkodik. Ám az előre megírt, megrendezett és lepróbált darabokhoz képest az improvizációs előadás – még ha vannak is keretei, mert vannak – úgy tűnhet: ugrás a semmibe. Valójában ugrás önmagunkba, tekintve, hogy az improvizátor mindig önmagából merít, önmagáról mesél.

Nagyon érdekes megfigyelni, hogy amikor a kezdő játékos nem fogadja el az ajánlatot, nem mer kilépni a komfortzónájából és ismeretlen történetet írni, gyakran reagál úgy: „nekem mennem kell” vagy egyszerűen csak megpróbálja mihamarabb megoldani a konfliktust a jelenetben, hogy ne kelljen tovább benne maradnia. Ilyenkor valójában az előre nem láthatótól féltő ember, maga a játékos akar kilépni, nem a karakter. Miért érdemes mégis a szituációban maradni? Hogyan tudunk kapcsolódni önmagunkhoz és másokhoz? Mi a különbség a tervezés és a gondolkodás között? Miért érdemes lemondani a biztonságról és választani a bizonytalant? Miért fontos premisszákat megfogalmazni az improvizatív gondolkodásról? E kérdésekre is a filozófia segítségével keresem a válaszokat.

Az improvizáció önálló színházi, műsorvezetői, előadói műfajként csak a huszadik században indult útjára, tehát elenyésző számú ilyen mű vagy cikk íródott a témában.

Disszertációm írásakor az improvizációra épülő műsorok sokasága szórakoztatja a világ televíziós közönségét, Európától az Egyesült Államokig, főműsoridőben. Egymás szavába vágás, a gyors javítások és alacsony szellemi tartalmú kivitelezési megoldások, gyenge dialógusok uralják a televíziós mainstream-et világszerte, tömegeket a készülékek elé szegezve, az irányított spontaneitás jegyében. Ez utóbbi jelzős szerkezet önmagában anomáliát mutat és rávilágít a problémára: lehet-e előre eltervezett módon, megírt recept és narratíva alapján kilépni a komfortzónánkból és valódi meglepetést okozni önmagunk és a közönség számára? Arra természetesen számos példa van, hogy az improvizációt keretbe foglalják, tehát különböző formátumokba szorítják, adott esetben még a helyzeteket is előre megírják és csak a párbeszéd improvizatív alakításának szabadsága marad a játékosok számára. Ugyanakkor a televíziós műsordömpinggel párhuzamosan több milliárd civil ember jelentkezik be virtuálisan nap mint nap, élőben, a közösségi média felületeken. Improvizálnak, jelen időben beszélnek, tudósítanak, ismereteket terjesztenek jó esetben. Mindezt teszik anélkül, hogy tisztában lennének az anyanyelvük beszédtechnikájával vagy az improvizáció szabályaival. Pedig a cél ugyanaz: a civil tömegek is figyelmet kérnek és hatást szeretnének gyakorolni mások felett. Tulajdonképpen ugyanúgy az önkifejezés és a hatás elérése a célja egy utcáról bejelentkező embernek mint egy nagy cég vezérigazgatójának, a pápának, egy tudósnek vagy egy showműsor szereplőjének: prezentálni egy élményt vagy eredményt a saját vagy az általa

³⁴ Schiller, Friedrich (1960): Levelek az ember esztétikai neveléséről, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. 220. o. I.

képzelt szervezet szubjektív valóságán át. Előbbi – az utca embere – egyebek mellett jelenidejűségével tudja megragadni a figyelmet, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy ha környezetünkben, személyesen vagy virtuálisan megszólal egy emberi hang, arra felkapjuk a fejünket. Ezt a figyelmet azonban csak kevesen tudják megtartani. Pedig ott kezdődik az improvizáció mint mesterség. De ne szaladjunk előre a digitális világ szülte lehetőségek és követelmények felé, amelyben már csak annyi maradt a hagyományos színház szabályaiból, hogy valaki csinál valamit, valaki pedig nézni. A híres Peter Brook-i meghatározás éppen erről szól:

„Vehetek akármilyen üres teret és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy *színház* keletkezzék. Mégis, ha színházról beszélünk, nem pontosan erre gondolunk. Vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen drámai jambusok, nevetés, sötétség - ezek zsúfolódnak össze abban a zűrzavaros képben, amelyet egyetlen közhasznú szóval illetünk: színház. Arról beszélünk, hogy a film megöli a színházat, s ezzel a fordulattal az első mozik idejének színházára utalunk, a pénztárak, előcsarnokok, felcsapott ülések, a rivaldafény, a színváltások, a szünetek és a muzsika színházára mintha csak ennyiből állna és még egy-két apróságból.”³⁵

Peter Brook, litván-zsidó származású angol színházi és filmrendező, a huszadik század egyik legnagyobb hatású művésze előszeretettel improvizált színészeivel, ezért az ő rendszerét használok az improvizációs színház mint műfaj színház-rendszertani elhelyezésében. A színház négy féle jelentését különböztette meg: beszélt *Holt színházról*, *Szent színházról*, *Nyers színházról* és *Közvetlen színházról*. A négy színházi műfaj akár keveredhet is egymással, nemcsak egy darabon, de egy felvonáson belül is. Csak annyiban foglalkozom most velük, amennyiben e meghatározások segítik az improvizáció rendszertani elhelyezését.

I.2.3.1. A Holt színház

Holt színház alatt azokat a klasszikus darabokat érti Brook, ahol a színészek Shakespeare-t vagy Csehovot játszanak, szinte eredetiben, korhű díszletek között, még sincs benne átvitt értelem, az alkotók nem akarnak semmit sem mondani jelen helyzetükről, életükről, nem reflektálnak a kor történéseire.

„A *Holt színházat* első pillantásra teljes biztonsággal felismerhetjük hiszen egyet jelent a rossz színházzal”.³⁶

Szerinte ezzel a színházi formával találkozunk a leggyakrabban és ez áll a legközelebb a kommersz színházhoz, az intellektuális kielégülést összekeveri azzal az igazi élménnyel, amelyre vágyakozik. Ezek az előadások nem feltétlen ítéletnek bukásra, időnként sikert aratnak. Példaként a huszadik századi francia színjátszást hozza, ahol a klasszikus tragédiákat kétféle, de mindkét esetben *holt* módon játsszák: az egyik a hagyományos mód, amely a civil beszédűtől mesterkélt, különböző hangot használ, fennkölt modorral és arckifejezésekkel dolgozik, emelt zenei dikciót és pátoszt figyelhetünk meg, míg létezik ennek a valóságtól elrugaszkodott előadásmódnak a realiztikus, Brook által lélektelennek ítélt változata is. Minél inkább nyílik az olló a színpadi és a civil gondolkodás és nyelvhasználat között, az új nemzedékek egyre üresebbnek és egyre értelmetlenebbnek találják a magasatos pózokat és a hagyományt, amely mellett a *Holt színház* holtában is kitart. Brook olvasatában ez készíti a fiatal színészt arra, hogy dühösen és türelmetlenül keresse azt, amit igazságnak nevez. Az

³⁵ Brook, Peter (1968). Az üres tér. Európa Könyvkiadó, Bp., 1. o.

³⁶ U.ott

improvizáció kreatív művelői gyakran a *Holt színház* dühös megelégedői közül kerülnek ki mind a mai napig. Itt egyszerűen arról van szó, hogy amiképp változnak a nézők igényei, úgy változnak a színház szükségletei is. Mindig lesz olyan alkotó, aki ezt pontosan érzi és tudja, hogy érdemes felülni a változás hullámaira és lesz, aki fél és ragaszkodik a hagyományokhoz. Példaként hozza Brook a Pekingi Opera múlt századi újításait, ahol a jobb megértés és a kortársiasítás kedvéért csodálatos hagyományokat üttek el, a vizuálisan is évezredekre visszamenően szignifikáns, varázslatos császár- és hercegnőábrázolások helyét átvették a katonák és parasztok karakterei és különféle akrobatamutatványok. Mégis Brook szerint ahogyan a szívtelen kínaiak legértékesebb kincseikkel elbántak, egyenesen az élő színház jelentésének megértéséhez vezetett - a színház mindig önromboló művészet és mindig az elröppenő pillanaté volt. Ezalatt leginkább azt érti Brook, hogy amint a színház belecsúszik a sznobizmus csapdájába, elveszíti a lehetőséget, hogy valódi katarzist valósíthasson meg. Ezzel az igénnyel lehet vitatkozni, mert az úgynevezett közönségszínháznak, kabarénak, stand up comedynek attól még van létjogosultsága, hogy nem tűzi ki célul a katarzisz elérését, megelégszik azzal, ha a néző jól érzi magát. Az improvizációs színházi előadások, showműsorok is világszerte jobbra meglegszenek az ügyes megvalósítással, jó esetben minőségi pillanatokot teremtve, ellenkező esetben azzal a rosszul kitűzött céllal, hogy viccesek legyenek. De nem csak a *Holt színház* szembeállíthatósága mentén rajzolhatjuk meg az improvizáció kontúrjait. Amikor egy színház hagyományokra hivatkozik és adott esetben akár több százéves szokásokhoz ragaszkodik, akkor eltekint a divattól, amit jelen kora diktál. Márpedig a jó improvizáció megfelel a korszellemnek, használja a humor aktuális trendjeit és vállalja, hogy minden megszületett formátum halandó. Minden formát újra ki kell találni. Az új elképzelés pedig magán viseli a környezet összes hatásának jegyeit. Brook szerint a veszély az, hogy az örök igazságokat elváltaszjuk azok külszíni változataitól; így születik meg a sznobizmus kifinomult formája, amely végzetes lehet. Ehhez kapcsolódik a múlt század első felének nagy alakja, Antonin Artaud legendás francia író, költő, vizuális művész és színház csináló: Kegyetlen színházról alkotott véleménye, amit Brook jól ismert:

„Nem engedhetjük meg, hogy a színház intézménye tovább prostituálódjon. A színház csak akkor ér valamit, ha mágikus, hátborzongató kapcsolatban áll a valósággal és a veszéllyel.”³⁷

Bár Artaud teljesen másféle, közsínházi előadásokat hozott létre, amit képviselt, mégis lefedi a jó improvizáció fogalmát. A valóság és a veszély kulcsfogalmak a műfajban. A jó improvizátor nem lehet biztonsági játékos, sőt élveznie kell a veszélyt, valamint nem elég, ha „úgy csinál mintha”, a helyzetet a saját valóságán kell átszűrnie ahhoz, hogy hitelessé váljon. Bizonyos szerepekben talán el lehet venni a színész energiájából, jelenlétéből, ha nem főszerepet játszik vagy éppen háttérben kell maradnia a karakterének. Az improvizátor is különféle energiaszinteket használ, de ahhoz, hogy előadása mágikus legyen vagy hátborzongató, ezeket az energiaszinteket nagyon tudatosan használja, illetve váltogatja, tehát az előadását „nem csinálja félig”, a jelenlét teljes embert kíván. Artaud sem tudja elképzelni színházát katarzisz nélkül mint ahogyan az improvizáció sem lehet művészet katartikus pillanatok nélkül.

„Más szóval a színháznak nemcsak a külső, tárgyi és leírható világ valamennyi megnyilvánulását kell minden eszközzel kétségbe vonnia, hanem a metafizikai értelemben vett belső világot is, vagyis az ember világát. Csakis így lehet ismét szó a színházban a képzelet jogáról. Mind a Humornak, mind a Költészetnek, mind a Képzeletnek csak az adhat értelmet, ha anarchikus rombolás útján a formák csodás szárnyalását képes kiváltani – ez lesz maga az

³⁷ Artaud, Antonin (1985): A kegyetlen színház – Első Kiáltvány, Budapest, Gondolat Kiadó, 148. o.

előadás –, s ha ily módon szervesen képes kétségbe vonni az embert, a valóságról alkotott elképzeléseit és a valóságban elfoglalt költői helyét.”³⁸

Az improvizációs színház a megírt szövegnek nincs alárendelve, de ez nem azt jelenti, hogy a rögtönzött gondolatokból álló történet ne lehetne költészet. Épp ellenkezőleg, aki jó improvizációs előadást lát, az a képzelet szárnyalását és a művészet születését nézheti végig testközelből. Ebben hitt Antonin Artaud is, aki szoros kapcsolatot ápolt a szürrealistákkal, drámaíróként indult és bár a francia irodalom nagy színházcsináló alakjaként tartjuk számon, valójában görög volt. Forgatókönyveket is írt, színházról szóló esszéi mellett pedig pszichiátriai problémái is hozzájárultak ahhoz, hogy a halálától eltelt tíz évet követően 1956 táján újra felfedezzék és a francia filozófia viszonyítási pontjává, valamint az orvostudomány vizsgálati tárgyává váljon. Olyan filozófusok érdeklődését váltotta ki mint Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Gilles Deleuze vagy Jacques Derrida. Jean Paul Sartre is megérezte, hogy az ötvenes évek filozófiája – Artaud hatására – az irodalom felé kezdett eltolódni és elhatározta, hogy részt vesz a változásban. Jelentős filozófiai diskurzusok alakultak ki, a szürrealizmus és az egzisztencializmus helyére pedig a *francia elmélet* fent említett, új gondolkodói érkeztek, ami kedvezett az improvizatív művészet fejlődésének. Felfedezték, hogy egy sohasem próbált improvizált előadás gyakran több értéket mutat, mint egy hetekig próbált kőszínházi darab, tehát a sikernek nincsenek kizárólagos műfaji zálogai. Az biztos, hogy a darab és az alkotók által egyénileg megkívánt és ráfordított idő hasznosabb, mint ha az előadó egy gépezet részévé válik. De erkölcsi vagy politikai meggondolás is állhat amögött, hogy egy alkotó szeretne egy szöveget a saját mondanivalója hordozójává tenni és aktualizálni annak tartalmát. A *Holt színházból* való kikerülés motivációja az alkotói válság, csak így érheti el az előadót az új invenciók életerejéje.

I.2.3.2. A Szent színház

Az újdonság ereje nélkülözhetetlen a kreativitás megvalósulásában – erre a kreativitásról szóló fejezetben még kitérek – a díszleteket, jelmezeket és kellékeket gyakran mellőző improvizációs színház pedig jellegénél fogva jócskán igénybe veszi a képzeletet. Ezért elsőre felismerhető benne a *Láthatatlant Láthatóvá Tévő Színház* definíciója is:

„Az egyszerűség kedvéért Szent Színháznak nevezem, bár nevezhetném a Láthatatlant Láthatóvá Tévő Színháznak is, mivel valamennyien erőteljesen hajlunk a gondolatra, miszerint a színpad olyan tér, ahol a láthatatlan testet ölthet. Valamennyien tudjuk, hogy érzékszerveinkkel képtelenek vagyunk felfogni az élet teljességét; a különböző művészetek legelfogadhatóbb magyarázata az, hogy olyan sémákról beszélnek, amiket mi felismerni csak akkor kezdünk, amikor azok mint ritmusok és formák jelentkeznek.”²⁴

Az eszközszegény improvizációs színház, fantáziából épített világokat épít a néző fejében, melyek érthetőségéhez és „láthatóságához” szükség van megnyugtatóan jól felismerhető hagyományokra és sémákra, nem lemondva az újdonság erejéről. Alapvető kérdés, hogy mi a közös, kanonizált hagyomány, amire mindannyian ráismerünk és hogyan képviseli magát az adott kor? Mi az, ami új, esetleg magyarázatra szoruló, előremutató és mi az, amit mindannyian, szavak nélkül is ugyanúgy értünk?

„Amikor erről a kérdéstről gondolkozunk, a mértékeket úgy kell megválasztani, hogy ne csak a múlt és a hagyomány nagy művészetét fogják át, hanem a modern művészetet is, mert hisz ez

³⁸ U. ott, 150. o.

²⁴ Brook, Peter (1968): *Az üres tér*, Budapest, Európa Könyvkiadó. 26. o.

utóbbi nem csak szembehelyezkedik az előbbivel, hanem erőit és ösztönzésit is belőle merítette. Nem csak arról van szó, hogy a mai művészek a hagyomány nyelvének ismerete nélkül egyáltalán nem lettek volna képesek merész újításaikra, és nemcsak arra gondolok, hogy a befogadót is állandóan a múlt és a jelen egyidejűsége veszi körül – nem csak akkor, ha múzeumba megy és sorba járja termeket, vagy amikor talán hajlamai ellenére hangversenyek programjában vagy a színdarabokban modern művészettel vagy akár a klasszikus művészet modernista előadásával kerül szembe. Hanem mindig.”²⁵

A *Szent színházról* gondolkodva Brook csupa olyan kérdést vet fel, melyek többségére Johnstone később merőben más választ ad mint az addigi, nyugati kőszínházi elit többsége, eltörölve a színház intézményesített kereteit.

„Egyáltalán miért kell színház? Mire való? Anakronizmus, kiöregedett furcsaság, amely tovább él mint valami ősi emlékmű vagy furcsa szokás? Miért tapsolunk és mihez? Van-e valódi helye a színháznak életünkben?”²⁶

Erre a kérdésre világszerte sok néző tudná elmondani, hogy színházi élmény segítségével látta már a láthatatlan arcát, és ez az élmény messze túlhaladta önnön tapasztalatait. Nem kétséges, hogy a művészetekkel az életünket láthatatlanul befolyásoló folyamatokat akarjuk megragadni. Nemcsak a megértésnek, képzeletnek, átélésnek, de a katarzisélménynek is feltétele a *Láthatatlan Láthatóvá tétele*. A Brook-i Szent színház fogalmának megszületését nagyban meghatározta a második világháború, amelyet követően olyan pusztulást szenvedtek az európai színházak, hogy alig volt más lehetőségük mint az akkori évtizedek színjátékát a láthatatlan láthatóvá válásaként aposztrofálni. Sem színház nem volt, sem fizetőképes közönség, sem elég ennivaló, sem álmok, sem rítusok. A *Szent színház* nevét tehát nem a rituálék megléte, hanem éppen hiánya adta. A jócskán elkopott polgári értékekkel szemben megpróbálta visszahozni a *magasabb rendű* és a *nemes* fogalmát.

„Ez a színház úgy működik mint a pestis: mérgezés, járvány; mágia útján. Ebben a színházban a dráma, vagyis az esemény áll a szöveg helyén.”²⁷

Ez a definíció ismét nagyon fontos az improvizációs színház rendszertani meghatározásában, ahol a megírt szöveggel ellentétben helyzetek vannak és a cselekvés viszi előre a történetet. Ugyanakkor mégiscsak értelmezhető a Peter Brook által teremtként megfogalmazottak receptjeként:

„Az emberi létről kétféleképpen beszélhetünk: ott az ihlet folyamata, amellyel az élet valamennyi pozitív eleme feltárható: valamint az őszinte látomás folyamata, amelyen a művész tanúskodik amellet, hogy azt látta, amit látott. Az első folyamat a megvilágosodás függvénye: Szent óhajok nem csálhatják elő. A második az őszinteségtől függ, és nem szabad szent óhajokkal elködösíteni.”²⁸

²⁵ Gadamer, Hans-Georg (1994 / 1977): A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep, Budapest, T-Twins.

²⁶ Brook, Peter (1968): Az üres tér, Budapest, Európa Könyvkiadó. 26. o.

²⁷ U. ott: 32. o.

²⁸ U. ott: 39. o.

I.2.3.3. A Nyers színház

Ez az a Brook-i elmélet, amely szerint a színház bárhol lehet, ami az improvizációs színházra különösen igaz, hiszen a gyorsan megrajzolt szkeccs jelenetek és karakterek változásait időben sem lehetne követni a díszletek és jelmezek változásaival, eszköztelen műfajról van szó, amit kocsmáktól az utcákon, tereken át sokféle játsszanak szerzte a világban. A történelem során a mai értelemben vett színházi improvizáció volt a legritkább, leginkább ott fordultak elő műfaji elemei, ahol búcsúk és vásárok közönségét szórakoztatták alkalmi mutatványosok, bábszínházi eszközökkel vagy árnyjátékokkal. Brook szerint a „Nyers” Színház megkülönböztető jegye rendszerint a stílus teljes hiánya.

„A stílushoz kényelem kell: valamit sikerre vinni, primitív feltételek között, az felér egy forradalommal, mert amit csak a kezükbe akad, fegyvere változtatható. A Nyers színház nem keresgél és nem válogat: ha a közönség háborog akkor nyilván fontosabb, hogy ráordíts a bajkeverőre – vagy rögtönözz valamit – mint hogy a jelenet stílus egységével bíbelődj.”

De még mielőtt azt hihetnénk, a tér-formailag az improvizációhoz legközelebb álló „Nyers” Színház – amelynek előadói adott esetben: láthatatlan buszon zötykölődnek, szemüveg viselésével jelzik az értelmet, asztali dobolással a csatát – primitív színházi műfaj, ki kell jelentenünk, valójában nagyon is kreatív, mert a semmiből kell szimbólumokat felmutatnia és nagyon is kifinomult, mert a szimbólumok legjellegzetesebb vonásait kell a pillanat töredéke alatt, rögtönözve felmutatnia ahhoz, hogy minden néző ugyanarra gondoljon.

A Krétakör társulatával készítettünk egy improvizált jelenetekből álló előadást 2008-ban, a francia kulturális és szexuális forradalom negyvenedik évfordulójára a Bobigny-i MC93 színházban, amely Párizs külvárosában található, egy úgynevezett bevándorló negyedben, ahol együtt él mindenféle, egykori francia gyarmatokról érkező náción. Sokan közülük még sohasem jártak színházban. A darabot azzal a céllal készítettük, hogy megnyerjük őket nézőnek, ezt pedig kifejezetten a nyers színház eszközeivel lehetett elérni. A színház előtti külső térre felrajzoltuk egy ugyanolyan lakótelepi lakás alaprajzát mint amelyekben ők éltek nagy számban és „házibulit” hirdettünk. Csak egy krétával rajzolt – ugróiskolához hasonlatos – alaprajz jelezte, melyik a bejáratú ajtó, hol a konyha vagy a nappali, a „vendégek” mégis, kivétel nélkül „csöngettek” és nem léptek ki a vonalból, azaz képzeletük segítségével, együtt „rendezték be” a lakást és tartottuk meg kereteit. A belső térben zenei, táncos improvizációs betétekkel tarkítottuk az előadást, ahol a közönség is bekapcsolódhatott, ezzel téve felejtethetlenné a bemutatót. A fiatal bevándorló tömegek, akik saját kultúráik intenzív zenei- és táncélményét élték meg a külvárosi kerületekben, nem tudták, hogy a színpadon felcsendülő zene és koreográfia a színészek tevékenységét foglalja keretbe, így egy emberként ugrottak fel és érkeztek meg a „darabba”. A színészek végig táncolták és zenélték a jelenetet a közönséggel, amelynek végén kihívást jelentő improvizációval kellett letessékelní a civileket a színpadról, ahhoz, hogy az előadást folytatni tudjuk. A „nyers” közönségnek egyszerűen nem volt információja arról, hogy neki az a kizárólagos szerepe, hogy üljön és figyeljen. A külső jelenetet követően különösen nem értették, miért ne írhatnánk együtt a történetet a továbbiakban is.

„Természetesen a közönségesség a „nyers” színház legnagyobb aduja: a trágárság és a vulgaritás természetes, az obszcenitás csupa öröm, a színház pedig társadalmi, felszabadító szerepet vállal magára, hiszen a Népszínház természeténél fogva tekintélyellenes,

hagyományellenes, pompaellenes és látszatellenes. Ez a zaj színháza és a zaj színháza a taps színháza.”²⁹

A *Nyers színház* egyszerűsége a dramaturgiában és a műfajokban is megmutatkozhat. Meyerhold, az orosz rendező céljai nemes célokkal érkezett: szeretne volna színpadra állítani az egész életet, és bár mestere Sztanyiszlavszkij volt, barátja pedig Csehov, valójában a cirkuszhoz és a varietéhez fordult, így nem hozott valódi megújulást a színház számára. Sztanyiszlavszkij volt a huszadik században az első színházi alkotó, aki világossá tette, hogy az orosz színházat nem lehet megújítani a régi alapokon. 1905-ben Moszkvában létrehozta a Stúdió Színházat, amelyben visszautasította a sablonokat, hogy maga vesse meg önmaga alapjait. Első határozott lépése a hagyományos díszlettel és színpadi térrel való szakítás és az új, egyszerűbb és kifejezőbb színpadképek megalkotása volt. Megpróbált szakítani a naturalista színház gyakorlatával – amely túlbonyolította az orosz színházat technikailag – helyette a jelzés szintű ábrázolást próbálta megvalósítani. Az író, a rendező és a színész mellett a negyedik alkotó jelenlétét is feltételezte a színházban: a nézőét. Olyan színpadképet hozott létre, amelynek jelzéseit, utalásait a nézőnek a saját alkotó fantáziája egészítette ki. Ennek nyomán Meyerhold további stilizálási kísérleteket tett: megváltoztatta a színpad alakját, elhagyta a függönyt és megpróbálta eltüntetni a falat a néző és a színész között, kíváncsi volt, milyen hatást kelt, ha nem alkalmaz díszleteket.

Míg a *Szent színház* a művészet megfoghatatlan szentségét helyezte fókuszába, ahol láthatatlanul felölelik az ember összes rejtett impulzusait, addig a *Nyers színház* az emberi cselekvéssel foglalkozott és mivel hatása valóságosabbnak és közvetlenebbnek tűnt – engedélyezte a gonoszkodást és a nevetést. A nyers és kész elemek Brook szerint jobbnak látszanak, mint ami szent. A „Nyers” Színház tehát különbözik a kommersz és a bulvár színházától, mert bár egyszerűségénél fogva nincs más célja, mint hogy szégyenkezés nélkül örömet okozzon és nevetessen, mégis minden alkalommal új tréfát kell kitalálni. Az új vicc felvillan és eltűnik, pontosan úgy, ahogyan valamennyi improvizációs színházban: az ötlet gyorsan jön és gyorsan megy.

I.2.3.4. A Közvetlen színház

A „Közvetlen” Színház Brook valamennyi kategóriája közül a legnyitottabb és legizgalmasabb: ez képviseli leginkább a rendezői egyéniséget, azt a knowhow-t, amit az alkotó maga gondol a saját színházáról. Tág és személyes kategória, olyan, mint a szakácskönyv végén az üresen hagyott oldalak, ahová ki-ki beírhatja a saját receptjeit. Viszont Brook három kapcsolatrendszert ad meg sorvezetőként:

1. kapcsolat az előadáson: színész – téma – közönség
2. kapcsolat a próbákon: színész – téma – rendező
3. legkorábbi kapcsolat: rendező – téma – tervező

A tervezésnek az improvizációs színházban természetesen egészen más szerepe van, de ugyanúgy része a munkának. Adódik a kérdés: ha mindenki rögtönöz, mit próbál egyáltalán az improvizációs színész? Az improvizációs színész önmagát próbálja, számos játék kategória és számtalan feladat mentén különböző jeleneteknek fut neki újra és újra a próba során, melyekből egyet sem fog használni – nem ismétlhet – de az utórezgésük, a karakterek lenyomatai, gesztusok és viszonyok elkísérik őt az előadásokra is. A cél az, hogy kreatív állapotba hozza

²⁹ U. ott

magát a játékos és rutint szerezzen a történetalkotásban, megismerje önmaga képességeit és határait: tehát ez a legközvetlenebb színház, amit csak el lehet képzelni.

„Azok a színészek, akik már közösen gyűrték le bizonyos nehézségeket, egymás felé és a dráma felé is másképpen nyitottak.”³⁰

A próbafolyamatok alatt meg lehet tanulni bukni, megismerni és megszeretni a hibák természetét, amelyek mindig meglepetéseket tartogatnak, mert mindig igaziak. Az improvizációs színész azért próbál, hogy megismerje a saját és mások félelmeit, megbarátkozzon a kudarccal, megtanuljon bánni a lehetséges energia szintjeivel és megérezze a társulat közös energiáit. Az empátia láthatatlan pókhálójának születése az improvizációs próba, ami ugyanakkor annyira intenzív tud lenni, hogy felérhet egy fizikai edzéssel is. Jól összeszokott játékosok csukott szemmel is tudják, mit csinál a partnerük. A játék természetes folyamata: kipróbálunk valamit, megbukunk, töprengünk, visszamegyünk, újratekdjük. A rendező a legjobb esetben is csak arra teheti képessé a színészt, hogy a saját alakítását mutassa be, tudatosítsa azt, amit máskülönben nem látna világosan.

„A próbák folyamán történő színészképzésen az improvizáció és a gyakorlatok célja mindig egy és ugyanaz: hogy távol kerüljünk a „Holt” Színháztól. Az improvizáció nemcsak azt jelenti – mint a kívülről gyakran hiszik – hogy a színész egy idő után a magabiztosság örömmámorában lubickol: az a célja, hogy a színészt újra és újra elvigye személyisége határaihoz, addig a pontig, amikor az újonnan talált igazság helyére egyébként hazugságot helyettesítene be.”³¹

I.3. Az improvizáció szabályai

Az improvizáció szabályrendszere arra épül, hogy minden konstruktív szituációépítés alapja: az *ajánlatra* igent kell mondani és hozzá tenni még egy információt. Ez a rögtönzött történetmesélés alapszabálya. Egy improvizációs jelenetben minden ajánlatnak számít: nem csak a mondat, de egy gesztus, egy mozdulat, egy pillantás vagy a csend is. Ha nem tart szemkontaktust a partner, az is ajánlat. Ami nem történik meg – de meg kellene, hogy történjen vagy ott lebeg a játékosok feje fölött mint lehetőség – ugyanúgy ajánlat tárgyává válik és jelenet építhető belőle. Az improvizációs metódus persze arra tanít bennünket, hogy mondjunk igent, de ez nem mindenkinek megy könnyen.

„Vannak emberek, akik szívesebben mondanak „Igent” és vannak, akik a „Nemet” részesítik előnyben. Az igenlők a rájuk váró kalandokban nyerik el a jutalmukat, a nemet mondók jutalma a biztonság, amire így szert tesznek. Sokkal többen vannak körülöttünk a nemet mondók mint az igenlők, de bármelyik típus viselkedése megtanítható a másik típusnak.”³²

A nemet mondók könnyedén kimaradnak a játékból vagy blokkolják a szituációt, és szó szerint nem mozdulnak adott helyzetükből, bukástól félve állnak ellen a változásnak. Ugyanaz az ontológikus szorongás áll ilyenkor a háttérben, amely érzésben a belső rend hiánya mutatkozik meg. Ez az egzisztenciális félelem alapján a létezésből való félelem, hogy az élet értelmetlen és fenntartásának semmi értelme. Aki improvizációs játékokat játszik, látszólag könnyed szkeccs-jeleneteket alkot, a valóságban – hosszú távon – viszont egzisztenciális félelmeinek mélységeivel találja magát szemben. Márpedig a bukás elkerülhetetlen – és a

³⁰ U. ott: 74. o.

³¹ U. ott: 80. o.

³² Johnstone, Keith (1993): IMPRO, Improvizáció és a színház, Ford.: Honti Katalin. Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya.

változás is – az improvizáció gyakorlata viszont éppen arra tanít, hogyan ne éljük meg kudarcnak, ha valamiről úgy érezzük, hogy nem sikerült.

Hogyan birkózzunk meg a félelemmel, hogy nem érezzük magunkat elég jónak? Kezdő improvizatőröknek a világ összes workshopján adnak olyan instrukciókat, hogy a legegyszerűbb feladatot is direkt rontsák el, valósítsák meg a bevezetőben idézett Johnstone-instrukciót: ne legyenek ügyesek! Egészen addig nem is lesznek, amíg azok akarnak lenni. A bukástól való félelem addig tart, amíg a vállalkozó szellemű játékos meg nem tapasztalja, hogy még ha csak kis csoportban próbálja is ki magát és csak kevesen nézik játékát, akkor is nagyon együttérző lesz a közönség – de rendszerint így van ez „nagyban” is, nézőközönség előtt – ha tévedést, hibát érzékel. Ilyenkor nagyobb eséllyel jön létre kapcsolat, mert hirtelen nagyon izgalmas lesz, hogyan mászik ki a slamasztikából a színész.

Az RTL+ hőskorában készítettünk egy improvizációs televíziós showműsor sorozatot, amely az Egyesült Államokban Life Game címmel futott és mindig egy világsztár életét dolgozta fel jelenetekben. Az eredeti műsornak általában olyan vendégei voltak, akiknek az életéről majdnem mindent tudott a közönség, mint például Tom Cruise vagy Richard Gere. A formátum szerint a hírességgel nagyinterjú készült ott, élőben, amit a színpad szélén ülő színészek random megszakíthattak bármikor, amikor jelenettel szerettek volna reflektálni vagy asszociálni az elhangzottakra. Ha jól működött a formátum, akkor nem a vendég élettörténetén volt a dramaturgia fókusz, sokkal inkább a színészek játékán. A közönséget jobban érdekelte, mennyire mernek tükröt tartani vagy borsot törni a sztár orra alá. Itthon ennek a műsornak Dejavu volt a címe, amelynek egyik adásában egy ismert énekes volt a vendég. Több színész is felpattant rögtönözni, de a lelkesedés hevében nem vették észre, hogy ketten is az ismert énekest játsszák. Már mindenkinek feltűnt, az összes többi színpadi szereplőnek és a közönségnek egyaránt, hogy mindketten a főhőst alakítják, pedig egy jelenetben értelemszerűen – ha nincs rá különös ok – érdemes csak egy színésznek játszania a protagonistát. Ráadásul alapszabály, hogy „ne játssz két jelenetet egy időben, ugyanazon a színpadon – kivéve speciális helyzetekben!”³³

Az említett jelenet tartalmára már senki nem emlékszik, de a pillanat, amikor utolsóként a két színésznek is leesett, hogy „a másik is ugyanaz” és farkaszemet néznek egymással, belénk égett. Hirtelen az egekbe emelkedett az energiaszint és légy zümmögését is meg lehetett hallani, annyira érdekesítő volt mindenki számára: hogyan oldják meg a helyzetet. A bukásból kerekedett ki a legizgalmasabb helyzet és abban a pillanatban minden néző meggyőződhetett arról, hogy a színészek a játék leggördülékenyebb részében sem megírt szöveget adnak elő, láthatták, hogy minden akkor és ott születik. Ez a valódi improvizáció.

Az improvizációs tréningek során a játékos megtanulja azt is, hogy egyáltalán nem biztos, hogy az jelenti a bukást, amiről ő azt gondolja. Mindenkinek máshol ér véget a komfortzónája. A biztonságérzet megszűnését szituációkra vetítve – Jaspers után – *határhelyzeteknek* nevezi a pszichológia, mely fogalom bevezetése rendkívüli jelentőségű innováció volt a filozófiai antropológiában az 1930-as években.

„Az élet szituációit élvezzük vagy szenvedünk tőlük; uraljuk őket, vagy fölénk kerekednek; ám az ezekben használatos tervek és számítások a határhelyzetekben nem alkalmazhatók. A határszituációkra egészen másképp reagálunk: ha nyitottan lépünk a helyzetbe, akkor általuk önmagunkká válhatunk, mégpedig – Yaspers szavaival élve – a bennünk lehetséges egzisztencia megvalósulásával.”³⁴

³³ Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, Theater Arts Books, New York, 370. o. „Dont’ have two scenes onstage at the same time – except is very special situations.”

³⁴ Kóváry, Zoltán (1999): *Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.

Kőváry Zoltán, az egzisztencialista pszichológia hazai képviselője azonban felhívja a figyelmet, hogyan érdemes értelmezni a határhelyzetekben önmagunkat, mert Jaspers nem egészen ugyanazt érti alatta mint Heidegger. Utóbbi az önmaga létezéséhez viszonyuló jelenvaló-lét elegendő létmegértésével azonosította az egzisztenciát, eszerint a jelenvalólétet a világban saját *létmegértése* határozza meg. Ezzel szemben Jaspersnél az *önmagunk felé való úton levés* jelenti. Ezt az utat mindig az határozza meg, az egyén hogyan viszonyul önmagához és e viszonyulás során mindig a permanens választás állapotában van. Az improvizációs metodika arra tanít, hogy mondjunk *igent*, fogadjuk el a helyzetet, mert akkor több eséllyel fogjuk élvezni mint szenvedni tőle. Ha egy szituációban *nemet* mondunk, máris lemondunk egy ötletéről, de legalábbis elvágunk a lehetőségünket egy eshetőségtől. Más eset, amikor a *nem* is jelenthet *igent* a jelenetben, csakúgy, mint az életben és fordítva. A *talán* érdekes kategória a döntésben és a jelenetalkotásban, mert ugyanúgy a sejtések szintjén hagyja a jelenet alakulását és hátráltatja a szituáció épülését. Olyan, mintha Descartes nem azt mondta volna, hogy „gondolkodom, tehát vagyok”³⁵, hanem azt, hogy gondolkodom, de nem tudom, hogy vagyok e; lehet, hogy vagyok, lehet, hogy nem. A Descartes-féle önmagunk gondolkodásába való belemélyedésről a pillanat tört része alatt nincs idő. Döntés szintjén racionális választás, érzéki szinten intuíció működteti párhuzamosan az improvizációt. A gyakorlott improvizátor ezért mindig az egyszerűbb utat választja, ha ajánlatot kap vagy ha ajánlatot kell adnia. A legjobb ajánlat az, ami jól érthető és sok információt tartalmaz.

Az improvizáció módszerének három alappillére:

- *Bőkezűség*: minél több információt adni, a másakra figyelni, azért megyek ki a színpadra, hogy a partnerem / a jelenet jobb legyen. Szolgálat.
 - *Elfogadás*: elfogadom a másik létezését, mindig érvényesnek veszem az ötletét, nem húzom át, nem negligálok, dolgozom vele és bármikor feladom érte a saját ötletemet – a kreatív dialógusépítés alapjai.
- Spontaneitás*: jelenidejűség, a jelen pillanattól ihletet meríteni, az intuitív működés és az elme folyamatos újratervezésének párhuzamos dichotómiája.

Ezek közül az egyetlen, amely filozófiai kategória: a jelenidejűség, azaz a spontaneitás; előre elhatározott, de pontosan meg nem tervezett döntés és végrehajtás egy időben. Ezért az improvizációs színésznek megfeszített koncentrációval kell figyelnie a partnerére és éreznie a közönségét, bármilyen karaktert is játszik.

„A normál iskolázás alapvetően a versengést szítja; a növendékektől azt várja, hogy túl tegyenek egymáson. A csoport tagjai meghökkennek, amikor kifejtem, hogy itt egymásért kell dolgozniuk; minden egyén érdekelt a többi tag előmenetelében. Holott nyilvánvaló, hogy jobb olyan csoportban dolgozni, amely erőteljes támogatást ad tagjainak.”³⁶

Ez a fajta egymásért való létezés adja a műfaj pozitívitasát és lényegét: *mondj igent és adj hozzá még valamit!* Szeretetből sző biztonsági hálót a nagy és félelmetes szabadságba ugró játékosok köré. Bár az improvizáció kevés valós eszközt igényel, színészmesterségbeli tudást viszont igen, ez emeli ki a játékosok teljesítményét az amatőr megnyilvánulások közül, és a tehetség és a személyiség erejével párosulva ez teszi alkalmassá őket a figyelem megtartására.

³⁵ Descartes, R. (1637 / 1991): *Értekezés a módszerről*, Budapest, Kossuth Kiadó.

³⁶ Johnstone, Keith (1993): *IMPRO, Improvizáció és a színház*, Ford.: Honti Katalin. Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya.

I.4. Az improvizáció története, a spontaneitás fogalmának születése és jelentése, szakirodalma és műhelyei

A rögtönzött színház minden korban ugyanazt jelentette: valós időben történő játék, megírt szöveg nélkül. Már az ókori görögöknek is megvoltak a rögtönzött komédiáik, a *phylakok* (pletykák). Ezek voltak az első játékok, amiket professzionálisnak tekinthető előadók játszottak: burleszk jelmezben, tömött hassal és karikatúra maszkokkal léptek fel.

A legerősebb a komédiák az archetípusokban gyökereztek, a mitológiában, a visszatérő alapszituációkban, és szükségszerűen a társadalmi hagyományokba ágyazódtak. A komédia témája nem mindig tartozott a társadalmi kérdések fő vonulatához, már csak azért sem, mert a különböző komikus hagyományok is több különböző irányba ágaztak szét.³⁷

A rómaiak élvezték a *mimust* (bohócsapatok játéka csinos, csábító színésznőkkel) és az *Atellane*-darabokat. A dél-itáliai Atella városka lakóit különösen egyszerűnek tartották, és a róluk elhangzott számtalan történet volt a játék alapja és névadója, amelyben szellemes, mozgékony és jól képzett humoristák groteszk karaktereket formáltak meg, botladoztak, káromkodtak és ütötték egymást.³⁸ Az Atellán Bohózat jeleneteit rögtönözték, és nem jegyezték fel. Az eredeti formákra vonatkozó bizonyítékok ritkák, elsősorban az ókori vázákön található jelenetek és szereplők ábrázolásaiban jelennek meg. Az Atellán Bohózatból fennmaradt irodalmi bizonyítékok csak töredékeket tartalmaznak, ezen kívül körülbelül 115 bohózat címét jegyezték fel a Kr. e. első századból Lucius Pomponius és Quintus Novius drámaírók. A fennmaradt bizonyítékok alapján a történészek úgy vélik, hogy a darabok 300 és 400 sor között voltak, játékidjük pedig 15 és 28 percet tett ki.³⁹

A rövid vázlatok a közönség szórakoztatására szolgáltak ünnepeken és piaci napokon, olyan címekkel mint: *A gazda*, *A kecskebak*, *A fadóbo* és *A szőlőgyűjtők*. A vázlatok cselekménye nevetséges helyzeteket tartalmazott, amelyek szójátékokból, lovasjátékokból és vulgáris és durva természetű találós kérdésekből álltak. Tacitus *Annales*-ének, 4. könyvéből azt is tudjuk, hogy a praetorok különböző és gyakran eredménytelen panaszai után Tiberius császár végül indítványt terjesztett elő a játékosok kicsapongó viselkedése miatt, akik gyakran igyekeztek megzavarni a köznyugalmat, és szégyent hozni a magáncsaládokra, legalábbis a nemesek szerint. Tacitus arról is írt, hogy a régi bohózat egykor a közönség nyomorúságos szórakozása volt, és egyszerre volt olyan illetlen és népszerű, hogy a szenátus tekintélyével kellett megfékezni. Előfordult, hogy játékosokat száműzték Itáliából.

A 16. század közepétől a 17. század közepéig az olasz *commedia dell'arte* leghíresebb rögtönző csoportjai bejárták Európát. Népszerűségük titka a sugárzó életöröm volt, előadásaik folyamatosan frissülő forgatókönyvével és parodisztikus előadásmódjával tükröt tartott a nézők szeme elé. A középkorban megszülettek a ma is jól ismert clown karakterek: Arlecchino, Colombina, Brighella, Dottore, Pantalone és társaik, akiknek később nációnként különböző fordításokban éltek tovább neveik és karaktereik.

A biedermeier korszakban az embereket a drasztikus színdarabok vonzották. Az olyan címek, mint *A terror éjszakája a Heustadlban*, *Az uszár mint dajka*, *Az örömtábor*, *A tolvajmajom* többnyire ártalmatlan vígjátékokat rejtettek és az aktuális történeteknek megfelelően bővült vagy változott történetük. Ezeknek a vándortársulatoknak a 19. században Európa szerte olyan népszerűségük volt, hogy az huszadik század elejére elkezdtek állandó helyszíneken játszani.

³⁷ Burkert, Walter, (1992): *The orientalizing revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 55.-65. o.

³⁸ Conolly, Peter – Dodge, Hazel (1998): *Die antike Stadt. Das Leben in Athen und Rom*. Köln, Könnemann Verlag.

³⁹ Trapido, Joel (1966): "The Atellan Plays". *Educational Theatre Journal*. 18 (4): pp. 381–389.

Az első világháború után mintegy harminc rögtönző színház működött Bécsben. 1909-ben megalapították az egyik legnagyobbat, a "Tschauner Bühnét", amely kis kihagyásokkal ma is működik.⁴⁰ A bécsi rögtönző színházak virágkora egészen a második világháború kezdetéig tartott. Az egyik leghíresebb rögtönző és bábszínház a Glas családé volt. A nagyapa már 1875-ben a színpadon volt, és a Hernalsból származó Shakespear néven helyi híresség lett. Ferry Glas rendező és színész 1948-ban érkezett a "Tschaunerbühne"-be, és haláláig itt maradt.

Fénykorában a rögtönző színház szinte minden műfajt sok improvizációval játszott, beleértve a komoly darabokat is. Szerdán és szombaton csak vígjátékokat, vasárnap Singspiele-t (a musical ösét), csütörtökön operettműsorokat játszottak. Az előadás során bohócok, énekesek, akrobaták és bűvészek is felléptek. A színészek az évad során bizonyos karaktertípusokat játszottak. A törzsközönség felkészült erre, és amint az adott előadó megjelent, tudták, mi fog történni vele. Ez idő tájt a szerelmesek népszerűbbek voltak a közönség körében, mint a humoristák. A színészeknek maguknak kellett felállítaniuk és újjáépíteniük a megfelelő díszletet, valamint gondoskodniuk kellett a kellékekről és a jelmezeikről. Mindenekelőtt azonban igyekezniük kellett hihetően, lehetőleg tétovázás nélkül, improvizálva, sok humorral megtestesíteni a nekik szánt szerepeket. A fegyelem a színpadon, a csattanók kijátszása és a partnerek bevonása voltak az elsődleges szempontok a rögtönzött játékban.

A lovasjátékokat az első 20. századi bécsi improvizációs színház neve is őrzi. A Das Stegreiftheater a mai improvizált kommunikáció egyik első, huszadik századi, európai iskolája, melynek születése Jacob Moreno, bukaresti születésű amerikai orvos, pszichiáter, filozófus, drámapedagógus nevéhez köthető.⁴¹ Moreno Rögtönzések Színházának helyszíne az 1910-es évek végén Bécs volt, ahol a tudományos pszichoterápia éppen akkor szárba szökken: itt alkotott Freud, Adler, majd Frankl is. Moreno verseket írt, irodalmi újságot szerkesztett (Démon, 1918), közben megalapította a Stegreiftheatert: A Spontaneitás Színházat, szintén Bécsben. Ez lett az első pszichodramatikus „laboratórium”, valamint az első interperszonális klinika drámapedagógiai háttér műhelye. Első munkáiban 1928 és 1932 között Moreno kezdte használni az olyan kifejezéseket mint például a „spontaneitás”, „spontaneitás-technika”, „spontaneitási hányados” és „öszönös”, illetve „irányított” spontaneitás.

Hans-Peter Korn némileg cáfolja, hogy a rögtönző színházat Moreno találta volna ki: a spontaneitás színházról Adam Blatnerrel történő, 2008-as levelezésében:

„Igen, ez mindenki számára irritáló lehet, aki nem áll közel a "Stegreiftheater" hagyományához, amely Dél-Németországban és Ausztriában népszerű volt (és ma is egy kicsit).”⁴²

„Nos, Bécsben nőttem fel, alig néhány száz méterre az Ottakringer Pawlatschen Theatertől, ami a Stegreiftheater "Tschaunerbühne" beceneve...A stegreif egy régi német szó a lovas kengyelre. Tehát a „stegreif-módszerben cselekedni” azt jelenti, hogy spontán módon „anélkül, hogy leszállnánk a lóról (...) (Közép-Európában a Stegreiftheater hagyománya a népi színdarabokban, moritákban, lovagjátékokban stb. máig él, különösen Dél-Németországban és Ausztriában.) (...) Tehát a "Stegreiftheater"-t végképp nem Moreno találta ki (...) ez egy hagyományos fajta, hogyan lehet színházat csinálni Shakespeare és Commedia dell'Arte idejére. Moreno ezt a hagyományt használta.”⁴³

Természetesen nem lehet elvitatni Moreno érdemét, aki megújította a műfajt, bár már az 1890-es években olyan színházi teoretikusok és rendezők mint az orosz Konsztantyin

⁴⁰ <http://www.tschauner.at/geschichte.asp?mode=ges>

⁴¹Pintér, G. (1995): A pszichodráma világa. Pszichoterápia 4. Jacob Levy és Petó András, 185-189.o. <http://www.morenocentrum.hu/index.php/jacob-es-zerka-moreno/jacob-levi-moreno-es-peto-andras>

⁴² Korn, Hans Peter és Blatner Adam levelezése (2008): https://web.archive.org/web/20081202123447/http://grouptalkweb.org/pipermail/list_grouptalkweb.org/2008-May/003058.html

⁴³ U. ott

Sztanyiszlavszkij és a francia Jacques Copeau, a színészművészetek két fő irányzatának megalapítói, nagymértékben alkalmazták az improvizációt, de kizárólag a színészképzésben és a próbákban. Míg Moreno olyan önálló műfajokat alkotott segítségével, mint pszichodráma, családállítás, később pedig önismereti és üzleti tréningek működtek improvizatív alapokon.

A *Stegreif* szó sem kengyelt jelent ma már, hanem spontaneitást, rögtönzést, alkotást és felfedezést. A morenoi felfogásban ez ellentétben állt az általános városi értékrenddel, miszerint a bölcsességhez, az igazsághoz és a hatékony életvitelhez hozzátartozik a tudás.

Moreno és jó barátja, Pető András, a konduktív módszeréről ismertté vált gyógypedagógus Bécs parkjaiban kezdtek a helyszínen verbuválódott gyerekcsoportokkal csoportos improvizációs játékokat játszani. Alapgondolatuk az volt, hogy a kreativitás értékes cél, és felfedezésével, valamint gyakorlásával többé válhatunk. A kreativitás segít az embereknek a problémák megoldásában, megfelelni az élet kihívásainak, abban, hogy alkotóként tekintsenek magukra, hiszen új attitűdök elsajátítására is lehetőséget nyújt.

Petőnél és Morenonál is fontos szerepet játszott a kreativitás az öngyógyításban. Pető András orvos a mozgásterápiában alkalmazta a pedagógiával kombinált gyógyítással. A konduktív nevelés egy átfogó tanulási módszer, amelynek során a neurológiai és mozgássérültek megtanulják konkrétan és tudatosan végrehajtani azokat a cselekedeteket, amelyeket a károsodás nélküli gyermekek a normális élettapasztalatokon keresztül tanulnak meg. A gyermekeket arra ösztönzik, hogy legyenek problémamegoldók, és alakítsanak ki önálló, ún. ortofunkcionális személyiséget, amely elősegíti és erősíti az egyéni kezdeményezőkézséget, az elszántságot, a motivációt, az önállóságot és az önellátást.⁴⁴

A modern színházi improvizációs játékok a gyerekeknek szóló drámajáték-gyakorlatokból alakultak ki, majd a huszadik század elején a drámapedagógia alapelemeivé váltak. Az Egyesült Államokba a filozófus John Dewey által kerültek, az általa 1916-ban kezdeményezett progresszív nevelési mozgalomnak köszönhetően. Meg kell említeni a tengeren túlról Dudley Riggs nevét is, aki még a híres légtornász páros: Riggs & Riggs gyermekeként a cirkusból indult, mégis azokról az improvizált szkeccs-jeleneteiről lett híres, amelyekben rögtönzéseikhez a közönség javaslatait használta fel. Az improvizációs gyakorlatokat Viola Spolin fejlesztette tovább az 1940-es, 50-es és 60-as években⁴⁵, és kodifikálta *Improvisation For The Theater* című könyvében, amely az első olyan könyv volt, amely konkrét technikákat adott az improvizációs színház megtanulásához és tanításához. 1977-ben Clive Barker *Theatre Games* című könyve⁴⁶ (több fordításban és kiadásban) nemzetközileg is elterjesztette az improvizáció eszméit. A másik két improvizációs alapmű, amelynek gondolatai sűrűn visszaköszönek ebben a disszertációban: Keith Johnstone brit drámaíró és rendező munkái: *Impro – Improvisation and the theater* és a rengeteg gyakorlati játékot tartalmazó *Impro for storytellers*.⁴⁷ Johnstone találta ki a *Theatersports* című műsort, amely a modern improvizációs komédia egyik alapműve lett és amely a *Whose Line Is It Anyway (Kinek a sorsa ez egyébként?)* című népszerű televíziós műsor ihletője. Ez a sorozat 1998-ban indult útjára és 2007-ig futott az ABC, majd az ABC Family műsorán, majd 2013-ban feltámasztották a The CW csatornáján és a mai napig fut. 2023-ban már a huszadik évadnál tartanak az alkotók.

Viola Spolin és fia, Paul Sills nevéhez köthető két jelentős chicagói társulat: a The Compass Players, majd ezt követően a máig működő The Second City társulata, amely számos világsztárt

⁴⁴ Pintér, G. (1995): A pszichodráma világa. Pszichoterápia 4. Jacob Levy és Pető András, 185-189.o.

<http://www.morenocentrum.hu/index.php/jacob-es-zerka-moreno/jacob-levi-moreno-es-peto-andras>

⁴⁵ Spolin, Viola (2020 / 1963): *Improvisation for the Theater – A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Pitman, Barakaldo Books.

⁴⁶ Barker, Clive (2009 / 1977): *Theater Games, A new approach to drama training*, Methuen Drama, A ' C Black Publishers Ltd. London.

⁴⁷ Johnstone, Keith (1979): *Impro – Improvisation and the theater*, New York, Theater Arts Books.

Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books.

adott a színház- és filmművészetnek. Ezt a szerepet képviseli a chicagói társulatok mellett a Los angelesi The Groundlings is, ugyanakkor számtalan jelentős társulat és drámapedagógus, zenész, színész, táncművész, valamint stand up előadó képviseli a műfajt Európa majd minden országában, de még Ázsiában is.

Bár kreativitás az elmúlt évszázadban szerzett önálló érvényt, sokan a mai napig átlagos tapasztalatokon mennek keresztül az iskolákban és soha, vagy alig kapnak meghívást arra, hogy saját életükben felfedezzék a kreativitás különböző változatait.

II. A kutatási probléma bemutatása

Az improvizáció filozófiája

II.1. Kutatási kérdések

Disszertációmban az improvizáció filozófiájával foglalkozom, egy kifejezetten gyakorlati műfaj episztemikus vetületeivel. Ha azt vesszük, hogy az ember minden pillanatában improvizál, nemcsak a filozófia improvizációjáig jutnánk el, de az összes hétköznapi ember összes hétköznapi cselekedetéig, melyekre vetítve a tervezés, a narratíva vagy a katarzis jelenléte ugyanúgy érvényes, mint amikor az improvizációt műalkotó mechanizmusként értelmezzük. Bár kutatásom ez utóbbira fókuszál, nem kerüli ki, sőt behozza a *szakavatlan* és *szakértői* improvizáció között rejlő különbségeket is (Wittgenstein). Az improvizációs színház látszólag egy kis, marginális területe az előadóművészetnek, különösen, ha kifejezetten verbális előadóművészeti ágként tekintünk rá, tehát megkülönböztetjük a táncos és zenei improvizációktól. Ha végig tekintünk a történelmen, hogyan játszott szerepet a görög szónoklattan vagy a középkori egyházi beszédek, lovagi játékok, majd az újkorban a pszichodráma és a csoportterápiák kialakulásában, nem beszélve a modernkori kabarék, showműsorok és televíziós műfajok megszületésében, akkor felmerül a kérdés: néhány játékleírás és pszichológiai vagy drámapedagógiai elméleti munkán kívül miért nem foglalkoztak eddig az improvizáció filozófiájával? Ez nem csak az improvizált művészetre igaz, de a hétköznapi improvizációra még inkább.

Kutatási kérdéseim:

- Mit értünk improvizált művészet alatt?
- Milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy az improvizált mű létre jöjjön?
- Hogyan tudjuk tetten érni a rögtönzés pillanatát?
- Lehet e tervezés nélkül improvizálni?
- Miben különbözik egymástól a tervezés és az improvizáció?
- Milyen tapasztalatok, élmények, tudás és érzések hatnak az improvizációs művész alkotására?
- Mitől művész az improvizátor? Mitől lesz műalkotás a rögtönzés?
- Hogyan születik az improvizáció explicit / implicit narratívája?
- Mit jelent az *én* a narratívában?
- Milyen jelentősége van az autobiografikus narratívának az improvizátor történetmeselésének szempontjából?
- Melyek az interakció feltételei?
- Hogyan érzékeli a színész a jelenségeket? Hogyan tudja mimetikusan tolmácsolni?

- Hogyan születik meg az improvizatív játékban az egyéniség? Megszületésében és a nézőben kialakuló árnyéktörténetek egyediségében miért van döntő szerepe az implicit narratívának?
- Mit jelent a spontaneitás az improvizációban?
- Hogyan katalizálja a kreativitás a spontaneitást?
- Milyen különböző minőségű pillanatok definiálhatóak, ha a katarzist csúcspillanatnak tekintjük?
- Mi a flow élmény?
- Lehetségesek az improvizációban katartikus pillanatok?
- Van e receptje a katarzisnak? Ha igen, mennyire megfejtendő eleme az isteni minőség? Mit jelent az isteni minőség?
- Milyen nyelvi, kulturális, értelmi és érzéki kapcsolódások kellene hozzá, hogy létrejöjjön *a pillanat*?

Ami kiindulópontként biztosan tudható: az improvizáció cselekvés és ezalatt elsősorban a gondolkodást értjük. Minden megvalósítható, tudatos cselekedet a gondolatainkban születik, mielőtt beteljesítenénk őket. Ezért érdemes Descartes örökbecsű premisszájától indulni:

„Azután figyelmesen megvizsgáltam, hogy mi vagyok én; láttam, hogy el tudom képzelni, hogy nincs testem, hogy a világ nem létezik, hogy nem létezik tér, amelyben vagyok; de el nem tudom képzelni, hogy magam nem létezem; ellenkezőleg, abból hogy azt gondolom, hogy minden dolognak az igazságában kételkedem, az következik, mégpedig egészen világosan s bizonyosan, hogy létezem; ellenben mihelyt megszüntem volna gondolkodni, akkor mind a többi, amit képzeltem, igaz lehetne, de okkal nem hihetném, hogy létezem; ebből láttam, hogy szubsztancia vagyok, melynek egész lényege vagy mivolta abban áll, hogy gondolkodik, s melynek léte nem függ se valamely helytől a térben, se valamely anyagi dologtól, elannyira, hogy az az én, azaz a lélek, mely által az vagyok, ami vagyok, egészen más valami, mint a test, sőt hogy könnyebben is megismerhető nálánál, s még akkor is egészen az volna, ami, ha ez a test nem léteznék is. (...) Ezután általánosságban szemügyre vettem, mi szükséges ahhoz, hogy valamely tétel igaz s bizonyos legyen; minthogy ugyanis most egyet találtam, melyről tudtam, hogy az: azt hittem, hogy most azt is tudnom kellene, miben áll ez a bizonyosság. Észrevettem, hogy ebben: én gondolkodom, tehát vagyok, csak egy van, ami e tétel igazságáról meggyőz, ti. egészen világosan átlátom: ahhoz, hogy gondolkodjunk, léteznünk kell, ebből pedig azt következtetem, hogy általános szabályul fogadhatom el: mindaz, amit egész tisztán s világosan átlátok, igaz is; és csak azt jár némi nehézséggel megtudni, mely dolgok azok, melyeket határozottan átlátunk.”¹

II.2. Hipotézisek

1. A mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját

Disszertációm első hipotézise, hogy az élő beszédben improvizálva alkotó előadó döntő pillanata a gondolat és a mű létrejöttének pillanata. Tehát egy cselekvés, amely nem a mű létrejöttéről, hanem keletkezésének módjáról szól. Az improvizációra szeretünk jövőidejűen

¹ Descartes, René (2000 /1636): Értekezés a módszerről, Értekezés az értelem helyes használatának s a tudományos igazságok kutatásának módszeréről, Ford.: Zemplén Jolán, Budapest, Műszaki Kiadó, Negyedik rész.

gondolni, ám mire hivatkoznánk rá, a pillanat már be is következett. Ha úgy értelmezzük, mint cselekvés, amelynek van kezdeti és végpontja, akkor kérdés, hogy ebben a folyamatban hol tudjuk tetten érni és hogyan tudjuk értelmezni a rögtönzés jelen pillanatát? Hipotézisem, hogy a műalkotás keletkezésénél dől el, hogy ami végbemegy, az valóban jelenidejűnek, spontánnak mondható e.

2. A tervezés és az improvizáció fenomenológiailag különbözik

Az ember minden pillanatban improvizál, ezért a spontaneitás az egyes ember születéstől való katalizátora. Hipotézisem, hogy el kell választani az improvizációt a tervezéstől, illetve nem szabad a tervezést az improvizációhoz asszimilálni. Bár a tervezett és a rögtönzött cselekvéseknek kétségtelenül vannak közös vonásaik, fenomenológiai szinten megmarad a különbség alapvető érzése, egy olyan különbség, amelyet az elméletnek tiszteletben kell tartania. Ugyanezen hipotézis tovább gondolása, hogy soha nem tudjuk annyira kiszámíthatatlanná tenni a spontaneitást, mint interakcióban, a kreatív ötlet egymás javára való újrarahasznosításával. Lehetséges a saját eszünk és intuíciónk előre eltervezett, megírt receptje és narratívája alapján kilépni a komfortzónánkból és valódi meglepetést okozni önmagunk és a közönség számára? Ha lehet, hogyan lehet? Hipotézisem egyik feltételezése, hogy nem lehet, ezt próbálok a filozófiai gondolatok segítségével hívásával bizonyítani. Másik felét képezi a magyarázat, hogy azért nem lehetséges az összehasonlítás, mert a tervezés nem más, mint a cselekvés bonyolult, ám észrevehetőbb, kauzális kontinuum, az ész munkája, míg az improvizáció kevésbé észrevehető, nem mindig racionális, sokkal tágabb terület és kevésbé intellektuális, mint érzéki.

E nézet szerint az emberi ágensek alapvetően improvizátorok, akik időnként terveznek, nem pedig tervezők, akik időnként improvizálnak. Hipotézisem, hogy a tervezés a tervek végrehajtásában a rögtönzéstől függ, de a rögtönzés nem függ hasonlóan a tervezéstől. Ezt dolgozatomban e két ellentétes folyamat működésének elemzésével és kapcsolódásuk lehetőségének feltárásával kívánom bizonyítani.

3. Az implicit narratíva a rögtönzésben felülírhatja az aktusok ésszerűségét és döntő hatást gyakorolhat a befogadó érzelmi elvárásaira és értelmezésére

Tézis: az ember énformáló, önértelmezési folyamatait befolyásoló narratívák határozzák meg a színész improvizált közlési technikáit.

Értekezésemben többek között arra kívánok rávilágítani, hogy az improvizátor játékának lényegét a tudatfilozófia területén megalapozott hipotézis fényében nem csak az explicit és implicit narratívaszintek viszonya jeleníti, hanem az implicit narratívák szerepe. Ezek újraértelmezése az improvizációban még árnyaltabbá, érthetőbbé teszi a narratívák interszjektív és énkonstituáló funkcióit. Hiszen nincs még egy művészeti ág, ahol ennyire primér módon, megváltoztathatatlanul lennének jelen. Így a rögtönzés implicit narratíváinak vizsgálata érdekes felismerésekhez vezethet a befogadói narratívák és a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő, személyes asszociációk viszonyának terén. A drámai megértés folyamata az explicit és implicit narratívák keresztmetszetében valósul meg. Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történeti konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltönek konkrét szöveges formát. Az implicit narratíva jelentheti a kulturális és társadalmi viszonyrendszerbe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat, melyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését vagy jelenthetik az individuum adott szituációhoz való viszonyát, azaz az explicit narratívának, kommunikációs, vagy más típusú cselekvéseinek értelmezését segítő implicit narratívák tárgyát. Tézisem, hogy az élő előadás során ezek a metanarratívák jelentősebb

hatással bírnak a befogadó narratíva érzelmi asszociációira, mint maguk az explicit tényezők, még akkor is, ha mindezek együtt alkotnak jelentésformáló, fogalomalkotó struktúrákat és válnak a megértés alapjává kommunikációs folyamatainkban.

4. Lehetséges katarzisélmény születése az improvizációban?

Feltevésem továbbá, hogy a létezés lehetőségében dől el az improvizációban a katarzis lehetősége is, nem az előzetes tervezetésben és még csak nem is a jelen pillanat véletlenszerűségében. Bizonyítani szeretném, hogy ez a véletlenszerűség jobban meghatározza az improvizátor helyzetét a műben, mint amennyire a szubjektum feltételezi a véletlenszerűséget. Tehát a spontaneitás megvalósulásában fontosabb az esetlegesség visszahatása a játékosra, aki úgy gondolkodik, hogy a pillanat határozza meg őt és nem ő a pillanatot. A reflexió döntő jelentőségére hívom fel a figyelmet Kant reflexió fogalmainak amfibóliájával, mely az értelem empirikus és transzcendentális használatának felcseréléséből ered és melynek alkalmazása az improvizáció filozófiájában választ ad a gyakorlat azon kérdésére: mi a rögtönzés művészetének működési, gyakorlati alapelve, miért a reflexión át történő megközelítés a színpadi improvizáció flow élménynek legerősebb forrása. Hipotézisemben Kant megértéséhez Boros János professzor értelmezését és a pszichodráma megalapítójának: J. L. Moreno Spontaneitás-, kreativitás teóriáját hívom segítségül.

III. A disszertáció szerkezete, fejezetei

III.1. A disszertáció fejezeteinek, alfejezeteinek bemutatása

Az első fejezetben az improvizációs színház definíciójának, sajátos szabályrendszerének, rendszertani elhelyezésének bemutatását kíséreltem meg, hogy láthassuk az improvizációs játékok mibenlétét, születését és múltját. A továbbiakban disszertációm témája nem a gyakorlati aspektus, hanem a rögtönzésről való gondolkodás: a művészi improvizáció filozófiájának vizsgálata, a maga különböző értelmében és megjelenési formáiban, végső soron fókuszálva arra, hogyan lehet egyesíteni a filozófiát és a gyakorlatot.

A második fejezetben – a kutatási problémák kapcsán – feltett kérdésekből láthatjuk; filozófiai szemszögből olyan empirikus anyaggal kerülünk kapcsolatba, amely a gyermeki rácsodálkozás és az újjászületés örömet ígéri, ugyanakkor kihívás elé állítja képzeletbeli konstrukcióinkat és a gondolatkísérleteket, míg a gyakorlati, színpadi játék, a felmerülő jelenségek és reflexiók a hétköznapi valóság és megvalósíthatóság talaján tartanak bennünket.

Az improvizáció filozófiájának feltérképezéséhez két hagyományhoz fordulok: az egyik a múlt őrzésének és pusztításának dialektikája Walter Benjamin gondolatai mentén, a másik pedig a múlt társjelenléte Martin Heidegger értelmezésében. A jelenlét és a pusztulás összefonódása arra késztet, hogy áttérjünk a múlt zárt felfogásáról a végtelenségig tartó eseményként vagy történésként újra gondoló múltra, ahol a hagyomány újraindul (Benjamin) vagy újra megnyílik (Heidegger).

Ahogy a kutatási probléma kapcsán feltett kérdések és a hipotézisek is sugallják, az improvizáció jelensége pozitív értelemben gazdagon ambivalens, és számos érdekes paradoxont foglal magában. Bár a paradoxonok cselekvésorientáltan körvonalazzák a témát, mégsem ezek adják írásom keretét. A továbbiakban két nagy gondolatfüzér tagolódik tematikai fejezetekre.

Egyfelől igyekszem olyan módon megközelíteni az improvizációt, amely elősegíti az interdiszciplinaritást abban az értelemben, hogy különböző hagyományokból érkező kutatókat, filozófusokat, nyelvészeket, drámapedagógusokat és művészeket köt össze, valamint a transzdiszciplinaritásra törekszik abban az értelemben, hogy a diszciplináris perspektívákat szubszumálja annak a feladatnak, hogy megtalálja igazságait a jelenségnek, legalábbis választ kapjon bizonyos kérdésekre.

A harmadik fejezetben a másik fontos keretet az improvizációs előadóművész, a műalkotás és a befogadó hármassága jelenti, ebben a háromszögben keresem a mű létrejöttének, művészi minőségének, narratíváinak, érthetőségének és a közönségre gyakorolt hatásainak lehetőségeit. Amikor a mű keletkezését vizsgálom, nem foglalkozom külön az idő és a tér dialektikájával, csak annyiban, amennyiben az ötlet születésének, egyediségének és megismételhetetlenségének pillanata tetten érhető bennük és mibenlétének vizsgálatához szükséges.

A színpadi improvizáció alapja a történetmesélés. Disszertációmban megpróbálok számot vetni az improvizatív narratíva explicit és implicit sajátosságaival és azzal, mely narratívák hogyan járulnak hozzá, hogy önazonosan tudjunk elmesélni egy rögtönzött történetet. A képzeleten keresztül a tervalkotás magában foglalhatja a cselekvések improvizációszerű kiválasztását. Így azt is vizsgálom, hogyan épülnek fel a történetek, az egyes elemek milyen elvek alapján rendeződhetnek, mit jelent az improvizáció szabadsága és a spontán rend, valamint a narratíva hogyan ösztönözheti az értelmezést. A tervalkotás a keletkezés folyamata, mert a semmiből indul, és egy eredményben, egy tervben végződik, amely egy gyakorlati problémát hivatott megoldani és egy célhoz vezetni. A reflexió során számos kulturális és

biológiai kritérium szükséges ahhoz, hogy a nézőben megszülethessen valamiféle hatás, amely által nem csak a megértésre van esély, de interakcióra is művész és befogadó között.

A harmadik fejezet során a színész aspektusából, az alkotó és a mű viszonyán keresztül vizsgálom a személyiség lehetőségeit, mi kell ahhoz, hogy jól rögtönözzünk, tehát a pillanat töredéke alatt megfelelő döntéseket hozzunk. Mi számít jó döntésnek? Milyen kérdéseket és válaszokat szül az elme és az ösztön? A játék filozófiáján keresztül kutatom, hogyan válhat a felismerés öröme önfelszabadítássá és a lélek kibontakozásává. Mitől válhat az improvizációs előadás műalkotássá? Az én komplexitását szétszalazva a készségek, felismerések és reflexiók összefüggései mentén, tehát a gondolkodás útján haladok, nem tévedve a pszichológia ösvényeire, csak annyira, amennyire szükséges, hogy az önkifejezés, önmegvalósítás motivációival és olyan gátjaival szembesüljünk, mint félelem és szorongás. Aki improvizál, az önmagáról mesél. Minden kérdés és válasz, minden lehetőség ott lakozik benne. Nem tud olyan történetet elmesélni, ami nem belőle fakad; még ha nem is tapasztalta meg, de el tudja képzelni.

Az utánzást és a játékot, mint „esztétikai” kategóriákat vizsgálom, ami elárulja, hogy az improvizáció megjelenítéséhez ugyanúgy szükségszerűen hozzátartozik az érzékiség formája, a szubjektív afficiáció, mint bármilyen megírt szövegre épülő, hagyományos darabhoz. Az improvizatív előadás esetében azonban sokkal nagyobb lesz a szerepe a spontaneitásnak és a kreativitásnak, melyek jelenléte esélyt ad megélni az áramlat-élményt, azaz *flow*-t és szükséges a katarzisz bekövetkezéséhez is. A cselekvés jelenidejűségének megmagyarázására, értelmezésére és elemzésére csak a filozófia képes.

Hipotéziseim igazolásával azt szeretném bizonyítani, hogy aki tudatosan, szabályok mentén, mégis kreatívan, önmagát adva improvizál, az nem másokon, hanem önmagán uralkodik és az önmegismerés útját járja be újra és újra.

III.2. Az improvizált mű keletkezése

III.2.1. A mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját

Az első tézis értelmezése

Hipotézisem – miszerint a mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját – első olvasatra talán azt sugallhatja, hogy az idő, a tér és a partnerek által determinált pillanatban minden kérdés és válasz adott a jelenetben. A feltételezésemben ez is benne van, de talán még pontosabb lenne kiegészíteni azzal, hogy a mű létrejöttének pillanatát, a létrejötte előtti pillanat határozza meg, amely kihathat a keletkezés módjára.

Ha kiindulásképpen a fentiekre nem úgy gondolunk, mint egy filozófus által konstruált esztétikai térre, hanem mint a gyakorlatban alkotó szabad improvizátor egzisztenciális kényszerhelyzetére, akkor közelebb kerülünk ezen tézis jelentőségéhez. A gyakorlatnak el kell kezdődnie, és ennek a kezdetnek a dramatizálása úgy valósul meg, hogy a művet megelőző csendbe szabadságot viszünk be – mintha csak az lenne a tét: elkezdődik vagy nem kezdődik? De már ez a helyzet is álságos és dramatizált: semmi sem lehet biztosabb egy előadás esetében, mint hogy el fog kezdődni.

„A műalkotások végtelen sokaságának sosem sikerül megjelölnie azt a jelöletlen teret, amelyből felszabadítani szándékozik, de a szabadon improvizált performanszoknak pontosan azért kell elkezdődniük, mert ez az elsődleges szerepük az esztétikán belül: különbséget tenni a semmi és a valami között.”¹

¹ Peters, Gary (2009): *The Philosophy of Improvisation*, University of Chicago Press, Chicago.

„Think of the above not as an aesthetic space constructed by a philosopher but as the existential predicament of a free improviser situated within a practice. This practice has to begin and the dramatization of this be- ginning is

Az improvizatív gyakorlatot alátámasztó esztétikai diskurzusok – Spolin vagy Johnstone – kitartanak amellett, hogy a művet megelőző konszenzus, amely nemcsak a partnerek között fontos, de az improvizátor önmegértése és öndramatizálása szempontjából is, a tervezés hiányára vonatkozik, a kockázatvállalásra, amely az ismeretlenbe való irányítatlan utazással jár, ahol bármi megtörténhet.

III.2.2. Az improvizált mű

Mivel tárgyunk az improvizált mű, érdemes számot vetnünk, mit jelent az, hogy *improvizált* és mi a *mű*. Raul Hakli, a *Philosophy of Improvisation* antológiájában közölt elméletét követve induljunk ki abból, hogy az improvizáció szándékos cselekvés. A nem szándékos cselekvések, mint például a reflexek, nem tekinthetők improvizációnak. A szándékos cselekvéseket gyakran tekintik szándékkal végrehajtott cselekvéseknek. Harman szándékelmélete a terveket a szándékok összetevőinek tekinti, míg Bratman a szándékokat olyan cselekvési tervekkel azonosítja, amelyek mellett az ember elkötelezi magát. Ha ezek az elméletek igazak, akkor az improvizáció definíció szerint: terveket foglal magában.

A hétköznapi és a művészi improvizáció megkülönböztetésével kezdődött elemzésem, a tervezés és a művészet kapcsolatáról pedig külön fejezet szól majd. Kruger és Salice azonban, akik számtalan impro-workshop-ot tudhatnak maguk mögött a gyakorlatban is, behoznak egy új szempontot, amely megelőzi a művész és a mű kapcsolatának kialakulását. Megkülönböztetik az improvizáció két formáját: a *tapasztalatlan* improvizációt és a *szakértői* improvizációt. Ezt a megkülönböztetést a szándékos cselekvésekkel, szándékokkal és célokkal kapcsolatos megfontolások sorával támasztják alá. Ezzel ugyanazt a fogalmi megkülönböztetést teszik, amit *Filozófiai Vizsgálódásaiban* már sokkal hamarabb megtett Wittgenstein és amelyet empirikus megfigyelések támasztanak alá. A cselekvések egy része szándékos abban az értelemben, hogy azokat szándékok, mint a pro-attitűdök egy sajátos fajtája váltja ki, irányítja és ellenőrzi. Wittgenstein meghatározza az *akarót* is, akit olyan hajtóerőként képzel el, akinek nem kell önmagán belül tehetetlenségi erőt leküzdenie.

„És azt mondhatná az ember: csak annyiban vagyok képes mindenkor akarni, amennyiben kísérletezni soha nem kísérletezhetem azzal, hogy akarjak. Azaz: mondhatjuk: akarok, de testem nem követ engem, ám azt nem: az akaratom nem követ engem.”²

Emlékezhetünk Wittgenstein híres megfigyelésére, amely során különbséget tesz a karunk felfelé mozgatásának és a karunk felemelésének cselekvése között. Azzal, hogy az improvizáció filozófiája kapcsán újra feltesszük a kérdést: mi jelöli a különbséget e két cselekvés között, az improvizáció definiálásához is közelebb kerülünk.

achieved by introducing freedom into the silence prior to the work—will or won't it begin? But this is disingenuous: nothing could be more certain than that such work will begin. An infinite multitude of art-works never manage to mark the unmarked space from which they are intended to be liberated-from, but freely improvised performances have to begin precisely because that is their primary role within the aesthetic: to make the distinction between nothing and something. The aesthetic discourses underpinning improvisatory practice will tell us that the absence prior to the work, so important for the self-understanding and self-dramatization of the improviser, concerns the absence of planning, the risk taking associated with an unguided journey into the unknown where “anything can happen.”

² Wittgenstein, Ludwig, (1953 / 1998): *Filozófiai Vizsgálódások*, Atlantisz, Budapest, 619.o.

„De egyet ne feledjünk: ha „felemelem a karomat”, akkor a karom felemelkedik. És ekkor támad a probléma: mi marad akkor, ha arról a tényről, hogy felemelem a karomat, lefejttem azt, hogy a karom felemelkedik?”³

Wittgenstein arra jut: úgy tűnik, magának a tettnek nincsen tapasztalati kiterjedése. Olyannak tűnik mint egy kiterjedés nélküli tű hegye. Számára mintha ez a pont lenne a tulajdonképpeni ágens. A jelenségbeli történés pedig csak a következménye lenne ennek a cselekvésnek. Annak, hogy megteszünk valamit, látszatra van valami meghatározott, minden tapasztalattól független értelme. Amikor felemeljük a karunkat, többnyire nem teszünk kísérletet rá, hogy felemeljük. Hakli ezt a gondolatmenetet összegzi azzal, hogy a rögtönzés *célorientált*. Ennek az improvizatív tervezésnél lesz még jelentősége, a mű keletkezésénél a céltalansággal lehet összevetni. Hakli példájával élve:

„A céltalan tevékenységek, mint például a városban való bolyongás, rendeltetési hely vagy cél nélkül, nem tűnnek improvizációnak. Az improvizációban van valamilyen cél, amely kritériumokat ad a sikerhez, és korlátozza a rendelkezésre álló cselekvések körét. A cselekvések tehát instrumentálisak: ha a városban való bolyongásnak van célja, például a város szecessziós építészetének felfedezése, vagy egyszerűen csak a pezsgő városi élet élvezete, akkor az egyik cselekvés kiválasztása egy másik helyett értelmes döntés, értékelés kérdése lesz, nem pedig valami véletlenszerű és céltalan.”⁴

A zenei improvizációban például lehet az egyetlen cél maga a tevékenység: az improvizációban való részvétel, még akkor is, ha a tevékenység értékelésének más kritériumai is lehetnek, például az elért zenei minőség vagy az általa okozott öröm. Az improvizációs előadóművészet esetében ez a cél: egy előadás vagy egy műsor létrehozása, az abban való részvétel. A színész el szeretne mesélni egy történetet, amit most talál ki. Amit improvizál, az lesz maga mű. A *mű* alatt, vizsgálatom tárgyaként improvizációra épülő színházi jeleneteket, előadásokat, illetve a nyilvánosság igényére számot tartó, élő beszédet értek, ahol előre felállított dramaturgiai keretek között, nem előre megírt és megtanult szöveg hangzik el. A továbbiakban a professzionális előadó által létrehozott improvizatív mű mibenléte és születésének körülményei mentén haladunk, a filozófia síkján, nem foglalkozva az alkotói viszonyokkal (színész-rendező viszony), az egyes körülmények elméleti, tudományos és történeti háttérével, csak annyiban, amennyiben segítenek megmutatni, megérteni és elsajátítani a tünékeny pillanatokban való létezést, leginkább a mű jelenlétének és elmúlásának keletkeztetési folyamatát.

III.2.3. Az improvizált művészet – Itt, és most

Az improvizált művészet működésének és filozófiájának vizsgálatát három aspektusból közelíthetjük:

1. Az alkotást létrehozó művész aspektusából, a műhöz és a nézőhöz kapcsolódásának lehetőségeivel.

³ U. itt: 621.

⁴ Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Hakli, Raul: *Improvisation as online planning*, Routhledge. 37. o. „Aimless activities, like wandering around in the city without goal, destination or purpose, do not seem to be improvisation. In improvisation, there is some goal that provides criteria for success and constrains the range of actions available. The actions are thus instrumental: if wandering around in the city has a purpose, like exploring the city’s art nouveau architecture, or just enjoying the vibrant city life, the selection of one action instead of another becomes a matter of meaningful decision, a matter of evaluation instead of something random and purposeless.”

2. A keletkezett mű aspektusából, a művészhez és a nézőhöz való kapcsolódásának lehetőségeivel.
3. A néző aspektusából, a műhöz és a művészhez való kapcsolódásának lehetőségeivel.

Ha rátérünk a mű keletkezésére vagy felbukkanására, egy mű elindításához egy jelöletlen tér megjelölése szükséges, bár fontos felismerni, hogy a jelöletlen és a jelölt minőségileg is különbözik.⁵ A művészet hiánya (*a jelöletlen*) nem követeli meg a művészetet, míg a művészet (*a kijelölt*) jelenléte olyan folytatást kíván, amelyet a rendelkezésre álló körülmények, erőforrások irányítanak, mind téri adottságokként, mind manifesztumként, mind a mimézis minták történeteként. Valaminek a kifejezése az improvizációban egyszeri, az improvizatőrnek nem kell tehát arra törekednie, hogy pontosan megjegyezze, mi történt amíg a jelöletlent jelöltté tette, pusztán annyira, hogy folytatni tudja a történetet, estéről estére megismételnie azonban nem kell, mert legközelebb már más történetet rögtönöz – ebben áll a művészete. És ebben áll az improvizáció eredetisége és nagyszerűsége is, amivel valódi lehetőséget hordoz a játékos számára az önazonosságra.

„Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás *Itt és Most*-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi máson, mint éppen ezen az egyszeri jelenlétben ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávettette volt.”⁶

Ahogy Arisztotelész is a zenét jelölte meg a katarzisa legalkalmasabb művészeti ágként – mint egyszeri és megismételhetetlen – úgy Benjamin is a megismételhetetlenben látja a valódiságot. „Az eredeti mű *Itt és most*-ja alkotja valódiságának fogalmát.”⁷

A sokszorosítást az egyediség tömegessé válásának degradáló műveleteként értelmezi. Benjamin a sokszorosítás technikája alatt elsősorban a nyomtatásra és kézzelfogható alkotásokra gondol, de műalkotás-értelmezése az improvizált mű művészetté válásának lehetőségeihez is megadja a kulcsot. Ugyanis Benjamin a művet aurájának fogalmán keresztül ragadja meg, amely a reprodukálása folyamatában elsovad, tulajdonképpen a sokszorosítás megfosztja a művet valódiságától Benjamin szerint, ami az *Itt és most*-tal, térben és időben rögzítve van. Példáiban más művészeti ágak alkotásainál is képet kapunk arról, ahogyan reprodukálásukkal egyediségüket elveszítik. Ilyen módon nemcsak a festmény, a grafika vagy a fénykép veszíti el lényegének auráját, de a filmszínész is lemond teljesítményének *Itt és most*-járól – a színházban játszó színésszel ellentétben – azáltal, hogy a kamerával előállított ismételhetség hordozhatóvá, transzportálhatóvá konzerválja. Míg a színész a színházban szerepének megvalósítását felkínálja a múltó pillanatnak, a filmszínész kellékké válik. Erre az auravesztésre a film a sztárkultusz felépítésével válaszol, és életben tartja a színészt halála után is. A filmben eleve ritka az improvizáció, mivel készítéséhez a körülmények és oly sok ember munkájának egybecsengése szükséges, hogy nagyon megnehezítené, meghosszabbítaná és megdrágítaná a forgatást az esetlegesség, ha nem terveznének meg mindent pontosan előre. Érdekes megnézni azonban, mi történik, ha egy rendező hagyja improvizálni színészét, amire csak kevés példa akad a filmtörténelemben. A világhírű kivételek egyike, John Cassavettes, akinek filmjeiben felesége: Gena Rowlands színésznő gyakran kapott férjétől lehetőséget a rögtönzésre. Az ilyen típusú színészvezetés azért is számított példa nélkülinek az ötvenes – hatvanas években, mert akkor még filmre forgattak, ami nagyban növelte a költségeket és a digitalizált filmforgatással ellentétben, a jelenet felvételét nem lehetett sokszor ismételni. De

⁵ Luhmann, Niklas (2000): Art as a Social System, monoscop.org., Stanford, 32.o.

⁶ Benjamin, Walter (1936) A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, *Zeitschrift für Sozialforschung*. 5. évfolyam, 40. o.)

https://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html

⁷ U. ott

Rowlandsnek – a világ egyik legnagyobb színésznőjének, akinek a vérében volt a művészi improvizációs készség – nem is volt erre szüksége. Az Oscarra jelölt Arcok vagy Az egy hatás alatt álló nő improvizált jelenetei olyan valóságossá tették az alakításait, hogy filmjeik újra nézésekor is azt érezheti a néző, amit lát, az most történik. Az improvizáció valósága – a begyakorolt alakítással szemben – még akkor is frissen tart egy alkotást, ha azt rögzítették és dobozba zárták.

III.2.4. Az improvizált műalkotás eredete

A következőkben nemcsak az lesz a kérdés, hogy a műalkotás milyen módon kívánja megdolgozni a művészt fizikai vagy mimetikus lehetőségein belül, hanem a korábbi, a művész és a mű megjelenésének viszonylatában mitől lesz a művész a mű mestere. Hogyan születik meg az, amit Heidegger a művészet „megvilágított birodalmának” nevez?

Itt a műalkotás művész iránti igénye valójában a művészet igénye:

„Az eredet itt azt jelenti, amitől fogva és ami által egy dolog az, ami, és olyan, amilyen. Azt, ahogyan valami az, ami: a dolog lényegének nevezzük. Valaminek az eredete nem más, mint lényegének származása. A műalkotás eredetére irányuló kérdés, lényegének származására kérdez. A szokásos elképzelés szerint a művész tevékenységéből és e tevékenység által jön létre a mű. De mi által és mitől lesz a művész az, ami? A mű által? Merthogy a mű dicséri mesterét, azaz: csak a mű által válhat a művész a művészet mesterévé. A művész a mű eredete. Egyik sincs a másik nélkül. Mindazonáltal egyikük sem hordozhatja a másikat egyedül. Maga a művész és a mű mindenkor csak egy harmadik révén van – mely éppenséggel az első – kölcsönvonatkozásuk is ennek révén, nevezetesen a művészet által van, amelytől a művész és műalkotás nevét nyeri.”⁸

Heidegger a művésztől és annak létrejövő művéről való gondolkodása során alapvetésnek veszi, hogy az alkotói intenció mindenképpen műalkotást szül. Azonban ugyanaz a szándék különböző minőségű alkotások létrejöttéhez vezethet. Ismert (improvizációs) színházi mondás: ugyanabból az energiából születhet nagyon jó és nagyon rossz előadás is. Benjamin ugyanazt a megfoghatatlan erőt nem az ideákban találja meg, mint Platón vagy a múzsákban, mint Arisztotelész, hanem a természetben:

„Ajánlatos az aura fogalmát, melyet fentebb a történelmi objektumok kapcsán vetettünk fel, a természeti tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit így definiálhatjuk: egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel. Megpihelve egy nyári délután tekintetünkkel követjük a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot, vagy a faágat, mely árnyékot vet a nyugvó alakra – ez annyit jelent, hogy belélegezzük a hegyek és az ág auráját. E leírás nyomán könnyen belátható az aura mostani szertefoszlásának társadalmi meghatározottsága.”⁹

Az aura haláláért, a megfoghatatlanról való lemondásért Benjamin a tömegeket hibáztatja, akik a pillanat megélésének vágyát felcserélték a birtoklás vágyával. Nem érik be azzal, hogy akár ember alkotta módon, akár természeti jelenség útján valaki vagy valami megajándékozza őket egy ihletett pillanattal, közelebb akarnak kerülni az élményhez, sőt, amennyiben lehetséges,

⁸ U. ott 1.o.

⁹ Benjamin, Walter (1936): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, III. Benjamin, Walter, A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, *Zeitschrift für Sozialforschung*.

https://mmi.elte.hu/szabadjelcseszlet/mmi.elte.hu/szabadjelcseszlet/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html

haza akarják vinni azt. Mivel ez legtöbbször nem lehetséges, gyakorta beérik a műalkotás reprodukciójával is.

Az improvizáló színész hangszere a saját teste, tehát ő maga, nincs a kezében egy ecset vagy egy gitár, hogy eszköz és tárgyi tudás segítségével hozzon létre műalkotást.

Persze más művészeti ágak esetében is a mű feltételezi a művészt és a mű dicséri mesterét, azaz csak a mű által válhat a művész a művészet mesterévé. A színházi improvizációban a kifejezés eszköze maga a művész. A műből származtatott művész és a művészből következő mű gondolatmenete Heideggernél körbe ér, de könnyű belátni, hogy nem is érdemes másként gondolkodni a mű keletkezéséről.

„Erre az útra lépni a gondolkodás ereje, rajta maradni, a gondolkodás ünnepe.”¹⁰

Valamint a gondolkodás szabadsága is egyben, amelynek vizsgálata újabb kérdést vet fel. Ahelyett, hogy a szabadságot egy még elérendő jövőbe helyeznénk – ami egy improvizátor számára meglehetősen vonzó lehetőség – az értelmezésben kövessük Kantot, aki a szabadság eredetét a kognitív képességek korábbi játékára vezeti vissza, amely mindenki számára közös, és amelyre a műalkotás segít emlékezni. Kant elmélete lehetővé teszi a szabadság újragondolását az emlékezetben – míg ez a reményben nem lehetséges – amely, ha emlékezünk rá, bevezethető a műalkotásba.¹¹ Így, ebben az értelmezésben a szabadság értelmezhetővé, megfoghatóvá válik és inkább a mű kezdetét, mintsem a végét jelenti. Talán ez a művész legnagyobb feladata, hogy megőrizze a művészet kezdetét, a motivációt anélkül, hogy elvonná a szabadságát. A jelenetnek vagy előadásnak van kezdete és vége, de ez utóbbi az improvizáció filozófiájáról gondolkodva inkább szükséges definíció. A kezdeten kell, hogy legyen a hangsúly, mert a kezdetek megőrzésével lehet túlszárnyalni a múltat, hogy az újítások transzcendens aktusai makulátlanul tisztán és szabadon létezzenek. Ennek jelentőségét a vita egésze szempontjából nem lehet túlbecsülni, már csak azért sem, mert a megőrzés és a pusztítás összefonódása arra készíti bennünket, hogy áttérjünk a múlt zárt felfogásáról a végtelenségig tartó eseményként vagy történésként újra gondoló múltra. Ahol a hagyomány újraindul (Benjamin) vagy újra megnyílik (Heidegger).

Más szóval, a múlt fontossági sorrendbe állítása inkább konzervatív módon fogható fel: a szabadság megőrzése, amelyet a műalkotás végtelen megnyitásként értünk.

A szabadság és a keletkezés közötti kapcsolat azáltal jön létre, hogy a szabadságot inkább a mű kezdetének, mint végének tekintjük. Ilyen megvilágításban a szabad improvizáció már nem radikálisan autonóm művészet, amely túlszárnyalja a múltat és a jelent az újítások transzcendens aktusaiban világítja meg. Inkább egy tiszta szándék azzal a céllal, hogy megőrizze a művészet kezdetét anélkül, hogy tönkre tenné a szabadságát és eredetét egy célként felfogott műalkotás létrehozásán keresztül.

III.2.5. Az improvizált műalkotás transzcendentális esztétikája

Mitől lesz műalkotás, az, amit létrehozunk? Azon kívül, hogy ennek reményében előadásnak vagy műsornak nevezzük az improvizáció kereteit? Mit ért Heidegger a művész és a műalkotás kölcsönvonatkozása alatt? Arisztotelésznél, a Poétikában olvashatunk először a tehetségről, arról a képességről, amelynek birtokában megkülönböztetett értékű alkotás jöhet létre. A műalkotás keletkezésénél mégsem a zsenikerésés animusával érdemes kezdeni a folyamat elemzését. Kant – aki *Az ítéloerő kritikája* című művéig nem is ejt szót az érzékiségről – pragmatikus definíciója például ebben az esetben egyszerűsítésével teremt jó alapokat a megértéshez:

¹⁰ Heidegger, Martin (1988 / 1950) *A műalkotás eredete*, Európa Kiadó, Bp. Ford.: Bacsó Béla, 1. o.

¹¹ Boros, János (2021) *Immanuel Kant: Második, javított kiadás*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

„Az *esztétikai megjelenítésmód* kifejezésben nincs semmi kétértelműség akkor, ha rajta a megjelenítésnek egy tárgyra mint jelenségre való vonatkoztatását értjük, mely a tárgy megismerését szolgálja; hiszen ekkor az *esztétikai* kifejezés annyit jelent, hogy egy ilyen megjelenítéshez szükségszerűen hozzátartozik az érzékiség formája (az, ahogyan a szubjektum afficiáltatik), mely ezért elkerülhetetlenül átvitetik az objektumra (de csak mint jelenségre).”¹²

Kant, értelmezésében kilép az objektív megfigyelési szempontok birodalmából és azt állítja, nem elég a megfigyelés, megismerés, tudás és gondolkodás az alkotáshoz, amelyhez elengedhetetlenül hozzátartozik az érzékiség. Úgy is értelmezhetjük: érzékiség nélkül hétköznapi cselekvés marad az aktus, nem születik művészet. Ezzel indokolja Kant, hogyan válhatott a transzcendentális esztétika a megismerőképességhez kapcsolódó tudománnyá. Az esztétikai megjelenésmódot azonban nem csak érzékiséggel ruházza fel, hanem az öröm és az örömtelenség ágensével, ami – Kanttól szokatlanul – messze nem a megismerőképességről szól. Ki is jelenti, hogy ezek a szubjektív érzékek nem használhatóak a tárgy megismeréséhez, „hiszen valamit örömmel szemlélni: ez a szubjektum fogékonyságát jelenti, míg a megismerésnél a megjelenítés az objektumra vonatkoztatik”.¹³ Viszont azzal, hogy kimondja: az öröm szubjektív, egyúttal azt is kimondja, hogy minden érzés meghatározása csak a szubjektumból történhet, nincs köze az objektív megismerőképességhez, így az érzés esztétikájára – eltérően a megismerőképesség esztétikájától – nem lehetséges tudományként tekinteni. Ezért az „esztétikai megjelenítésmód” kifejezésben mindig megmarad valami elkerülhetetlen kétértelműség, mivel egyszerre érthetünk alatta megismerőképességet, amely a tárgyakat, mint jelenségeket engedi megismerni, ugyanakkor kiválthatja az öröm vagy örömtelenség érzését, amellyel nézőként a műalkotáshoz viszonyulunk. Még pontosabban kirajzolódnak a pólusok, ha megfogadjuk Boros János tanácsát és a Kant által használt *Lust* szót nem örömmel vagy kedvvel, hanem gyönyörrel fordítjuk. Ezzel – a mondanivalón túl – egyszerre megismerjük az alkotás és a befogadás gyönyörét. Az alkotás folyamatára hatványozottan kivetíthetjük Kant esztétikai metafizikáját: így lesz a hétköznapi cselekvésből művészet.

Kant értelmezésével a birtokunkban, jobban érthető Hegel művész-ábrázolása, aki éppen fordítva közelíti meg az alkotás születését. A művészeti tevékenység vonatkozásait három szempont szerint vizsgálja:

„Először megállapítjuk a művészi *zseni* és ennek *ihletettsége* fogalmát, másodsor beszélünk ennek a teremtő tevékenységnek *objektivitásáról*, harmadszor pedig igyekezünk kideríteni az igazi *eredetiség* jellegét.”¹⁴

Hegel a fantáziát jelöli meg elsőként, mint a művészi alkotásra való általános képességet, de ugyanúgy megkülönbözteti a képzelőerőtől, mint Kant. A képzelőerőhöz képest *többként* határozza meg a fantáziát, mert az nem csak elképzel, hanem teremt is. Tehát nemcsak megragadja a valóságot, de tehetségével és érzékével a lehető legkülönfélébb képeket alkotja belőle. Hegel keletkezés-filozófiájához szépen kapcsolható Kant esztétikai reflexiók ítélete, miszerint „a tapasztalatom nem az objektumról alkotott ítélet lesz, hanem az, amit közben érzek.”¹⁵

¹² Kant, Immanuel (2003): Az ítélő erő kritikája. Ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 41. o.

¹³ U. ott

¹⁴ Hegel, G. W. F. (1980): Esztétikai előadások, I. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest, 285. o.

¹⁵ Kant, Immanuel (1790 / 2003): Az ítélőerő kritikája. Ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond – Cura Alapítvány. 39. o.

Kérdés, hogy az elme és a képzelőerő hogyan hatnak egymásra, segítik vagy akadályozzák egymást. Az elme történés visszahat az elmére. Az elme működés közben valamennyire érzékeli magát, miközben a világot megismeri, afficiálja önmagát.

„Bár az itt keletkező érzet nem egy objektum érzéki megjelenítése, minthogy azonban szubjektíve az értelmi fogalmaknak az ítélőerő által való megérezkítéséhez kapcsolódik – mint az ítélőerő aktusa által afficiált szubjektum állapotának érzéki megjelenítése – ezért mégiscsak az érzékiséghez sorolható; az ítélet pedig esztétikainak, azaz érzékinek nevezhető - nem a meghatározó alap, hanem a szubjektív hatás szerint, jól lehet az ítélet (ti. az objektív ítélet) nem az érzékiség művelete, hanem az értelemé, mint általában vett felsőbb megismerőképességé.”¹⁶

Kant a felismerés gyönyöréről is ír, tehát nem csak az elme azon működéséről, hogy ráismer valamire, amiről fogalma van, hanem hogy az ember számára természeténél fogva örömet okoz a felismerés. A spontaneitás fogalmát pedig nem a megismerőképességek szubjektív mivoltából következteti, hanem összhangjuk játékosságából. A spontaneitás játékosságát kapcsolja össze a szabadság fogalmával, de mindenekelőtt az örömmel:

„Az öröm alapját a megismerőképességek összhangja jelenti, a játékukat jellemző spontaneitás pedig, következményeiben tekintve, alkalmassá teszi a természet célszerűségének fogalmát arra, hogy közvetítse a természetfogalom tartományának összekapcsolódását a szabadságfogalommal, amennyiben ugyanis e spontaneitás egyszersmind előmozdítja az elme fogékonyságát az erkölcsi érzés iránt.”¹⁷

Ezt a gondolatmenetet követi Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikája is, ahol a művészet a *Szellem* önmegvalósításának egyik mellékes, de szükséges szakaszaként fogható fel. Az általa szimbolikusan, klasszikusan és romantikusnak nevezett formákon keresztül nyomon követve, központi aggodalma a „felismerés” dialektikája, amely az esztétikai szférán belül játszódik le, amint azt a jelentés és a konfiguráció közötti változó kölcsönhatás is tanúsítja. Ebből a fenomenológiai helyzetből fakad a művész, aki a beállított jelentéstől függ, mint az önfelismeréshez vezető esztétikai út:

„A játék során az ember a gyakorlati tevékenységet helyezi önmaga elé, mivel bármilyen ajánlattal is találja magát szemben, késztetést érez, hogy önmagát újratermelje, és a megalkotott karakterben egyformán felismerje önmagát...A művészet egyetemes igénye az ember racionális igénye arra, hogy a belső és a külső világot szellemi tudatába emelje, mint tárgyat, amelyben újra felismeri saját önmagát.”¹⁸

Ennek a művészetfelfogásnak az az értéke, hogy elmozdítja a hangsúlyt a világ szubjektív befogadási esztétikájáról, de a befogadás addig nagyrészt figyelmen kívül hagyott produktív dimenzióját helyezi előtérbe és segít megmagyarázni az esztétikai igényt. A mű önmagává válásának, fennmaradásának, befejezésének igényét itt a folytatásra és befejezésre törekvő művésszel kapcsolatban megfogalmazott igényként érthetjük. Más szóval, egy jelöletlen tér megjelölése a „felismerés” dialektikáját hozza be a művészeti gyakorlatba.

A művészet nem fejezi ki az *ént*, hanem értelmesen konfigurálja azt. Ahol az – improvizálók körében népszerű – autonómiaesztétika hajlamos azt az *ént* feltételezni, amely legalább az esztétikai szférán belül szabadon cselekszik, ott mind a hegeli, mind a heideggeri modell a

¹⁶ U. ott: 40. o.

¹⁷ U. ott: 107. o.

¹⁸ Hegel, G. W. F. (1980): Esztétikai előadások, I. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest, 287. o.

művészetet helyzetként, kínos helyzetként vagy „megtisztulásként” értelmezi, amelyen belül az *én* a félreismerés sötétjéből a felismerés „megvilágított terébe” közelít önmagához.

Hegel művészet-értelmezése visszautasítja Kant azon állítását, hogy a művészet céltalan és érdektelen, ehelyett felismeri, hogy a művészet céltudatossága a termelés pillanatában nem céltalan, a cél pedig az, hogy a művészet művé manifesztálódjon. Hasonlóképpen, a művész nem maradhat érdektelen egy olyan mű iránt, amely értelmesen konfigurálja azt a szubjektivitást, amelyet keresett és a megjelenőben felismernek. Az alkotó szempontjából minden művészet önérték, vagyis az *én* érdeke.

Ami a továbbiakban az improvizált mű létrehozásának mikéntjét jelenti majd és kutatásom egyik tézis témájaként az improvizáció és a tervezés dichotómiájaként jelenik meg, az Kantnál a *reflexió* és a *vizsgálat* különbsége a megismerésben. A vizsgálat a tervezéshez áll közelebb, előzetes elhatározásra van szükség hozzá, a reflexió viszont mindig működik.

„Spontán, explicit artikuláció nélkül mindig tudunk kognitív aktivitásainkról és azok elveiről. *A reflexió a racionalitás előfeltétele*, nem introspekció. A filozófiai belátás forrása, nem eredménye.”¹⁹

Látni fogjuk, hogy a *reflexió* és a *vizsgálat* fogalmilag és módszertanilag sokkal távolabb állnak egymástól, mint az improvizáció és a tervezés, ráadásul két párhuzamos dichotómiáról van szó: míg a tervezés és a vizsgálat valamennyire fedheti egymást, a reflexió nem improvizáció, bármennyire is szeretné magáénak tudni ez utóbbi az előbbi reakcióidejét. A reflexió önmagában nem feltételez tudatosságot, nem feltétlen intellektuális cselekvés, inkább spontán operatív folyamat. Ahhoz, hogy a reflexiók improvizációvá váljanak a megismerőképességeink összhangjának játéka által, ellenőrizni és stabilizálni kell őket, majd narratívába rendezni, hogy magukban való létezésük helyett kauzális kapcsolódásokban nyerjenek értelmet, az aktivitások szubjektumunk által alkotott láncolatában pedig narratívát alakítsunk ki. Fogalmaink ugyanis narratív szerkezetekbe ágyazottan kapcsolódnak egymáshoz és válnak az önmagunkra és a világra vonatkozó tudásunk alapegységeivé.²⁰ A legelemibb cselekvési tapasztalatainkat éppúgy narratívákba rendezzük, mint a legösszetettebb gondolati konstrukcióinkat.

III.3. A narratíva szerepe az improvizációban

A történelem során egy történetmesélő – legyen az bármely kor előadója, mutatványosa, festője vagy zenésze – mindig tudta, hogy mit akar elmesélni, megfesteni vagy eljátszani hangszerén. A történet épülhetett hagyományokra, legendákra, mítoszokra, hőstettekre vagy gúnyversekre – koroktól függően – de olyan metódus a huszadik századig nem létezett, hogy az alkotás létrehozója ne tudná előre, mi kerül a vászonra, milyen dallamot csal elő hangszeréből vagy hogyan alakul a történet, amit elmesél.

A kiszámíthatatlanságot, amit a festészetben a *plain air*, a zenében pedig a jazz hozott el, azt az előadóművészetben az improvizatív történetalkotás jelentette. Feltételezhetnénk, hogy az így születő műveknek nincs narratívája, ez azonban rögtön cáfolható a premissza létezésével. A történetalkotás szempontjából a premissza jelenti az elsődleges rokonságot a megírt és a nem megírt drámák között, mindkét műfaj esetében ebből születik a narratíva. „Vélt vagy bizonyított előtétel; vitaalap. Olyan tétel, amely kimondva vagy vélelmezve valamely következtetéshez

¹⁹ Boros, János (2022): Kant, második, javított kiadás, Budapest, Akadémiai Kiadó, 109. o.

²⁰ Szécsi, Gábor (2022): XXI. századi narratívák, *Tanulmányok a filozófia, művészet és gazdaság metszéspontján*, szerk.: Szécsi Gábor, Boros János, Nemeskéri Zsolt. Szeged, Belvedere Meridionale.

vezet.”²¹ Egy improvizált jelenetben nem feltétlenül tudunk bizonyítani minden premisszát, de ez nem változtat azon a tényen, hogy a premissza, amelyet bizonyítani szeretnénk, létezett.

„Minden másodperc premisszája hozzáadódik annak a percnak a premisszájához, amelynek része, hogy minden perc odaadja apró életét az órának és az óra a napnak. És így végül minden életnek van premisszája.”²²

Attól, hogy nincs meg előre a terv és a végkifejlet, még van téma, tézis, alapötlet, vágy, rendeltetés, alapérzelem. A drámában és az improvizatív előadásban közös, a premissza létezése, bár míg előbbiben ez hívja életre a darabot, utóbbi megengedheti, hogy előadás közben jöjjön létre és csak utólag visszatekintve nyerjen értelmet a történet mint narratíva. Baker professzor Dumast idézi: „Honnan tudnád, melyik utat válaszd, ha nem ismered az úticélt?”²³ A premissza mutatja meg, hogyan cselekedjünk.

III.3.1. Narratív funkciók az improvizációban

III.3.1.1. Cselekvés és narratíva

Az improvizáció kifejezetten cselekvésekből fakadó és cselekvésekre épülő játék, ahol számos gyakorlat tanítja arra a színészt, hogy előbb cselekedjen és csak utána magyarázza meg tettét. Ez a technika egyike a spontaneitás lehetséges biztosítékai közül. A narratíva tehát nagyon gyakran csak utólag születik, tekintve, hogy a jelenetek többsége egy vagy több ember szubjektív improvizációjával kezdődik, amit csak a következő lépések, azaz a jelenet során tudnak összehangolni közös vagy egymáshoz kapcsolódó tevékenységekké. Ezért is lesz fontos a narratíva jelenléte, mely nem csak koncepció alkotásra, de játékosságra is lehetőséget ad: a szereplők együtt dönthetik el, az előadás mely részeit és mennyire teszik érthetővé a közönség számára. A cselekvések fogalmi reprezentációi közötti belső viszonyokból fakadóan a mindennapi szituációk megértését segítő, egyszerű narratívák elengedhetetlenek a történet megértéséhez. Persze a narratívák szerkezetének egy részét a színpadon történtek és elhangzottak struktúrája megmutatja. Amit viszont a játékosok, a történetmesélő vagy utólag a néző tehet hozzá, hogy összekapcsolja a történeteket, amelyekből történetet alkot.

Bruner szerint a gondolkodásnak két olyan formája létezik, melyek sajátos működés és különböző kritériumok szerint formálódnak és egymásra visszavezethetetlenek. Az egyik a paradigmikus (logikai-tudományos) gondolkodás, amely „egyetemes igazság-feltételeket” keres és „olyan folyamatokat aknáz ki, amelyek az igazolható kijelentéseket, valamint a tapasztalati igazsággal való egybevetést biztosítják”; a másik a narratív gondolkodási forma, amely a „hihetőséget” célozza meg és a konkrét kapcsolatot vizsgálja két esemény között. Az improvizátor ez utóbbit, a narratív gondolkodási formát próbálja elsajátítani. „Az érvelések az igazságukról győznek meg, a történetek életszerűségükről”.²⁴

Sokszor a spontán, furcsa ötletek közhelyes kapcsolata vagy éppen a hétköznapi cselekvések különös narratívája vezet a hihetőséghez. A hihetetlen ötletek furcsa kapcsolódása könnyen kivezeti a játékosokat az *Elvárás Köréből* – melynek jelentőségéről később még szó lesz – míg a hétköznapi történések hétköznapi fordulatai unalmassá, eseménytelenné tehetik a jelenetet,

²¹ Webster, Noah (2022): Webster’s International Dictionary. Legare Street PR. pp. 366. – 367.

²² Egri, Lajos (2004): A drámaírás művészete, Műegyetemi Kiadó, Budapest. 24.o.

²³ Baker, George Pierce (2021): Dramatic Technique. Project Gutenberg. p. 25.

²⁴ Bruner, Jerome (2001): A gondolkodás két formája. In: Narratívák 5. szerk.: László J. – Thomka B., Budapest, Kijárat Kiadó. 27. - 28. o.

de bármelyik felé billen a mérleg, a közönség számára addig befogadható egy rögtönzött jelenet, ameddig van hihető eleme.

Ahhoz, hogy valamit hihetőnek tekintsünk, az is kérdés, hogy a jelenségek alatt milyen cselekvést értünk. Itt nemcsak a narratíva hermeneutikájáról beszélünk. Ha állításom szerint a történet nézőre gyakorolt hatásában nagyobb szerepe van az explicit történetszálaknál az implicit narratívának, akkor a cselekvés és narratíva kapcsolatában a megtestesült kogníció neurobiológiai és pszichológiai modelljeit kell keresnünk.

III.3.1.2. Lakoff kiterjesztett metafora elmélete

A mindennapi kommunikációs szituációkban felidézett narratívák legegyszerűbb elemeinek azokat a fogalmi kapcsolatokat kell tekintenünk, amelyek akkor alakulnak ki, ha két elemi testi tapasztalat rendszeresen együtt valósul meg. Ezeket a komponenseket nevezi Georges Lakoff „elsődleges metaforáknak”²⁵. Ilyen elsődleges metaforák lépnek működésbe akkor, amikor például a célokat célállomásokhoz kapcsoljuk. Mindennapi testi tapasztalaton alapulnak ugyanis azok az empíriák, amelyek a teljesült célokat a célállomásokhoz való eljutással azonosítják. Tehát ha éhesek vagyunk, ki kell nyitnunk a hűtőszekrényt. Ha meg szeretnénk szólítani a közönséget, ki kell lépnünk a színpadra. A testi metaforák hálózatának legelemibb komponensei tehát a világ testi tapasztalatában rejlő tényleges kölcsönviszonyok eredményeként megszülető és komplex fogalmi metaforák alkotóelemeivé váló elsődleges metaforák.²⁶ Ezért tekinthetjük valamennyi fogalmi metaforánkat a testi kogníció eredményének. Az egyszerű metaforikus gondolkodás elsajátítása – mutat rá Lakoff és Mark Johnson – már a nyelvelsajátítás előtt megtörténik, azaz független a nyelvtől és fontos szerepet játszik a grammatikai formák kialakulásában.

Az 1980-ban írt *Metaphors we live by* című munkája után Lakoff 2008-ban írt tanulmányában a metafora jelenségét neurális alapokon vizsgálja: ez a megközelítés nevezhető „Lakoff kiterjesztett metaforaelméletének.”²⁷ Ennek az elméletnek segíti az érthetőségét, hogy – a „standard” metaforaelmélettel szemben, mely néha meglehetősen statikus viszonyt feltételez a metafora vagy metaforikus kifejezés forrás- és céltartománya között – a kiterjesztett vizsgálat „lehetőséget ad rendkívül általános metaforák feltételezésére is.”²⁸ Az elmélet lényegének értelmében a fogalmak metaforikus értelmezése során az agyban két különböző neuroncsoport, a forrás- és a céltartomány neuroncsoportja egy időben aktiválódik.

A kiterjesztett metaforaelmélet vagy – a lakoffi elnevezéssel élve – neurális elmélet alkalmazásának hasznát Lakoff a következőképpen foglalja össze: ennek az elméletnek a segítségével jobban megérthetjük a nyelv erejét egy metaforában: minden szó egy keret elemeként értelmezhető és mint ilyen, szemantikai szerepet tölt be. Ha egy ilyen keret elemeit aktiváljuk, azok magát az egész keretet (gestaltot) is képesek aktiválni; egy ilyen keret pedig több olyan sémát is tartalmazhat, melyben újabb keretek találhatóak, és képesek aktiválódni. Ezeknek a kereteknek mindegyikét fogalmi metaforák strukturálják, tehát egy-egy elem aktiválásakor az egész metaforarendszer aktiválódhat. Bizonyos kontextusokban pedig az aktivált struktúrák még egymásra is hathatnak. Lakoff megközelítésének lényege az, hogy a „metafora létrejötte és a metaforarendszerek esetleges kialakulása ebben a keretben dinamikus, megkonstruálásuk közben vizsgálhatók.”²⁹

²⁵ Lakoff, George (2008): The neural theory of metaphor. In: Gibbs, Raymond W., Jr. (ed.): The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. New York: Cambridge University Press. 17–38.o.

²⁶ Sólyom, Réka (2019): *A mai magyar neologizmusok szemantikája*. Nyelvtudományi Értekezések. Budapest, Akadémiai Kiadó.

²⁷ Kövecses, Zoltán (2009): Versengő metaforaelméletek? Magyar Nyelv 105 (3). 274. o.

²⁸ U. ott.

²⁹ Lakoff, George (2008): The neural theory of metaphor. In: Gibbs, Raymond W., Jr. (ed.): The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. New York: Cambridge University Press. 34. o.

Ebben a felismerésben a történetmesélő funkció a pszichikum általános antropológiai sajátosságából adódó pszichológiai metaelméletként, a narratív pszichológia részeként kap helyet.

A mindennapi testi tapasztalatokon alapuló, elsődleges és az azok kombinációjaként kialakuló, komplex fogalmi metaforák fontos szerepet játszanak a mindennapi jelentésalkotási és kommunikációs folyamatokat meghatározó narratív struktúrák szervezésében. Ezek a metaforák azáltal válhatnak narratívák építőelemeivé, hogy maguk is sematikus eseménystruktúrákat jelenítenek meg szituációk fogalmi reprezentációiként. Ezért lehetnek segítségünkre abban, hogy konvencionális motívumokat tartalmazó, konvencionális történeteket mindennapi szituációkra tudjunk alkalmazni például a tudományban, politikában vagy a művészetben.³⁰ A metaforák által hordozott eseménystruktúra-sémák olyan konstansok alkotóelemeivé válnak, amelyeknek döntő szerepük van a mindennapi testi és közösségi tapasztalatok tudományos, politikai, művészeti stb. történetekké szervezésében. Lakoff és Narayanan ezeket a konstansokat, állandó struktúrákat *fogaskerekeknek* (cogs) nevezi. Meghatározásukban ezek olyan idegi sémahálózatok, amelyek a szenzomotoros tapasztalatokat és az absztrakt megismerést strukturálják. Mint arra rámutatnak, „ezek a komplex tapasztalatokat, fogalmakat strukturáló és mindennapi cselekvéseink során közvetlenül megértett sémák konstituálják a grammatika szemantikáját is.”³⁰ A „fogaskerekek” az eseménystruktúrák: események szakaszai, szintjei, nézőpontjai, céljai, következményei mellett olyan alapvető információkat is hordoznak magukban mint:

1. a térbeli viszonyok, az entitások közötti dinamikus interakciók: együttműködés, akadályoztatás, megóvás, megtartás)
2. érzelmi ösvények, alapérzelmek: boldogság, bánat, harag, stb.,
3. entitástípusok és tulajdonságok: emberek, állatok, természetes vagy mesterséges dolgok
4. társadalmi viszonyok, mennyiségek³¹

Ezeknek a konstansoknak fontos szerep jut az egyes narratívák sémákká alakításában is. A narratívák érzelmi struktúráját azok a sémahálózatok tárolják, amelyek mindennapi tapasztalataink komplex narratívákba való szervezéséért felelősek. Így konzervált érzéseket ágyaznak narratív struktúrákba, melyeket később konkrét szituációkban idézhetünk fel. Lakoff és Narayanan a témaépítés struktúráltságánál példaként hozzák az improvizált történetalkotás számára is oly fontos *hős* és *gazember* karaktereket és önálló narratívaként értelmezik őket. Egymással való kontextusba helyezve őket: a *gazember* konfliktust teremt azzal, hogy bajt okoz az áldozatnak, amit tapasztalva a közönség igazságérzete feltámad: dühöt és haragot érzünk. Majd belép a képbe a *hős* és összecsap a *gazemberrel*. Összecsapásuk addig hiteles, tehát addig tartja fenn a figyelmünket, amíg nem tudjuk, ki győz. Addig a közönségen félelem és lesz úrrá. Végül – kulturális sémáktól függően, de a nyugati kultúrában jellemzően – a *hős* győz, és ez megszabadítja a nézőt a nyugtalanságtól és az aggodalomtól. Ez a megszabadulás a *katarzis* jelentése, az említett séma pedig a katarzisélmény dramaturgiai szerkezete, amelyet koroktól, hagyományoktól és történetektől függően alkalmazhatunk olyan komplex szituációk megértésére is.

³⁰ Lakoff, George – Narayanan, Srini (2010): Toward a Computational Model of Narrative. In: Computational Models of Narrative: Papers from the AAAI Fall Symposium, 27.o.

³¹ Szécsi, Gábor (2020): A történetekbe zárt elme – Adalékok a narrativitás filozófiájához. Budapest, Akadémiai Kiadó Zrt.

III.3.1.3. Narratíva és megismerés

Az ember megismerőképesége önmagában nem releváns, csak ha beengedi a világot és hagyja, hogy az afficiáljon észleléseire. Ha a szituatív megértés kiindulópontjaként használjuk a kanti premisszát: a megértés feltétele nem más mint a fogalmi gondolkodás. A kanti felvetés alapvető jelentőségét a kognítív tudományban Szolcsányi Tibor szerint így is összefoglalható: a szükséges feltételek összessége, hogy egy külvilágra reagáló, belső struktúrával és / vagy dinamikával rendelkező entitást megismerőként azonosítsunk. Csak akkor lehetnek a kognítív tudományi rendszerek releváns elméletek, ha elkerülik a pán-kognitivizmus „gyenge” változatát, illetve ha Kanthoz hasonlóan elkerülik az erős antropocentrizmust. Szolcsányi a kognítív elméletekben három közös jellemzőt talál; nem pusztán viselkedéses-megközelítések, megismerés-releváns belső folyamatokat és/vagy struktúrákat is feltételeznek és rendelkeznek a naturalista „minimummal”, ami azt jelenti a megismerő rendszerek viselkedés-fizikai jellemzőkkel is rendelkeznek. Ezek birtokában minden megismerésnek számít és bár ez a disszertáció nem a megismerés, hanem a rögtönzés és keletkeztetés folyamatával foglalkozik, a megismerés mégis fontos elemét képezi az improvizátor fogalmi készletének. A színész annyira képes gazdagon játszani, ahány fogalmat ismer. A narratíva alkotáshoz elengedhetetlen a fogalmak alkotta releváns belső folyamat és struktúra, melyek megalkotásukat követően megfeleltethetőek fizikai folyamatoknak és struktúráknak. (Szolcsányi Tibor előadása 2024.02.23.-án hangzott el a PTE BTK-n: Miért indokolt úgy értelmezni a *Tiszta ész kritikáját*, mint amely a legrelevánsabb kérdést vizsgálja kognítív tudományi szempontból? címmel.)

Ha azt kutatjuk, a világ ok-okozati jelenségeit hogyan tudjuk történetbe foglalni, a jelenségek megismerése előbbre való volna mint a narratíva. Ám a valóságban egy korántsem narratív módon szerveződő világ jelenségeit és viszont-rendszereiket szeretnénk megismerni, ezért priorizálja az improvizáció is a *storytelling* fontosságát, feltételezve, hogy az improvizátor megismert jelenségekből és a saját élményeiből alkot történeteket. A Dennett és Velleman írásaiban fellelhető énmagyarzatok is azt az ismeretelméleti koncepciót erősítik, amelyben a narratíva pusztán a megismerést segítő kognítív eszköz, ami miatt az emberi valóságnak nem lehet inherens narratív tartalma. Az ismeretelméleti narrativizmusnak az a funkciója, hogy a narratívák segítségével értelmezhetővé tegyük a megismert jelenségeket, és értelmes rendbe tudjuk foglalni az emberi valóságot és tapasztalatot. E koncepció szerint a megismert és megérteni kívánt emberi cselekvések, legyenek azok múlt- vagy jelenbéli aktusok, nem hordoznak magukban inherens jelentéseket. Az értelmezendő cselekvések a megismerő által alkotott vagy értelmezett történetek révén válnak értelmessé, indokoltá és koherenssé az interpretáció folyamatában. Ezek a történetek tehát olyan, a megismerést segítő instrumentumok, amelyekkel kapcsolatban nem feltételezzük, hogy én- vagy fogalomkonstituáló rendeltetéssel bírnának, azaz a cselekvő valós indítékait vagy pozicionális attitűdjeit jelenítenék meg.

Megközelíthetjük ezt a narratív funkciót dramaturgiai aspektusból is, amikor a reflexív élettörténeteknek a narrátor egyúttal a főszereplője is. Bruner interszubjektív narratívának nevezi azt, amikor a narratívák én-konstituáló funkciója válik narratív gyakorlattá.³² Ez az improvizáció során gyakran visszatérő narratív típus az önértelmezés folyamatában válik én-konstituáló struktúrává, amikor a karakter mögött rejtőző individuum saját cselekedeteire reflektálva használja fel az intencionális ok-okozati viszonyok reprezentációiként. Ezek viszont a szubjektív én üzenetei, amelyek a narratíva történetmesélő struktúráját érzelmekkel töltik meg.

Mink hangsúlyozza, a világ nem jól megszerkesztett történetek formájában tárul fel a megismerő előtt, hanem ezeket a narratívákat ő maga konstruálja, és a saját, szubjektív

³² Bruner, Jerome (2004): Life as narrative. Social Research, 3, 691–710. o.

valóságából kiindulva tulajdonít e narratíváknak referencialitást, azt az illúziót keltve, hogy bennük/általuk „maga a világ szólal meg”³³ számára. Ezért lehetséges az, hogy egy megtörtént eseményt a valóságban másképp mesélünk el. A szubjektum szűrőjén át tényeket ferdíthetünk vagy információkat transzformálhatunk, ami nem tesz jót a történelmi tényeknek, de enélkül nem létezne művészi történetalkotás. A történelmi magyarázatokat viszont ezért is nehéz objektívan értelmezni, hiszen az őket alkotó narratívákat nem megélik, pusztán elmesélik. Ha színpadi munka keretében dolgozni kezdenek egy történelmi viszonylattal, eseménnyel vagy korszakkal az alkotók – ami népszerű és kedvelt improvizációs dramaturgia – akkor a megélés visszatér, az aktuális korszak és szubjektumok történelemformáló emberi intencióin keresztül. Az eredeti élményt és az élmény történelmi pontosságát soha nem kaphatjuk vissza, ám az esemény részeire hullott adathalmazát a művész jól értelmezhető, koherens egységgé teheti, megismerhetővé és bemutathatóvá alakíthatja. Ez azt is jelenti, hogy a történelmi szituációk nem inherens módon „tragikusak, komikusak vagy romantikusak”³⁴, hanem az a történész jeleníti meg őket ilyen formán, aki jól értelmezhető, lezárt eseménystruktúrák kreálásával kíván magyarázatot adni a történelemformáló emberi intenciókról.

Galen Strawson megfogalmazásának lényege: az egyéniség pusztán közvetlenül adott pillanatok egymásutániságából áll össze, s ezért minden, a narratív folytonosság feltárására irányuló önértelmezési kísérlet eltorzítja a valóságot, eltávolít a pontos énmegértéstől az individuum létével kapcsolatos igazságtól.³⁵

Strawson – Mink, White, Szécsi és más szerzőkkel egyetemben – tehát az ellen a felfogás ellen érvel, hogy azért tudjuk narratívák segítségével leírni az emberi cselekvéseket, mert a cselekvők maguk is narratív terminusokban tapasztalják meg életüket.

Bruner gondolatával kiegészítve nemcsak a korszak, de az abból adódó kulturális és jelentéskonstrukciós perspektíva is komoly kihívást jelent a pszichológia számára tekintve, hogy a kultúra formálja az elmét és felruház minket annak a lehetőségével, hogy megalkossuk nemcsak a saját világunkat, hanem a saját magunkról és saját képességeinkről alkotott fogalmainkat is. Egyetlen mentális működést sem érthetünk meg, ha nem vesszük számításba az ágens kulturális környezetét és a forrásait, azokat a dolgokat, amelyek az elme kialakítását és a hatókörét meghatározzák. Bruner szerint azonban még a kulturális közösség sem garantálja a közös megértést, ezen belül szükség van a jelentésről való megegyezésre, a hasonló mentális működésre, valamint felismerhető gyakorlati és szituatív megjelenési formákra. Következtetése pedig igen kihívó az egyéni belüli – és gyakorta kultúra-függetlennek mondott – mentális folyamatokat vizsgáló kutató számára: „ami az embereket illeti, nincsen természetes elme.”³⁶ Ezzel a megismerés feltételei közé még egy aspektust beemel: a Dilthey-i természettudományos, logikai gondolkodásmódot, amely a megismerésben szempontként kezeli a sajátos emberi világot. Az intenciók és cselekvések összességét nem pusztán viselkedésként értelmezi, hanem interpretatív tudományként. Ha az improvizációt nem csak művészetként értelmezzük, hanem a gondolkodás tudományaként is, ez a meghatározás fejezi ki legjobban kognitív fenomenonját.

Bruner, az integratív személyiségnek megfelelően, ebben a tudományban az evolúciós-biológiai kutatásoknak is komoly szerepet adna. A jövő pszichológiájának szerinte „ahhoz, hogy gyümölcsöző maradjon, szemmel kell tartania mind a biológiai, mind a kulturális, még hozzá oly módon, hogy kellően tekintetbe veszi azt is, hogy ezek az alakító erők hogyan

³³ Mink, Louis (1980): Everyone His or Her Own Annalist. In W.J.T. Mitchell (szerk.): On Narrative. Chicago, University of Chicago Press, 238–239. o.

³⁴ White, Hayden (1997): A történelem terhe. Budapest, Osiris Kiadó, 76. o.

³⁵ Strawson, Galen (2004): Against Narrativity. Ratio, 4, 428–452.

³⁶ Bruner, Jerome (1990): Acts of Meaning, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 155.o. https://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/bruner_Acts.pdf

hatnak egymásra egy adott lokális helyzetben.”³⁷ Elmondhatjuk azonban azt is, hogy nagyjából minél több a jelentés, annál kevésbé releváns a biológiai leírás. Bruner ugyanis, az *Acts of Meaning*-ben még inkább, mint *Az oktatás kultúrájában*, a biologikumot elsősorban mint korlátozó, vagy másképp fogalmazva: képessé tevő tényezőt veszi figyelembe (vö. *Az oktatás kultúrája*, 156., 166. old.), szakítva a pszichológiára jellemző „alapfelépítmény” (biologikum–kultúra) gondolkodással, amelyben a biologikum az univerzális ok, a kultúra pedig mintegy hozzáadódik ehhez a megváltoztathatatlan és „őseredeti” tényezőhöz. Ehhez a hierarchiához képest meglehetősen radikális váltásnak tetszik, amit Bruner így fogalmaz meg:

„Feltételezték [ti. a pszichológiában], hogy az emberi viselkedés okai a biológiai szubsztumban rejlenek. Ehelyett én amellet szeretnék érvelni, hogy a kultúra, valamint a jelentés keresése a kultúrán belül a valódi okai [proper causes] az emberi cselekvésnek.”³⁸

Biológiai és kulturális tudás jelzett integrációja tehát valójában meglehetősen aszimmetrikus, vagyis a Brunert és a kulturális pszichológiát leginkább érdeklő jelentésteli kérdésekben a biologikum problémái igencsak háttérbe szorulnak; s bár *Az oktatás kultúrájának* álláspontja e kérdésben is moderáltabb, mint a hat évvel korábbi munkájáé, a konkrétumokat tekintve a biologikum e műben is jobbra csak korlátozó tényezőként szerepel, míg az improvizációban ez minden lehetőség alapvető tárháza.

III.3.2. Narratíva típusok és szerepük az improvizációban

„A történetekben való gondolkodás és a kommunikáció egymással összefüggő, jelentés- és énfórmáló folyamatok. Az eseményeket, cselekvéseket, gondolatokat és érzéseket időben strukturált sorozatként megjelenítő és értelemmel felruházó narratívák olyan, az emberi létmódot jellemző gondolkodási sémák, amelyek konstitutív funkcióval bírnak az ember pszichológiai valóságát illetően is. Fogalmaink narratív szerkezetekbe ágyazottan kapcsolódnak egymáshoz és válnak az önmagunkra és a világra vonatkozó tudásunk alapegységeivé.”³⁹

Az improvizációs történetmesélés során semmi sem olyan sürgető az interakció megteremtéséhez mint valamiféle értelmezhető narratíva, vagyis fogalomalkotó struktúra megalkotása, amely a színpadon a történetmesélők egyéni narratívájából fűződik rendszerré, végül a nézőben születő árnyéknarratívával – a színpadon látottak értelmezésével és nézői fantáziával való kiegészüléssel – válik teljessé. A narráció létezését nem befolyásolja, hogy teljesen egyszerű cselekmények vagy komplex, nehezen érthető folyamatok alkotják. Azért szükséges, hogy a magunkról és a világról alkotott képünk történetekbe illeszthető legyen, hogy kapcsolódnunk tudjunk másokhoz, el tudjuk mondani, mi történik velünk, mit érzünk, mire gondolunk.

„A történetek befogadásnak és elbeszélésének képességét kialakítva egyúttal megtanuljuk azt is, hogyan kapcsoljuk össze egy eseménysor elejét és végét úgy, hogy ezzel kifejezzük egy adott társadalmi, erkölcsi vagy jogrendhez való tartozásunkat, kulturális kötődéseinket. Történetek strukturálják számunkra a múltat és a jövőt; narratívák segítségével válnak múltbeli tapasztalataink a jövőre vonatkozó terveink, elvárásaink pilléreivé.”⁴⁰

³⁷ Bruner, Jerome (1990): *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 151.o. https://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/bruner_Acts.pdf

³⁸ U. ott: 20. o.

³⁹ Szécsi, Gábor (2023): *A történetekbe zárt elme*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Bevezető.

⁴⁰ U. ott

A drámai megértés folyamata az explicit és implicit narratívák keresztmetszetében valósul meg. Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történeti konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltenek konkrét szöveges formát. Az implicit narratíva jelentheti a kulturális és társadalmi viszonyrendszerbe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat, melyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését vagy jelentheti az individuum adott szituációhoz való viszonyát, azaz az explicit narratívának, kommunikációs, vagy más típusú cselevéseinek értelmezését segítő implicit narratívák tárgyát.⁴¹

Ennek során abból a feltevésből indulok ki, hogy a narratívák interszjektív és én-konstituáló funkciója egyaránt egy kettős, explicitimplicit narratívaszint létezésére vezethető vissza. Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történeti konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltenek konkrét szöveges formát. Az implicit narratívák mélyebb szintjét Szécsi Gábor modelljét követve az értelemalkotás specifikus, a kulturális és társadalmi viszonyrendszerébe ágyazott egyén személyes tapasztalataiból táplálkozó eseménystruktúrákat megjelenítő modelljei jelentik, amelyek tudat alatt, gondolati reflexió nélkül vezérlik az individuum viselkedését. Míg az implicit narratívák másik csoportja az adott szituációban a lehetséges cselekvések közül választó individuum propozicionális attitűdjeit jeleníti meg. Ennek a gyakran tudat alatt, mindennemű fogalmi reflexió nélkül megvalósuló választásnak a kauzális folyamata – tehát mi indokolja a választást, mit választunk és mi a választásunk várható eredménye – mindez együtt mint folyamat jeleníti meg az individuum adott szituációhoz való viszonyát. Azaz az improvizációban a legfontosabb különbségeket nem a karakterek közötti különbségek jelentik, hanem az, hogy a karaktereket játszó – alapvetően közös narratívára törekvő – személyiségek egyéni, explicit narratíváit hogyan, milyen mértékben befolyásolják a kommunikációs, vagy más típusú cselevéseik értelmezését segítő, egyéni implicit narratíváik.

Valamely kommunikációs cselekvés során például a közlő által közvetített jelentéstartalmak oly módon válhatnak megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a közlő explicit és implicit narratívák metszéspontjában jeleníti meg az adott kommunikatív aktushoz vezető szándékokat, vágyakat, attitűdöket. E két narratíva típus együttes feldolgozása érzékeltetheti a befogadóval, hogy az adott szituációban lehetséges, társadalmilag elfogadott és értelmezhető aktusok közül az adó milyen indíték alapján választott ki egyet üzenete közlésére, és hogy ennek az indítéknak a hátterében milyen vágy, hit, attitűd rejlik. A cselekvési, viselkedési módok által közvetített implicit narratíva elsődleges rendeltetése, hogy feltárja a cselekvő (közlő) konkrét szituációban észlelt problémával, valamint magával a szituációval kapcsolatos általános attitűdjeit is. Más szóval, ennek a verbális és nonverbális jelekkel egyaránt megjelenített narratívátípusnak az elsődleges rendeltetése, hogy megragadhatóvá tegye: a cselekvő általában véve hogyan viszonyul az adott szituációban észlelt problémához és a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekhez. Ezek az implicit narratívák (például különböző stilisztikai eszközök, gesztusok, mimikai játékok, paranyelvi jelek révén) azt teszik megragadhatóvá a befogadó számára, hogy a cselekvő rendszerint milyen cselekvésekkel, viselkedéssel reagál az aktuálshoz hasonló problémákra a konkrét szituációhoz hasonló helyzetekben. A kommunikációs üzenet megértésének feltétele ezért, hogy a befogadó oly módon értse meg, hogy a közlő az adott szituációban miért éppen az általa észlelt cselekvést választotta üzenete közvetítésére, hogy egyúttal megpróbálja reprodukálni annak konkrét szituációval és problémával kapcsolatos általános attitűdjeit is.

⁴¹ Szécsi, Gábor (2022): *in: XXI. századi narratívák, Tanulmányok a filozófia, művészet és gazdaság metszéspontján.* Szécsi, Gábor – Bogányi, Gergely: *Narrativitás és zenei megértés.* szerk.: Szécsi Gábor, Boros János, Nemeskéri Zsolt, Szeged, Belvedere Meridionale.

III.3.2.1. Az implicit narratíva hatása az improvizáció értelmezésében

A második tézis értelmezése

Hipotézisem, hogy az implicit narratíva a rögtönzésben felülírhatja az aktusok ésszerűségét és döntő hatást gyakorolhat a befogadó érzelmi elvárásaira és értelmezésére.

Feltételezésem – hogy egy élő előadás során az implicitásból fakadó metanarratívák végső soron jelentősebb hatással bírnak a befogadó narratíva érzelmi asszociációira mint maguk az explicit tényezők – kutatásaimat megelőzően, elsősorban tapasztalatból ered.

A történet jelentésformáló, fogalomalkotó struktúrája egyszerre tartalmaz intellektuális és érzéki kontextusokat. És bár a néző érteni szeretné a viszonyokat és a történeteket, állításom, hogy végső megítélésében végül nem annak a szereplőnek az igazsága érinti mélyen, aki felé észérvek alapján billen értékítélete, hanem azzal fog együtt érezni, akinek metakommunikációja a leginkább érinti.

Az improvizációs színész játékának lényegét a tudatfilozófia területén megalapozott hipotézis fényében nem csak az explicit és implicit narratívaszintek viszonya jeleníti, hanem az implicit narratívák szerepe, alkalmazása. Ezek értelmezése az improvizációban még árnyaltabbá, érthetőbbé teszi a narratívák interszjektív és énkonstituáló funkcióit. Hiszen nincs még egy művészeti ág, ahol ennyire primér módon, megváltoztathatatlanul jelenidejűen lennének jelen, ennyire a színészek személyiségéből, képességeiből és személyes élményeiből táplálkoznak. Így a rögtönzés implicit narratíváinak vizsgálata érdekes felismerésekhez vezethet a befogadói narratívák és a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő, személyes asszociációk viszonyának terén is.

Példával élve: ha egy jelenetben, két ember hosszú távollétet követően újra találkozik és az egyik azt mondja: - ó, de régen láttalak! – akkor a narratívába illő mondatot használ. Ha a szituációval kapcsolatos általános attitűdöt követi, akkor ezt a mondatot – a hangképzést tekintve – a „saját” hangja fölött, tehát magasabb hangszínt használva mondja, olyan mimikai gesztusokkal párosítva mint például a szemöldökök emelése. Mindez a meglepettséget / örömet fejezi ki, és a néző számára jól dekódolható, társadalmi elvárásokhoz igazodó szituáció. Ha viszont ugyanezt a mondatot a színész számonkérően / pökhendien / fenyegetően stb. mondja, teljesen mást jelent a helyzet, más gondolatot, háttértartalmat ad a jelentéshez, disszonanciát eredményez, amelyről feltételezi a néző, hogy a későbbiekben magyarázatot kaphat.

Ezek a disszonanciák, áthallások, mondatok mögé tett eltérő jelentések, egyedi gesztusok nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy unalmas történetek helyett, művészi igényű történetek születhessenek. Azért is fontos, hogy a 4 W alapján (Who? What? Where? Why?) a színész minél gyorsabban felrajzolja a karaktert a fent említett hétköznapi narratív minták valamelyikéből. Annál több ideje és lehetősége lesz, hogy az *Elvárások körén* (Circle of Expectation) belül az implicit narratíva művészetét gyakorolja, megismerje és kifejezze a figurát, valamint gyakorlati értelemben előkészítse azt az útvonalat és tevékenységet, amelyen a figura végigvezeti a közönséget. Hogyan viselkedik ez a figura? Hogyan jár? Hogyan áll? Milyen a dinamikája? Gyors? Lassú? Milyen jó és rossz tulajdonságai vannak? Rövid formátumú improvizációs játékok során mindössze néhány perc áll a karakter illetévaló megfogalmazására, hosszú formátumú, egész estés előadások során – még ha több karakter megformálására is vállalkozik a színész – akkor is kihasználhatja az egész estét, akár úgy, hogy a karaktert időről időre visszahozza, mígnem kirajzolódik sorsa és a narratívában játszott szerepe.

Ha tovább visszük a gondolatmenetet és a legtágabb időbeli értelmezést vizsgáljuk, miszerint az egész improvizációs mű egységét az utolsó mondat elhangzása utáni perspektívából, visszatekintve vizsgáljuk, azt látjuk, hogy az egységes történetté szerveződés jelenlévő valósággá válik, holott az improvizált darab során a jelenetek nem biztos, hogy kronológikus időrendben követték egymást. Az utolsó jelenetet követően visszafelé értjük meg

komplex módon azokat a szándékokat, attitűdöket, melyeket a színészek közösen írt történeteikkel megjeleníteni szándékoztak. A folyamatban íródtó történetet mindig csak addig a pontig tudjuk relációban értékelni, ahol a darab éppen tart. Az utolsó jelenet után viszont visszamenőleg átértékeljük az addigiakat, így a mű komplex értelmezést nyer. Hasonlóképpen, a befogadó individuum is képes az utolsó mondat elhangzása után átértékelni az eltelt idő minőségét és az elhangzott improvizációs történeti elemek relációját. Amikor arról a viszonyról gondolkodunk, hogy a művek értelmezését meghatározó explicit és implicit narratívák megfelelő rekonstrukciója szükségessé teszi a művek alkotásakor és előadásakor érvényes társadalmi és kulturális metanarratívák ismeretét, valamint az alkotói, előadói szándékok ennek megfelelő megragadását, akkor feltételezzük, hogy a befogadó individuum pontosan tisztában ezekkel a metanarratívákkal. De mi történik akkor, ha mégsincs?

Ha a magyar néző Los Angelesben vagy Chicagóban választ előadást, előfordulhat, hogy nem érti pontosan a nyelvet vagy egy ott, aktuálisan futó sorozatból vett mondatot, tárgyi utalást vagy helyi viccet nem tud dekódolni, esetleg bizonyos gesztusok nem ugyanazt jelentik mint Közép-Európában. Ilyen esetben az előadói én reprezentációja nem ugyanazokat a testi és mentális folyamatokat indítja el a befogadóban, az önértelmezés eszközeül szolgáló narratív fikció másként éri el közönségét.

Ebben az esetben az explicit narratíva megértése jelenti inkább a nehézséget, az emóciók, a hangulatok és a hangsúlyok segítik a nézőt. Úgy fókuszál a szöveget teljes egészében nem értő néző figyelme a színészi karakter jegyekre, hangszínre, mimikára, gesztusra és minden egyéb körülményre, ahogyan egy látását elvesztő embernek élesednek képességei a szagok megkülönböztetésére vagy a tapintásra. De nem kell külföldinek lenni ahhoz, hogy megértsük, e példák azt mutatják, hogy az improvizáció hatásmechanizmusa szervesen kapcsolódik a kommunikáció- és tudatfilozófiában mára egyre központibb szerepet kapó implicit narratívizálás kérdésköréhez. Minsky, Meretoja és mások ezzel kapcsolatos gondolat kísérletei rávilágítanak arra, hogy a szóban forgó implicit narratívákra olyan speciális „forgatókönyvekként” célszerű tekintenünk, amelyek folyamatosan jelen vannak az adott szituáció sajátos elemeit észlelő individuum viselkedésbeli, cselekvési döntéseinek (improvizációinak) hátterében és folyamatosan hatást gyakorolnak.

III.3.2.2. Az autobiografikus narratív modell jelentősége az improvizációban

Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy a narratívák interszubjektív és én-konstituáló funkciója egyaránt egy kettős, explicitimplicit narratívaszint létezésére vezethető vissza⁴², akkor még inkább érthető, hogy gondolkodás történetmesélő formájának meghatározó szerepe van az én és az identitás létrejöttében.⁴³ Éppen az imént tárgyalt metaelmélet jelentősége a legnagyobb az énpeszichológiában egyre nagyobb teret nyerő fiktív én és a megtestesült én narrativista koncepciójában. A metagondolkodás ugyanis a történetmesélést a valóság tudati konstrukciójának jelentést és értelmet adó folyamatoként ragadja meg, és ebből kiindulva az én azonosságának problematikáját az élettörténeti elbeszélés jegyében vizsgálja.

Többféle énértelmező narratívát is megkülönböztethetünk. Az improvizatív történetmesélés sajátosságaihoz – miszerint az improvizatőr mindig magáról mesél – az autobiografikus narratíva vizsgálatával kerülhetünk közelebb. Ezt a fikcionalista elképzelést vizsgálta Denett és

⁴² Szécsi Gábor (2023): A történetekbe zárt elme, Akadémiai Kiadó, Budapest.

⁴³ Bruner, Jerome – Lucariello, Joan (2001): A világ narratív újratemtése a monológban. In: László J. – Thomka B. (szerk.): Narratívák 5. Budapest, Kijárat Kiadó, 131–157.

Pléh, Csaba (1986): A történet szerkezet és az emlékezeti sémák, Budapest, Akadémiai kiadó.

Pléh, Csaba (1996): Kognitív tudomány, Budapest, Osiris Kiadó.

Pléh, Csaba (2012): A társalgás pszichológiája, Budapest, Libri Kiadó.

(Bruner, 2001; Bruner – Lucariello, 2001; Pléh, 1986, 1996, 2012, 2020)

Velleman is. A háttérben az az alapvetés húzódik, hogy az *én* végső soron nem más mint a testi tapasztalatokból és tevékenységekből származó fikatív kreáció. Mint Dennett fogalmaz, az *én* „számtalan tulajdonítás és értelmezés által meghatározott absztrakció.”⁴⁴ Az absztrahált karakterformálás aktív, cselekvő organizmus, mely mentális modelleket alkot mind a környezetében található entitásokról, jelenségekről, mind önmagáról. Ezek a narratívák az improvizatív történetmesélésben ugyanúgy érvényesek mint bármilyen hétköznapi történetalkotás vagy fikciós mű esetén. Dan McAdamsre hivatkozva az identitást jelentheti maga az élettörténet, amely számtalan autobiografikus narratívából áll. Eszerint olyan narratívákat mesélünk életünkről és önmagunkról, amelyek egyidejűleg jelenítik meg a múltat és láttatják életünk jövőbeli irányát, kibontakozását. Menary kifejezésével élve „absztrakt narratív magyarázatoknak”⁴⁵ nevezhetjük őket. Eszerint a „narratívák gravitációs középpontjaként”⁴⁶ funkcionáló *én* pusztán absztrakció, az autobiografikus narratívák centrumában megszülető fikatív karakter.

Összefoglalva: az *én* az autobiografikus narratívában tehát lényegét tekintve egy modell, a cselekvései révén a környezetével kölcsönhatásban lévő szervezet olyan reprezentációja, amelyet a testi, mentális folyamatokra vonatkozó, *én*-tulajdonságokkal és -interpretációkkal, fantáziával és képzelőerővel összekapcsolható narratívák együttese konstituál. Azaz az *én* nem azonos az élő testtel, hanem pusztán egy, az önértelmezés eszközeként szolgáló narratív fikció, reprezentáció. Az *én* kapcsolatos narratívák tehát a testi, lelki folyamatait értelmezni próbáló individuum mindennapi *én*-attribúciós és kommunikációs gyakorlatának elemei. Előfordulhat, hogy valós mentális viszonyokra, jelenségekre világítanak rá, az improvizatív művészetben való jelentőségüket viszont az absztrakt entitásként funkcionáló *én* megtestesülésében szukcesszionálják. Az absztrakt *én*-ből születő szüntelen történetalkotási és -mesélési processzusok, az *én*-ről alkotott koncepció olyan narratív reprezentációi, amelyek egyrészt visszacsatolnak az individuum viselkedésére, és ahogyan Velleman megfogalmazza: ilyen értelemben irányítják is annak cselekvéseit, másrészt kiszínezik azt és elképzelt elemekkel társulnak. A játék tapasztalatával rendelkezők pontosan tudják, hogy az *én* nem a vele kapcsolatos narratíváktól függetlenül létező szubsztancia és azok a fizikai redukcionista felfogások is kifogásolhatóak, melyek értelmében az *én* a test vagy az agy egy darabjaként válik meghatározhatóvá.

III.3.2.3. Az *én*-narratívák és az embodiment

Akár a fikatív *én* narrativista koncepciójából, akár az ismeretelméleti narrativizmus általános megfontolásaiból indulunk ki, megválaszolásra vár az a Velleman érvelését is elbizonytalanító kérdés, hogy ha az *én* pusztán narratív fikcióként funkcionál, miként válhat az intencionális oksági folyamatokat meghatározó tényezővé. Hogyan kapcsolódhatnak az individuum cselekvési tapasztalatai a leírásukra használt narratívákhoz? Milyen viszonyban vannak egymással a mások tetteinek értelmezésekor működtetett interszubjektív narratívák és az *én*-konstituáló attribúciós narratívák? Többek között az ilyen és ezekhez hasonló kérdések sora és a fikatív *én* narrativista koncepciója által sugallt válaszok bizonytalansága vezetett el az *én* és a narratíva viszonyával kapcsolatos másik jól artikulálódó álláspont megszületéséhez, amit nevezünk a megtestesült *ént* formáló narratívák koncepciójának.⁴⁷ Ennek a kognitív

⁴⁴ Dennett, Daniel C. (1991): *Consciousness Explained*. Boston, Little Brown, 427. o.

⁴⁵ Menary, Richard (2008): *Embodied Narratives*. *Journal of Consciousness Studies*, 15, 63–84.

⁴⁶ Dennett, Daniel C. (1991): *Consciousness Explained*. Boston, Little Brown

⁴⁷ Kerby, Anthony P. (1993): *Narrative and the Self*. Indiana, Indiana University Press.

Gallagher, Shaun (2000). *Philosophical conceptions of the self: Implications for cognitive science*. *Trends in the Cognitive Sciences*, 1, pp. 14–21.

tudományban, pszichológiában, tudatfilozófiában is egyre népszerűbbé váló elképzelésnek a lényege, hogy a narratívák révén formálódó *én* nem pusztán fikció, hanem az improvizált cselekvéshez oly jól illeszthető mozdulat vagy mozdulat-sorozat, amelyben megmutatkozva a szubjektum megtestesült *énje* egy olyan valós, prenarratív *énként* jelenik meg, amely alapvetően interszubjektív természetű és a kommunikációs megértést segíti népi pszichológiai narratívák segítségével. Így válik önreflexív folyamattá. Ebben a megközelítésben az *én* közlését a reflektív tapasztalatok és az individuum egyszerre alakítják történetté. A játék során sokkal könnyebb, magától adódó és inspiratív úton lehet elbeszéléssé érlelni az individuum megtestesült tapasztalatait testi jelenléttel, fizikai cselekvésekkel, prenarratív minőségekkel helyzeteket alkotni, amelyek szükségszerűen generálják a narratívák iránti igényt az önértelmezési folyamatokban. Így tudja a komplex biológiai, társadalmi, kulturális létezőként funkcionáló individuum sajátos narratív nézőpontok megteremtésével kommunikálni vagy eljátszani megtestesült tapasztalatait, észleléseit és cselekedeteit a különböző önértelmezési és kommunikációs szituációkban. Ezek a megtestesült tapasztalatok, észlelések és cselekvések határozzák meg a narratív *én* karakterét. Ez a hétköznapi improvizációra ugyanúgy érvényes mint a művészi rögtönzésre: csak olyan történetben tud megtestesülni az individuum, amelyet már megtapasztalt vagy el tud képzelni. Ebből következik tehát, hogy a narratívákat végső soron a megtestesült tapasztalatok sorozata strukturálja. A megtestesült, érző és észlelő *én* tehát azoknak a tapasztalatoknak a szubjektuma, amelyek révén a megtestesült élményekkel kapcsolatos narratívákat az individuum a megtestesült és beágyazott észleléseinek sorrendjében tudja rögzíteni.

Ezzel könnyű lenne visszatérni Kant ok-okozati elméletéhez és ahhoz a logikus narratív gondolkodáshoz, amelyből a hétköznapi improvizáció során hasznos következtetéseket vonhatunk le, ami tulajdonképpen túlélésünk záloga. A művészi rögtönzésben ezek az okos következtetések megfosztják a narratívát a titkoktól és könnyen a jelenet megoldásához, végéhez vezetnek. A narratív *én* működésében itt válik el a kommunikáció-filozófia az improvizáció művészetétől. Ez a differencia teszi az előbbit tudománnyá, utóbbit pedig a művészi kifejezés eszközévé. Mindkét szcena képviselője tudja, hogyan került vagy kerülhet egy adott helyzetbe, de míg a hétköznapi ember legtöbb esetben nem kíván visszatérően logikátlan, összefüggéstelen, „őrült” történetek narrátora lenni, a professzionális rögtönzőt ez motiválja. A művészi improvizátor kifejezetten keresi a rendhagyó, furcsa helyzeteket, folyton feszegeti a társadalmilag és kulturálisan elfogadott normákat és narratív határokat, ezáltal az ezekben megnyilvánuló narratív individuum fantáziájának határaival is játszik. Az improvizációs tréningek valamennyi gyakorlata ezt a kreatív flexibilitást, narratív határfeszegetést szolgálja. E dichotómia tükrében érthető meg Keith Johnstone improvizációs drámapedagógiájának lényege: nincs rossz ötlet. Ez az instrukció önmagában annyira felszabadító a struktúrákba szorított *én* számára, hogy „szegényes fantáziájú embereket egy szempillantás alatt dús képzelőerejű emberekké lehet átalakítani.”⁴⁸

Bergson szerint viszont ez a két aspektus nem diskrepancia, kifejezetten bírálja ezt a parallelizmust. Az ember kettős énnel él: az egyik – a Bergson számára fontosabb – az igazi belső *én*, a másik viszont életünk a társadalom számára megkonstruált formában: a külső világban szereplőként megvalósuló életünk apprehenziója. Az intuíció az ember ösztönös énjét világítja meg. Másik szféránk a valósághoz alkalmazkodó, evolúciós kontextusban

Hutto, Daniel D. (2009). Folk Psychology as Narrative Practice. *Journal of Consciousness Studies*, pp. 6–8, 9–39.

Menary, Richard (2008). Embodied Narratives. *Journal of Consciousness Studies*, 15, 63–84.

Goldie, Peter (2012). *The Mess Inside: Narrative, Emotion and the Mind*. Oxford, Oxford University Press.

⁴⁸ Johnstone, Keith, *Improvizáció és a színház*, ford.: Honti Katalin, Kkőzművelődés Háza, Tatabánya, 1993, 87. o.

értelmezhető, haszonelvűen szerveződő értelem. Bergson megkülönbözteti a motoros szokásokat, melyek a tudást, az alkalmazkodást képviselik és a kép- emlékeket, melyek énként részletes, személyes emlékeit képviselik. Az agy a szokások tárháza, a személyes emlékeknek viszont csak hozzáférési útja, azok nem kezelhetők materiálisan. Állítása szerint testünk a cselekvés eszköze, és csak a cselekvés. Semmilyen mértékig, semmilyen értelemben és semmilyen szempontból sem szolgál arra, hogy egy reprezentációt készítsen elő, még kevésbé, hogy azt megmagyarázza.⁴⁹

III.3.2.4. Az improvizáló narrátor lehetőségei a történetmesélésben, narratívák összegzése

Az improvizatív előadások esetében is fontos elemzési szempont annak vizsgálata, milyen viszony fűzi a narrátort a történethez. A regényíró választhat, hogy a narrátort implicit vagy explicit módon szerepelteti el. Az improvizátor valójában nem választhat, ha karaktert formál meg, akkor csak implicit módon lehet jelen alakításában, tekintve, hogy a rögtönzés a jelenlét művészete. Ezért a továbbiakban elsősorban az implicit narratíváknak a közlési szituációhoz való viszonyt megjelenítő szintjével kívánok foglalkozni. Ennek a propozicionális attitűdökkel reprezentáló, implicit narratívásintnek a hipotézise segíthet bennünket abban, hogy megértsük, a kommunikációs folyamatokban a mások cselekvéseinek értelmezésekor eszközként használt interszjektív narratívák miért válnak alkalmazhatóvá a megtestesült én testi, cselekvési tapasztalatainak leírásakor. Ez a propozicionális attitűdökkel kapcsolatos, implicit narratívásint azon túl, hogy az interszjektív narratívák háttérben rejlő intencionális okok reprodukálásának feltételét jelenti, támpontokat kínál az individuum számára ahhoz is, hogy saját testi, cselekvési tapasztalatai strukturálásához a legmegfelelőbb interszjektív narratívát válassza ki analógiaként.

Az improvizáció szereti a narratívát, a storytelling játékokat, főként, hogy nem minden improvizációs tréningen színészeket képeznek. Ezek a játékok szkeccs-szerzők, forgatókönyvírók számára is nagyon hasznosak. Ráadásul léteznek olyan író-játékok, amikor a színész mesélővé válik és rögtönzött történetében – amit mások játszanak el, segítve azok spontán játékanak lehetőségét – explicit narrátor lesz. A narrátor váltogathatja is a játékosok implicit és a saját explicit narratíváit a jelenet történetalkotásában. Megteheti, hogy nem mindent ír meg a játékosok helyett, tehát bizonyos narratíva-elemeket, párbeszédet rájuk bíz, esetleg bizonyos részeket a szereplőkkel meséltet el, implicitté téve őket a narrációban. A fentiek alapján megkülönböztethető:

- a) a homo diegetikus narrátor: ekkor a narrátor jelen van mint szereplő. Ennek legerősebb foka, amikor a narrátor az elbeszélés központi alakja.
- b) a heterodiegetikus narrátort: tehát azt a narrátort, aki hiányzik abból a történetből, amit elmesél

Az improvizátor mindig magáról beszél. Az elbeszélő rögtönző nem tud olyat mesélni, amit ne tudna elgondolni elképzelni vagy ami nem történt meg vele, vagy másokkal. Csak olyan viszonyokat tud dramaturgiai eszközökké tenni, amelyeket el tud gondolni, ezeket tudja a rögtönzött történetmesélés-szabályainak alárendelni. A narrátor jelenléte elsősorban az explicit narratívák megjelenésében döntő, míg az implicit narratív kommunikáció a színészi játékból, metakommunikációból, gesztusokból és csendekből születik. A narrátor szerepvállalásában a hangsúly az egymásra utaltságon van a tapasztalat és az elbeszélés közötti kapcsolatban. A fikcionális történetalakban ugyanúgy jelen lehetnek narratív munkák mint az elbeszélés tényszerűbb formái. Különösen a közönség bevonásával alakított történetek esetében működhet

⁴⁹ Bergson, Henry (1896): Anyag és emlékezet. https://mersz.hu/dokumentum/filozofia_370/

a kollektív emlékezet feldolgozása, de jellemző dramaturgiai szál az egyéni traumák kollektív és egyéni feldolgozása. Itt érdemes meghúzni a határt az irodalmi szövegek és az improvizált szövegek között, még akkor is, ha az utóbbi alkalmanként irodalmi műveket választ kiindulásul. Míg a regényírás, a költészet vagy az önéletrajzírás mindig felveti az összehasonlítás lehetőségét az életszerűség relevanciájával, addig az improvizált előadás elbeszélő funkciói az élettapasztalatok feltérképezésének, feldolgozásának és alakításának eszközeként működik. Meretoja írott szövegekre vonatkozó kutatási eredményei az improvizált jelenetek elemzésénél is megállják helyüket⁵⁰: betekintést nyerhetünk a fiktív elbeszélések etikai funkcióiba és megtapasztalhatjuk, hogy a narratíva hogyan serkentheti erkölcsi képzeletünket, hogyan jönnek létre narratív köztes helyzetek, ahol a mesélő és a közönség etikai reflexiót folytathat. Míg számos irodalmi mű csak szűkebb közönséghez jut el, addig az improvizatív történetmesélés mainstream formái – televíziós műsorok, realityk, show-műsorok – sokkal nagyobb, néha globális közönséget érnek el és adnak betekintést a kortárs történetmesélés etikájába milliók számára.

A spontaneitás, bőkezűség és elfogadás szabályai mellett alapvető kérdése az improvizált jelenetek történetírásának: *ha ez igaz, mi igaz még?* Példával élve: ha egy korban egymástól nem távol álló férfi és egy nő együtt jelenik meg a színpadon, mi lehet igaz még rájuk nézve? Szeretők? Házások? Testvérek? Ha kiderül az utóbbi – vagy bármelyik verzió – máris ott lebeg egy még el nem mesélt családtörténet a levegőben. Ha igaz, hogy ők testvérek, kik a szülők? Hogyan nőttek fel? Mi a viszonyrendszer? A történet egymás karakterfestésével megírható. Ugyanúgy, ahogy minden kérdés és válasz ott van egymásban és az egymás után felmerülő ötletekben. A színész általában egy létező ember történetét építi egy rögtönzött jelenetben. Műalkotása a karaktere és a történet, amelynek részeseként, író, dramaturg és rendező is egyben. Tehát képzeletben „visszasétál” a karakter múltjában, *Ha ez igaz, mi igaz még?* alapon. Ennek fényében: ha adott egy férfi és egy nő a színpadon, akik testvérek, egyikük valószínűleg idősebb a másiknál. Ha ez igaz, mi igaz még? Az idősebb családtag lehetett a vezéregyéniség, a védelmező vagy éppen „tyúkanyó”. Ha a férfi az idősebb, elképzelhető, hogy néhány dolgot nem engedett meg a húgának és gyakran nem tetszettek neki annak udvarlói. Ha ez igaz, mi igaz még? Előfordult, hogy öltre ment valamelyik kérővel és az összecsapás hosszútávú következménye rányomta a testvéri kapcsolatra a bélyegét, és így tovább: az okból származó okozatból jön a következő, minden színpadra „fektetett” állításból következik valami, amiben a felek megegyeznek. Kimondhatjuk, hogy ha két játékos nagyon figyel egymásra, adva van a történetük. Így írják meg a múltjukat, azaz „hátrafelé sétálva” játszanak, hogy megrajzolják a *Circle of Expectation*⁵¹, az elvárások körét, azt a lehetséges, az információkból kirajzolódó környezetet, amely predesztinálhatja a karakterek és a történet lehetséges kimeneteleit. A másik párhuzam, hogy minden kérdés és válasz a formálódó narratíva mellett ott van a partnerben is, ha a játékot nem egyedül játssza az előadó. Mert akkor a történetet sem egyedül írja. Az igazán virtuóz szinten működő improvizációs jelenetekben a szereplők egymást segítik, tehát nem önmaguk karakterével vannak elfoglalva, hanem a másikat „rajzolják”, aggatják fel tulajdonságokkal és hibákkal. Garantálva ezzel a spontaneitás szüntelen jelenlétét. Mert ha magamat ruházom fel valamilyen tulajdonsággal, az ötlet már a megvalósítás előtt megszületik, de ha a másiknak szegezem az ötletet, új tulajdonságot, amit meg kell valósítania, akkor az instrukció születése és megtestesülése között minimalizáljuk az eltelt időt, feltéve, hogy a bátran improvizáló partner azonnal reagál. Ha ezt képes megtenni, tehát az improvizátor minél inkább képes legyőzni az időt, annál jobb előadó. Akár történetbe illő lesz az ötlete, akár távol

⁵⁰ Meretoja, Hanna (2018): *The Ethics of Storytelling, Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford: Oxford University Press.

⁵¹ Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books. p. 79. *Circles of Expectation*: „The spectators create a 'shadow story' that exists alongside the improvisers' story. Storytelling goes well when there's a close match between the players' stories and the spectators' shadow stories.”

eső, mindenképpen övé a néző figyelme. Ha kivár vagy a konfliktust megoldja akkor vége a jelenetnek. „Az élet problémájának megoldását e probléma eltűnése jelenti.”⁵² Ellenben, ha alkalmazzuk a Johnstoni történetmesélés instrukcióját: a *Ha ez igaz, mi igaz még?* módszert, akkor véget nem érő kreatív történetírás lehetőségével ajándékozunk meg magunkat és játékos társainkat. Részben ezt fogalmazta meg Wittgenstein, amikor azt írta: „ha egy kérdést fel lehet tenni, akkor meg is lehet válaszolni”⁵³, viszont „nincs kényszer arra, hogy az egyik dolognak meg kelljen történnie, mert egy másik már megtörtént. Csak logikai szükségszerűség létezik.”⁵⁴

III.4. Improvizáció és tervezés

III.4.1. Tervezés e az improvizáció, improvizáció e a tervezés?

A harmadik tézis értelmezése

Dolgozatom hipotézis kérdése: tervezés e az improvizáció, improvizáció e a tervezés? Ez a fejezet a tervezés és az improvizáció közötti fogalmi kapcsolatokat vizsgálja. A színjátszás e két típusát teljesen különállónak és egymást kizárónak tekintették eddig (lásd Johnstone). Az improvizációt ő is úgy jellemzi, hogy szembe állítja a tervezéssel: a rögtönzött cselekvéseket olyan cselekvéseknek tekinti, amelyek nem tervezettek. A tervezés magában foglalja a cselekvéssorozatokat olyan módon történő felépítést, amely várhatóan a célunk eléréséhez vezet, majd a cselekvések tervszerű végrehajtását. Raul Hakli, a Helsinki Egyetem improvizációval foglalkozó filozófia professzora is premisszaként tekint – és kutatását építi – arra az állításra: bármi is legyen az improvizáció, egy dolgot egyértelműnek veszünk: az improvizáció nem tervezés.

Ez volt az én kezdeti hipotézisem is, de némi gondolkodás és filozófiai tanulmányt követően gyanút fogtam. Kezdték úgy tűnni számomra, hogy bár előadóként azt az érzelmileg mély, ösztönös játékot és jelenlétet keressük, amiről a Sztanyiszlavszkij-módszer⁵⁵ szól, interpretálni pedig olyan gyermeki felszabadultsággal szeretnénk mint amit Johnstone hirdet, a színpadon mégiscsak döntéseket hozunk és akár mennyire is hagyjuk, hogy megszálljon az ihlet, feltörjenek a tudatalatti élmények, vagy kipattanjon az isteni szikra – mindegyre még katarzis - kutatásaimról szóló fejezetemben kitérek – mégiscsak tudnunk kell, hogy mit csinálunk, ahhoz, hogy interakcióba lépjünk. Amiről a rendezők és a filozófusok még nem létező, egyelőre csak általam generált vitája szól: egy általános előadóművészeknek szóló tanácsban összpontosul, amit Dékány Endre is gyakran hangoztatott: „Forró szív, hideg fej!”⁵⁶. A következő összevetésben tulajdonképpen e két tényezőt hasonlítom össze egymással. Ebbéli hitemben, miszerint egy cselekvésben helye van az improvizációnak és a tervezésnek is, megerősítenek az e fejezetben hivatkozott kutatások is. A gazdaságfilozófia vagy az analitikus filozófia felől érkező improvizációs kutatók: Hayek, Ulmann és Margalit inkább arra hajlanak, hogy a rögtönzés tervezés. Pontosabban, az improvizáció a tervezés egy bizonyos fajtája. Ezt a tézist Keith Johnston drámapedagógiájának leghatékonyabb, játékra vonatkozó tanácsának fényében nehéz megvédeni, az instrukció ugyanis úgy szól: ne tervez! Fontos megjegyezni, hogy Johnston itt nem az egészséges elme működését kívánja megváltoztatni, hiszen az ember gondolkodva létezik, inkább a túlgondolást, a hosszú távú tervezést és a tervekhez való ragaszkodást utasítja el, hogy a játékosból előhívható belső érzék képessé tegye a gondolkodás

⁵² Wittgenstein (1963): Logikai-filozófiai értekezés. Ford.: Márkus György, Akadémiai Kiadó, Budapest. 6521

⁵³ U. ott. 6.5

⁵⁴ U. ott. 6.37

⁵⁵ Sztanyiszlavszkij, Konsztantin Szergejevics (1988): Egy színész munkája, ford.: Morcsányi Géza, Gondolat Kiadó, Budapest.

⁵⁶ Dékány, Endre (2017): A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi “Bel canto”. Budapest, DÉKÁNY Művészeti Bt.

spontaneitására. Tervezés alatt nem feltétlen több lépésből álló döntés sorozatot értünk. Egyetlen döntéshez is tervezés kell. Az is tervezés, ha eltervezem, hogy játszani fogok, de nem tervezem el, hogy mit. Ezzel együtt a tervezés mint olyan, nem szerepel az improvizációs színészek szótárában, csak annyiban mint kerülendő működési elv.

Mivel a professzionális improvizációval foglalkozó filozófusok csak az elmúlt húsz évben kezdték ezt a viszonyrendszert elemezni, nagy szellemi csatákra még nem kerülhetett sor a tervezés-tagadók és a kauzalisták között. Nem beszélve arról, hogy sem az improvizációs társulatok nem foglalkoznak módszertanukban pszichológiával és a filozófusok is szeretnek elhatárolódni a tudatalatti- és ösztönvilágtól, ezért utóbbiakat nem vonnám be az elemzésbe, bár kétségtelenül van szerepük a rögtönzött játékban. De ha már Beth Prestonnak, korunk egyik legjelentősebb improzofia kutatójának már nem lesz lehetősége a gyakorlat nagymesterével: Keith Johnstone-nal összeütközni a kérdésben, játékosként generálok elképzelt vitát kettejük álláspontja között. A továbbiakban arról lesz szó: a tervezés mennyiben ellentéte vagy éppen elengedhetetlen része az improvizációnak.

Az egyszerűség kedvéért a *tervezés* kifejezése alatt értsünk most olyan gyűjtőfogalmat, amely a tervezésen belül létrejött kompozíciót is magában foglalja. Preston kifejezetten improvizációs kutatási területként jelöli ki a tervezést⁵⁷, míg Johnston az ösztönös játék ellentétéként jelöli meg a tervező elmét és előszeretettel használja a „csontot az agynak”⁵⁸ kifejezést, amellyel arra céloz, hogy játék közben úgy kell valami elterelő gondolatot adni az elmének, ahogyan a kutyának csontot. Az elme „rágja” csak a gondolkodnivalót, hogy ne zavarja a játékot okoskodásával, intellektualizálásával.

„A hétköznapi beszédben az improvizációt régóta zenészek, táncosok és más előadó korlátlan, radikális kreativitásával hozzák összefüggésbe; akik úgy improvizálnak, hogy egyszerűen maguk mögött hagyják a konvenciókat, és szabad utat engednek spontán zsenialitásuknak. A gyakorlott táncos nem gondolkodik azon, hogy mit fog csinálni: egyszerűen csak táncol. És az eredmény csodálatos.”⁵⁹

Dékány Endre beszéd- és énektanár ezt a gyakorlatban így fogalmazta meg:

„Tehát, ha arra kérem a tanítványt, hogy valamit „képzeld el, és ő azt mondja, hogy arra „gondolt”, akkor azonnal leállítom a gyakorlatot. A gondolkodás bal féltekés és izomzati szempontból passzív, a képzelet viszont azonnal beindítja az izomzati szimulációt, rögtön céltudatos mozdulattá válik. A „gondolat” megjelenése azonnal jól látható, érezhető mert ilyenkor eseménytelenül, üresen múlik az idő egy jó pár percig. A gondolkodás és a képzelet, érdekes módon, akkor „zavarják egymást”, ha ugyan arra vonatkoznak. Olyan ez, mintha két vonat menne egymással szembe ugyanazon a vágányon, meg is történik a karambol. Édesanyám (megjegyzés: Dékány Endre édesanyja is világhírű énektanár volt.) ilyenkor mindig azt mondta, hogy „tőlem gondolhatsz a kedvenc ételedre, csak azt képzeld el a testedbe, amit kértem”. Ez sokszor sikerült, mert soha nem ettem óra előtt, hogy mély levegőt tudják venni. Tekinthejtük ezt általános szabálynak is: az éneklés közben bármire lehet gondolni, csak az éneklésre nem szabad!”⁶⁰

⁵⁷ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Routledge, Chicago, 13. – 30. o.

⁵⁸ Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books.

⁵⁹ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Routledge, *Improvisation in the Classroom*, James McGuirk, Chicago, 184. o.

⁶⁰ Dékány Endre (2017): *A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi „Bel canto”*, Budapest, DÉKÁNY művészeti Bt. 150. o.

A tapasztalat azt mutatja, hogy a gyakorlatban ez a művészethez vezető út, ha tervekre gondolnánk alkotás közben, nem tudnánk megragadni a művészet tárgyát képező jelenség lényegét, nem tudnánk alkotni, csak tervezni és végrehajtani.

III.4.2. A pillanat megragadása a tervezés tükrében

A pillanat improvizált kontextusban való meghatározását jól keretezik Kant időről alkotott premisszái, melyek szerint az idő nem tapasztalatból elvont empirikus fogalom, mert akkor nem észlelhetnénk magát az egyidejűséget vagy az egymásutániséget, tehát szükségszerű képzet, *a priori* módon adott. *A tiszta ész kritikájában* az idő fogalmának metafizikai tagolása fenntartja minden időaxióma lehetőségét is. E tételeket nem nyerhetjük a tapasztalatból, csupán azt mondhatjuk: mindezeket tanúsítja a megszokott észlelés, annak a megállapításnak azonban, miszerint: nem mondhatnánk, így kell lennie, kitűnő bizonyítéka az improvizáció, tehát az időhöz kapcsolt rögtönzött cselekvések vagy gondolatok. Bár Kant azt írja: az idő könnyűszerrel megtisztítható a jelenségektől, a játékban épp az határozza meg érzéki szemléletünket, milyen ritmusban, milyen jelenségekkel, történésekkel töltjük fel a múltó időt.

A pillanat elmúlása jól tetten érhető, tartalma valamelyest megragadható Heidegger *Augenblick*-értelmezésével, mely visszatérő motívuma *A lét és idő* című művének. A színpadi improvizáció pillanat-értelmezéséhez kifejezően társítható az *Augenblick* szempillantásként való értelmezése, ahol a szemhéjunk színpadi függönyként gördül fel, majd gördül le és két pillantás közé helyezhető a jelenidejűség, melynek reflexiója, tehát a pillanat felismerése Kant szerint örömmérettel jár. Ezt Heidegger is megerősíti, amikor a tulajdonképpeni időbeniségben tartott, *tulajdonképpeni jelent* nevezi pillanatnak, amit aktív értelmében extázisként kell felfognunk. A jövő terminológiai megnevezésére az *előrefutás* kifejezést használja. A kifejezés Heideggernél arra utal, hogy a jelenvalólét egzisztálva önmagát mint legsajátabb lenni-tudását engedi eljönni önmagához. A jövőnek így először nem a jelenből, hanem egy nem-tulajdonképpeni jövőből kell magát elnyernie. Úgy is értelmezhetjük ezt, hogy ha a jövő nem előzi meg önmagát, akkor jelenvaló létté válik. Az ehhez kapcsolódó heideggeri gondoskodó *világban-való-bennelét* már cselekvést társít a pillanathoz, abból érti meg magát, amiről gondoskodik. Érdekes konzekvencia, hogy a pillanat ilyenén való értelmezése különbözteti meg a leginkább a hétköznapi improvizációt a művésztől. A mindennapi foglalatosság ügyletei ugyanis a fennmaradáshoz kellene, sürgősek és elkerülhetetlenek. Míg a művészi improvizáció gondolkodást, játékosságot, alkotást, spontaneitásban is tudatos – vagy tudatalatti – teremtést feltételez. Olyan tartalmi reflexió, fantáziasport, amely nélkül lehet élni, csak nem érdemes.

A művészi improvizáció nem elsődleges létszükséglet és nem a gondoskodás tárgya felől jön el önmagához. De mindkét esetben – hétköznapi és művészi improvizáció esetében egyaránt – valódi kérdés: a kettő vajon – tervezés és megragadás – kizárja egymást?

Stuart Russell és Peter Norvig tankönyvükben, a *Mesterséges intelligencia: A Modern Approach* című műben a tervezést nagyon tágan úgy határozzák meg mint "az a feladat, hogy olyan cselekvéssorozatot találjunk ki, amellyel elérhetünk egy célt."⁶¹

A tervezésről két különböző aspektusban gondolkodhatunk. A klasszikus tervezés a hétköznapi ember számára is könnyen belátható. A lineáris tervezést jelenti "olyan környezetben, amely teljes mértékben megfigyelhető, determinisztikus, véges, statikus (változás csak akkor történik, amikor az ágens cselekszik) és diszkrét (időben, cselekvésben, tárgyokban és hatásokban)."⁶² Ez a meghatározás ekvivalens Kant második analógiájával: az időbeli egymásutániség alaptételével, a kauzalitás törvénye alapján.

⁶¹ Russel, S.J. & Norvig, P. (2003), *Artificial intelligence: A modern approach*, Upper Saddle River, NJ: Pearson, 375. o.

⁶² U. ott

„Minden módosulás az ok és az okozat közti kapcsolat törvénye alapján megy végbe.”⁶³

Kant a bizonyítást a jelenségekkel kezdi, valamennyi változásukat (szukcessziójukat) csak módosulásnak tekinti. A módosulás fogalma pedig feltételezi, hogy létezik, azaz fennmarad a szubjektum. A klasszikus tervezés esetében nagyon jól használható Kant magyarázata: ahhoz, hogy jelenségek következzenek egymásra, képzelőerőre van szükség. Ugyanakkor a tervezéshez – elméletében – érzékek és szemlélet is szükséges.

„Egy bizonyos időpontban adva van a dolgok valamilyen állapota, melynek az ellentéte volt adva egy korábbi időpontban.”⁶⁴

A tehetség – Kant megfogalmazásában – kétféleképpen kapcsolhatja össze az említett állapotokat: vagy az egyik, vagy a másik következik előbb az időben. Másképp nem érzékelhetjük az időt, de azt meg tudjuk mondani, mely történés volt hamarabb. Kant ezzel definiálja az *ok* és *okozat* viszonyának fogalmát, melyek közül az első „oly módon határozza meg a másodikat mint a maga folyományát, nem pedig mint valamit, ami a képzeletben akár meg is előzheti.”⁶⁵ Ez a kauzalitás törvénye: valamiből valami következik és ez nem véletlen.

A való világ jelenségeinek túlnyomó többsége azonban nem írható le csupán a zavartalan ok – okozat kapcsolódásával, mert az improvizáció során – tervünkön felül – a körülmények (partner, időjárás, közönség, stb.) számtalan meglepetést tartogathatnak. Ezért a klasszikus – rajtunk múló – tervezés mellett, a másodsorban a valóság bizonytalanságaival való megbirkózáshoz szükséges tervezési stratégiákkal is foglalkoznunk kell. Ezek a feltételek tervezéssel, a végrehajtás ellenőrzésével és az újratervezéssel kezdődnek, és az úgynevezett "folyamatos tervezéssel" végződnek, amely "menet közben új célokat hoz létre, és valós időben reagál."⁶⁶ A folyamatos tervezés egyértelműen az, amit egyébként improvizációnak neveznénk. A mesterséges intelligencia kontextusában viszont ez csupán a klasszikus tervezés egyik változatának tekinthető. Ez az, ami akkor történik, ha a klasszikus tervezést a lehető legmesszebbmenőkig fellazítjuk, hogy a világot úgy kezeljük, ahogy az az ágensek számára ténylegesen létezik. Az alapfeltevés nyilvánvalóan az, hogy a folyamatos tervezés nem minőségileg különbözik a klasszikus tervezéstől, hanem egy mennyiségi kontinuum másik végén áll vele. Ugyanakkor, aki mindkettőben otthon van a színpadi gyakorlatban, tapasztalhatta már, hogy játék közben az improvizátor sokkal inkább törekszik a pillanat megragadására, a történések szinte egyidejű reakciójára, amelynek sokkal inkább köze van a spontán pillanatok megragadásának összekapcsolására és inkább vezet a *flow*⁶⁷ érzéséhez és folyamatához mint hogy akár folyamatos könnyed tervezés benyomását keltse. Sokkal inkább olyan mint amikor egy szörfösnek végre sikerül felülnie egy hullámra, elkapja a ritmust és nem esik le az utána jövőkről sem. Ilyenkor az improvizáló színész és a közönség is azt érzi: a jelenet olyan professzionálisan, természetesen és akadályok nélkül alakul, hogy felmerül a kérdés a nézőben, vajon nem volt e előre megírva. A természetből vett hullámok példája eszünkbe juttathatja Kant az ítélőerő transzcendens használatára vonatkozó módszertanát:

„A természet minden célszerűségét vagy *természetesnek (formafinalis naturae spontanea)*, vagy *szándékosnak (intentionalis)* lehet tekinteni. A pusztá tapasztalat csak az előbbi megjelenítésmódra jogosít fel; az utóbbi esetben viszont egy hipotetikus magyarázatmódról van szó, mely túlmegy a dolgok mint természeti célok előbbi fogalmán. A természeti célok első fogalma ugyanis eredendően a *reflektáló* (noha nem esztétikailag, hanem logikailag reflektáló)

⁶³ Immanuel Kant (2004): A tiszta ész kritikája, Atlantisz Kiadó, Ford.: Kis János, 215. o.

⁶⁴ U. ott

⁶⁵ U. ott, 216. o.

⁶⁶ Russel, S.J. & Norvig, P. (2003), Artificial intelligence: A modern approach, Upper Saddle River, NJ: Pearson, 455. o.

⁶⁷ Csikszentmihályi, Mihály (1991/2001): Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája. Budapest, Akadémiai Kiadó.

ítélőerőhöz tartozik, a második ellenben a *meghatározó* ítélőerőhöz; és bár mindkét fogalomhoz szükséges az ész is, de míg az előbbinél csupán az elvek szerint megszerzendő tapasztalat érdekében szükséges, vagyis *immanens* használatában, addig az utóbbinál már az történik, hogy az ész a túlságosba téved, azaz használata *transzcendens*.⁶⁸

Kant nyilvánvalóan nem ismerte a *flow* fogalmát, de a meghatározó ítélőerő módszertanában felismeri azt a többletet, ami döntéseinket a pusztá reflexiók láncolata fölé emeli, az ész elhagyja biztonságos logikai terepét és bár azt nem írja, hova „téved”, de ha használatát transzcendensnek ítéli, a játékos tapasztalattal kiegészülve megállapíthatjuk, hogy megérkezik az ihlet birodalmába.

III.4.3. Tervezés, fokozatosság és célorientáltság

A folyamatos tervezés jelensége a zenében még inkább megragadható. Bruce Ellis Benson: *The Improvisation of Musical Dialogue* című művében az improvizáció nem egyfajta *ex nihilo* teremtésként – ami gyakori tévhit – jelenik meg, hanem "egyfajta átdolgozása valaminek, ami már létezik."⁶⁹ Ezt a definíciót a zenében történő átdolgozás tizenegy fokozatos módjának katalógusával támasztja alá. Ezek a fokozatok Bensonnál a megírt kotta – tehát a zenei hagyományon belüli helyhez kötött tevékenységek – és a partitúrában nem meghatározott részletek minimális kitöltése közötti skálán helyezkednek el. A fokozatok bevezetése a tervezésbe egyszersmind a kötöttségtől való elszakadás minősített kategorizálása, amely spektrumon különféle motívumok jelennek meg, amelyek a megírt dallamra emlékeztető variációtól, a felismerhetetlen ösztönös improvizációig tart. Tehát akár van egy határozott kompozíciós fázis, amely megelőzi az előadás fázisát, mind a nyugati klasszikus zenében, akár egybeesnek ezek a fázisok, mind a jazzben, a zenészek mindkét esetben "az adottal dolgoznak, hogy valami újat "teremtsenek."⁷⁰ Benson rámutat, hogy az improvizáció típusainak katalógusában szereplő fokozatosság azt jelenti, hogy a köztük lévő különbségek mennyiségi, nem pedig minőségi különbségek. Itt az, amit egyébként egy terv kivitelezésének neveznénk - vagyis egy kompozíció előadásának -, csak az improvizáció legminimálisabb szintjeként jelenik meg, a blues vagy a jazz nyilvánvalóan improvizatívabb gyakorlatainak pusztá mennyiségi változataként.

Annak ellenére, hogy ez a két asszimilációs projekt – a tervezés és a fokozatosság – ellentétes irányba halad, alapvetően ugyanabból a két premisszából indul ki. Először is, mindkettő az érdeklődés tárgyát képező jelenség – Russell és Norvig esetében a tervezés, Benson esetében az improvizáció – kezdeti definícióját adja meg, amely annyira tág, hogy nem nagyon lehet nem alkalmazni az emberi cselekvés teljes területére, a színpadi improvizáció működésének megértéséhez viszont hozzátesz.

Hogy a tervezés és az improvizáció összekapcsolható és ne ellentétes premissza legyen, Beth Preston a *célorientáltság* fogalmát hozza be, ami a dramaturgia szempontjából érthető, a játék gyakorlatával viszont ellentmond. Feltételezve, hogy a cselekvés célorientált, bármennyire is homályos ez a cél, a tervezést úgy definiálni mint a cél eléréséhez szükséges lépések sorozatát, azt jelenti, hogy a cselekvés alapértelmezés szerint tervezett. Kétségtelen tény, hogy a jelenetnek valahonnan valahova tartania kell, ahhoz, hogy követhető és értelmezhető legyen.

⁶⁸ Kant, Immanuel (1790 / 2003): Az ítélőerő kritikája, Ford.: Papp Zoltán, Osiris – Gond – Cura Alapítvány, Budapest, 52. o.

⁶⁹ Benson, B. E. (2003) :A párbeszéd improvizációja: A zene fenomenológiája, Cambridge University Press, Cambridge, 30. o.

⁷⁰ U. ott: 32.o.

Viszont Preston azt is mondja: „az, hogy a lépéssorozatot előre megtervezzük vagy menet közben alakítjuk ki, lényegtelen.”⁷¹

Míg Johnstone már magától a tervezés kifejezésétől is elzárkózna, Kant kauzalitás elméletével világossá tette, hogy még az át nem gondolt, ösztönös cselekvéshez is kell egy döntés, akár tudatos, akár tudatalatti. Viszont Preston kijelentésével vitatkoznia kell a játékos tapasztalatnak. Egy improvizációs színész pontosan tudja, hogy addig tart a jelenet, ameddig ki nem derül valami vagy a felvázolt konfliktus meg nem oldódik. Az improvizációban az elsődleges cél: egymást helyzetbe hozni (*bőkezűség*) és megteremteni a drámát (*cselekmény*). Az improvizátor nem tudatos tervező, aki a kötöttség – kötetlenség skálán kicsit erre hajlik vagy arra, sokkal inkább egy vásott gyerek, aki azért megy fel a színpadra, hogy partnere orra alá borsot törjön. Amíg ez izgalmat jelent számára és a partner veszi a lapot, addig lehetnek színpadon, addig van esély, hogy a közönséget is izgalomban tartsák. Amint a jelenet célközébe kerül és a dramaturgiai csúcspont után lefelé ível, majd a végéhez közeledik, a játék befejeződik. Márpedig egy színész elsősorban játszani szeretne, az improvizáció gyakorlati működésének értelmében nem lehet célorientált és amennyiben partnerekkel dolgozik, nem tudja megtervezni teljes lépéssorozatát előre, sőt ez szigorúan tilos, mert akkor figyelmen kívül hagyja partnere ötleteit és nem jön létre sem a kapcsolat, sem az igazi rögtönzés. Nem tudhatja, hova fut ki a jelenet és a Johnstone-i metódus szerint nem is szabad, hogy tudja. Az improvizációs színésznek sokkal inkább konfliktus orientálnak kell lennie, mint célorientálnak. Beth Preston fenti állítása tehát nem lehet valid. Cáfolatért vissza kell mennünk Arisztotelészhez, aki szerint a végcél maga a mese (*dráma*), ami a cselekvést jelenti:

„A legfontosabb azonban ezek közül a történések (*pragmata*) összeállítása (*szüsztaszisz*). A tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések (*praxisz*), azaz élet utánzása, a boldogság és a boldogtalanság a cselekvésben rejlik, és a végcél valamilyen cselekvés, nem pedig minőség. Az emberek jellemük folytán ilyenek vagy olyanok, de cselekvéseik folytán boldogok vagy nem. Nem azért cselekszenek tehát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukban. Ennélfogva a történések és a mese a tragédia végcélja, márpedig a végcél mindenek között a legfontosabb.”⁷²

A Poétikában olvasható, hogy még az ókori görög színház kapcsán sem lehet előre megtervezni az utánzást, mert nem a jellemek mimézise alakítja a történetet, hanem a történet alakítja a jellemeket. Ezért nem mindegy, hogy a történet mentén tervezünk vagy a történetet megelőzően tervezünk egy lehetséges dramaturgiai végcél reményében, holott a végcél maga a történet. Az előre megtervezett lépések csak akkor fogadhatóak el egy improvizált jelenetben, ha előre meghatározott cselekvési sémákat értünk alatta. Az improvizációs színháznak vagy az élő műsoroknak fontos eleme a séma, abban is segít, hogy a jelenet megírja saját magát és abban is, hogy a néző a szokások és társadalmi konszenzusok bemutatásával azonosuljon a helyzettel és ismerje fel saját sorsának szilánkjait. Ha egy jelenetben karácsony van – részleteiben országonként és kultúránként lehetséges eltérésekkel (pl. Norvégiában nem ugyanazt a karácsonyi dalt éneklik mint nálunk) – a nézőnek igénye lesz arra, hogy felvillanjanak az ünnep attribútumai: karácsonyfa, család, ajándék, stb. A helyzetekre ugyanígy vonatkozik a séma: ha szenteste vacsoraidőben játszódik a jelenet, a legkézenfekvőbb séma, hogy apa, anya, a gyerekek és a nagyszülők szépen felöltözve asztalhoz ülnek, ha vallásosak – és mikor érdemes behozni a vallást egy jelenetbe, ha nem karácsonykor – akkor közösen imádkoznak és azt is könnyű kitalálni, hogy mit esznek, ha Magyarországon játszódik a jelenet: halászevlet. A cselekvési sémák jelentőségéhez még visszatérek az improvizált történetmesélésnél, ahol egy

⁷¹ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Routledge, Chicago, 15.o.

⁷² Arisztotelész (1974): *Poétika*. Ford.: Sarkadi János, Magyar Helikon, VI. 16. o.

séma a kreatív megoldások melegágya lehet. A klasszikus tervezés esetében előfordulhat, hogy a séma azért nem teljesülhet, mert a világ várható körülményei nem teljesülnek; vagy éppen ellenkezőleg, váratlan körülmények léphetnek fel. Ha egy színházba beszürodik a külvilág zaja – kis színházterem esetében ez gyakori – és a békésnek szánt karácsonyi családi vacsorába kívülről beleszirénázik egy mentőautó, az máris váratlan tényező a klasszikus tervezés folyamatában. A játékosok dönthetnek úgy, hogy nem vesznek tudomást róla, de akkor is tudniuk kell, hogy ezt velük együtt az összes néző hallotta. Ha valamelyik színésznek van annyi jelenléte, hogy „bejátssza” a történetbe a mentőt, az általában biztos siker a közönség körében. Az ágensnek ilyenkor a tényleges helyzet alapján kell improvizálnia. Az alternatíva a terv elhagyása, mérlegelésre nincs sok idő, ezért egyetlen tervben sem tudunk, és nem is szabad minden apró részletet előre látnunk.

Akár a klasszikus, akár a folyamatos tervezésről gondolkodunk, a szukcesszió két elemével még számolnunk kell. A *döntés* a megszülető cselekvés indítéka és bárhogyan is döntsünk, a döntéseinkből kialakul valamiféle *rendszer* vagy narratíva.

III.4.4. Döntések és rendszerek, a Jéghegy-modell

A *döntés*, minden egzisztencia saját lehetősége, tudatos létünk záloga. A legprecízebben kitervelt terv sem valósul meg, ha nem döntjük el, hogy megcsináljuk. Ehhez kapcsolódik az improvizációban a *rendszer* fogalma, amit döntéseink sorozata alkot.

Frankish a rendszer két szintjét különbözteti meg⁷³:

- az 1. rendszerben zajló folyamatoktól függ, például, hogy elhisszük, hogy van egy tervünk, és hogy végre akarjuk hajtani.
- 2. rendszerben a kigondolt tervet végrehajtjuk, melyhez szükséges az 1. rendszer impulzusa.

A 2. rendszer az 1. rendszer összetevőinek újrafelhasználása révén jön létre. Preston az 1. rendszerbeli folyamatokat gyorsnak, míg a 2. rendszerbeli folyamatokat lassúnak jellemzi. A sebesség azonban fokozatok kérdése. Például az 1. rendszerbeli folyamatokat úgy jellemzik, hogy heurisztikákkal és asszociációkkal működnek, míg a 2. rendszerbeli folyamatok alapanyaga az elemzés és a szabályok. Azt feltételezzük tehát, hogy az ötlet jóval gyorsabban születik, mint amennyi idő alatt kivitelezhető. A lényeg azonban az, hogy mind a mennyiségi, mind a minőségi különbségek a 2. rendszer 1. rendszerből való evolúciós kialakulásának köszönhető folytonosságok és függőségek talaján nyilvánulnak meg.

Amiben egyetérthetünk Prestonnal: tervezés és az improvizáció esetében célszerű elkerülni, hogy egyiket a másikhoz asszimilálják. Érvélekként Beth Preston megalkotta a *Jéghegy-modellt*, amelynek megértéséhez a két fogalom közötti különbséget meg kell erősíteni ugyanakkor el kell kerülnünk azt a dualista csapdát, amely a különbséget jobb és rosszabb, felsőbbrendű és alsóbbrendű fogalmaiban értelmezi. Tehát a rögtönzést és a tervezést olyan dichotómiaként kell újrafogalmaznunk, ahol hűek maradunk a fenomenológiához mint tudományhoz: a különbséget elismerik, de nem vetik alá egyenlőtlen értékelésnek.

Jéghegy-modell alatt Preston azt érti, hogy a tervezés a jéghegynek a víz felett látható csúcsa, az improvizáció pedig a felszín alatti rész.

„Modellünket a már említett analógiával indíthatjuk útjára - a tervezés a jéghegy csúcsához, míg az improvizáció a víz alatti részhez hasonlítható. Közismerten a jéghegy csúcsa sokkal

⁷³ Frankish, K. (2009): Systems and levels: Dual-system theories and the personal-subpersonal distinction, J. St. B. B. T. Evans & K. Frankish (Eds.), Two minds: Dual processes and beyond Oxford, Oxford University Press, 914.-926.o.

kisebb rész. A jég és a tengervíz relatív sűrűségét tekintve az arány jellemzően egytized-kilencetized.”⁷⁴

Preston ezzel az analógiával rávilágít az improvizáció evolúciós elsőbbségére, amely embernél, állatnál egyaránt az első helyen áll. Legalábbis ezzel a célorientált viselkedéssel magyarázza, hogy az állatok naponta megtalálják a szükséges élelmet, menedéket és társat. Ebből nagyon keveset magyaráz a jövőbeli tervezés, mivel csak az emberek és nagyon kevés más állat rendelkezik bizonyítottan a jövőbeli tervezés képességével.

Preston szerint a mindennapi emberi viselkedés is nagyrészt improvizációból, nem pedig tervezésből fakad. Itt behozza az intuíció fogalmát, olyan példákkal mint hogy gyakran megjósoljuk, ki, miről és mikor fog beszélgetni velünk, vagy megérezzük, mikor lesz a beszélgetésnek vége. Általában nem készítünk tervet egy csésze kávé elfogyasztására, a nappali porszívására vagy hogy szüretkor melyik gyümölcsöt szakítsuk le először. Az ezekhez hasonló intuitív jelenségek bizonyítják, hogy minden beszélgetés végig improvizálva zajlik.

A *Jéghegy-modell* vizuálisan is segít átadni a lényegét: a jéghegy csúcsa csak azért jelenhet meg a víz fölött, mert a víz alatti rész ott van alatta. Tehát a csúcs helyzete a láthatatlan, víz alatti részen múlik. Ez nagyon szép és kifejező kép azt mutatja be, hogy a tervek végrehajtása a rögtönzéstől függ.

Preston modellje tovább gondolható és analóg használható a színész működésére is: a jéghegy víz alatti, láthatatlan részét értelmezhetjük úgy is mint a sok éven át szerzett *a priori* és *aposteriori* tapasztalatok összességét, a színész tehetségének, tudásának, tudat alatti gondolatainak, hibáinak, sebeinek, szokásainak, ösztöneinek, felbukkanó és eltűnő ötletfoszlányainak tengerét. A jéghegy csúcsa pedig mindaz, ami a közönség számára látható: a játék. Néhány mondat, ami elhangzik, néhány mozdulat, amit megtesz a szereplő, pillantások, melyek összeakadnak és elkerülnek egymást, szünetek és csendek. De tudni lehet, hogy mindezek mögött egy ember egész világa áll, akárcsak a csúcs alatt a hegy belseje.

Ez végül az értékelés kérdéséhez vezet minket. Két következtetést vonhatunk le: a tervezés a tervek végrehajtásában a rögtönzéstől függ, de a rögtönzés nem függ hasonlóan a tervezéstől. Ahogy Plumwood összefoglalja: "A dualizmus feloldásához nem csupán a különbség elismerésére van szükség, hanem a folytonosság és a különbség összetett, kölcsönhatásban lévő mintázatának elismerésére is."⁷⁵ Másrészt a modellnek lehetővé kell tennie számunkra, hogy elkerüljük a dualista csapdát, amely a különbséget jobb és rosszabb, felsőbbrendű és alsóbbrendű fogalmaiban értelmezi. Tehát a rögtönzést és a tervezést olyan dichotómiaként kell újrafogalmaznunk, ahol a különbséget elismerik, de nem vetik alá egyenlőtlen értékelésnek.

"A különbségen alapuló dualizmus lebontása megköveteli a kapcsolat és az identitás rekonstrukcióját a különbség nem hierarchikus fogalma alapján."⁷⁶

Az asszimiláció elutasítása magával vonja az improvizáció és a tervezés közötti jelentős különbségek felismerését, és így kapcsolatuk dichotómiaként való elfogadását. A Preston-i jéghegymodell és Frankish kettős rendszer elméletén keresztül történő értelmezése betekintést nyújt ennek a dichotómiának a természetébe.

Ha ezt a dichotómiát párhuzamosan működtetjük, a sikeres improvizáció eredményre vezet: koherens előadást tudunk teremteni, összehangolt és céltudatos, szándékos cselekvések sorozatát vagyunk képesek teremteni, más szóval egy befejezett terv születik, amelyben egyszerre játszott szerepet az alkotás és a gondolkodás. Rakli még arra is rávilágít: a terv itt két értelemben is befejezett: egyrészt teljesen meghatározott, másrészt végrehajtott. Úgy tűnik

⁷⁴ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Preston, Beth, *The Birth of Planning out of the Spirit of Improvisation, The Iceberg Model*, Routledge, Chicago, 21. o.

⁷⁵ Plumwood, V. (1999): *Feminism and the mastery of nature*, London, Routledge, 66.-67. o.

⁷⁶ U. ott: 60. o.

tehát, hogy a tervezés tipikus jellemzői az improvizáció esetében is megjelennek, ezért a következő definíciót elfogadhatjuk: „Egy cselekvés akkor és csak akkor improvizált, ha (többé-kevésbé) egyszerre van megtervezve és végrehajtva”.⁷⁷

III.4.5. Az improvizáció szabadsága és spontán rend

Miután a cselekvés és végrehajtás egyidejű dichotómájával kiegyeztünk, és felismertük az improvizáció és a tervezés közötti jelentős különbségeket, láthatóvá vált a műalkotás *Itt, és most*-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Mivel parancs nélkül az agy nem tudja cselekvésre bírni a testet, a tervezést nem tudtuk kizárni a rögtönzés folyamatából, viszont az előre tervezés elvetésével a folyamatos újratervezés tűnik rögtönzésre alkalmas koncepciónak, amely menet közben új célokat hoz létre, és valós időben reagál. A folyamatosan egymást követő tervekben rövid távú döntéseket hozunk. A professzionális improvizátor arra törekszik, hogy a kitalálás és a megvalósítás között minél kevesebb idő teljen el, a cselekvés annál közelebb van ugyanis a spontaneitáshoz. Kant megkülönbözteti „a természetben nyugvó és a szabadságból eredő kauzalitást.”⁷⁸

Kantnál a természetben nyugvó döntésekben az érzéki világon belül kapcsolódik össze egy állapot egy korábbival. Tehát a természet törvényeiről beszél itt, a bekövetkezőről, ami nem váltana ki időben keletkező hatást, ha mindig fennállt volna, „ezért a bekövetkező vagy keletkező jelenségek okának kauzalitása szintén *keletkezett*, és az értelem alaptételének megfelelően ismét csak valamilyen okon kell nyugodnia.”⁷⁹ A szabadságból eredő kauzalitás esetében – ellentétben a természetben nyugvóval – a cselekvés bekövetkeztéhez elengedhetetlen az azt megelőző gondolat, ám a gondolatnak nem kell feltétlenül megvalósulnia. Az elme szabad döntése, hogy mit valósít meg és mit nem. A terv része, hogy eldöntjük, megvalósítjuk e. A spontaneitás antagonistikus ellentétben áll az előre kigondolt ötleteléssel és arra törekszik, hogy a pillanat tört része alatt született elhatározás – az első, ami eszünkbe jut – azonnal megvalósuljon. Kant alaptételében kimondja, hogy mindennek oka van, ami bekövetkezik. A spontán tettek kiváltásában azonban a *szabadság* érvényesül, mialatt itt azt a képességet értjük, mely önmagától kezd meg valamely állapotot, kauzalitása tehát nem szubszumációja egy másik oknak, amely időben meghatározná. A szabadság ebben az értelemben tiszta transzcendentális fogalom.

„Mivel azonban ily módon nem juthatunk el a kauzális viszonyban foglalt feltételek abszolút tanításához, ezért az ész megalkotja ideáját a spontaneitásról; arról, ami önmagától működés beléphet anélkül, hogy megelőzné egy másik ok, amely a működést ismét csak a kauzális összefüggés törvénye alapján határozná meg.”⁸⁰

A spontaneitás a folyamatos újratervezésnél is alkotói nyelvet jelent, maga a játékos is meglepheti magát vele és közönségét, ugyanakkor mint ahogyan a jelenségek sem magukban való dolgok, a kontextusba helyezett jelenségeket az értelmen túl, történet fűzi össze. A színpadra lépő improvizátor akár érzéken, akár intellektuálisan gyakorol hatást: jelenségeket mutat meg, fűz össze, történeteket mesél. A jelenségek nemcsak egymással állnak összefüggésben, de a jelenségek összessége a játékos tapasztalataival is. A spontaneitás hosszú távú professzionális gyakorlatának feltétele az ismeretek és tapasztalatok széles tárháza, nagyfokú empátia, valamint bő szókincs. A szabadságból eredő kauzalitás az ezekből való

⁷⁷ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Hakli, Raul, *The Online Planning as Improvisation*, Routledge, Chicago, 37. o.

⁷⁸ Immanuel Kant (2004): *A tiszta ész kritikája*, Atlantisz Kiadó, Ford.: Kis János, 440. o

⁷⁹ U. ott

⁸⁰ U. ott: 441. o

szabad válogatás. Ami nincs a színész élménytárában, nem szerepel ismeretei között, az nem tud eszébe jutni. A megszülető jelenségek valamiféle rendszert alkotnak.

„Pedig az ember mindig azt mondja: abból, ami véletlen volt, valami mást fogok csinálni. Egy tartamot, makacsságot, kötelezettséget, hűséget csinállok belőle. A hűség olyan szó, amelyet itt filozófiai zsargonom értelmében használok, és eloldom szokásos kontextusától. Azt jelenti, hogy egy esetlegesen adódó konstrukcióba megy át, amely olyan szilárd, mintha szükségszerű lett volna.”⁸¹

Badiou-nál a konstrukció megszületésének feltétele, hogy az őt alkotó rögtönzött jelenségekhez hűségesek legyünk, azaz lekössük őket, megállapodjunk bennük. A hűség és ami leköt, egymást feltételezik, ez adja metafizikáját, sőt transzcendenciáját. Mivel a jó improvizátor nem tervez hosszú távon előre – ráadásul egy társulat közös játékában többen terveznek egyidejűleg – a rendszert, amit építenek, ők sem láthatják. Azt is együtt kell, hogy eldöntsék, mely jelenségekhez lesznek hűségesek. Ebbe még a közönség is beleszól, hiszen azok az ötletek, amelyek tetszést aratnak, nagyobb eséllyel térnek vissza, azaz köttetnek le. A lekötött jelenségek közötti hiányzó kapcsolatokat, vagyis a narratíva fekete foltjainak megfejtésére vagy utólag születik a színpadon megoldás vagy a néző személyes fantáziájával tölti ki. Mivel a néző a játékoshoz képest nyugalmi állapotban figyel, ezért fantáziája is élénk, nem befolyásolja az adrenalin szintjének emelkedése vagy lámpaláz. A darab valósága mindenki szubjektív valósága. Mindenki másképp építi fel magában, akkor is, ha ugyanazt a jelenséget kell értelmezni. Ha egy feladatra adott válaszban mindenkinél más spontán tényezők alakítják a narrativitást, lehet a spontaneitásra épülő rendszerben rend?

„Ha szándékosan építettük volna fel, vagy tudatosan alakítanánk az emberi cselekvés struktúráját, akkor csupán meg kellene kérdeznünk az egyéneket, hogy miért léptek kölcsönhatásba egy adott struktúrával. Míg valójában a képzett diákok még generációk erőfeszítései után is rendkívül nehéznek találják az ilyen kérdések megmagyarázását, és nem tudnak megegyezni abban, hogy mik az egyes események okai vagy hatásai. A közgazdaságtan különös feladata, hogy megmutassa az embernek, milyen keveset tudnak valójában arról, amit képzeletük szerint meg tudnak tervezni.”⁸²

A közgazdasági Nobel-díjas Hayek – aki nem melleleg a Wittgenstein család tagja – szerint a társadalom egész felépítése spontán cselekedetekből épül fel. Azt vallja, hogy a kultúra nem természetes és nem mesterséges, nem genetikusan átörökített és nem racionálisan megtervezett.

A láthatatlanul, esetlegességre épülő magyarázatok „két egymástól különböző érveléstípusra”⁸³ oszthatók – mutat rá Ullmann-Margalit. Az egyik típus az aggregáló, a másik a funkcionalista-evolucionista változat. Az aggregáló megközelítés a társadalmi rendet az egyéni döntések nem szándékolt, spontánul kialakuló következményeként mutatja be. Az egyéni cselekvések spontán összegződése az egyéni cselekvések társadalmi koordinációját

⁸¹ Alain Badiou (2009): *Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Troung*. Wien, Passagen, 2011, 43. o. Eredeti kiadás: *Éloge de l'amour. Avec Nicolas Troung*, Paris, Flammarion.

⁸² Hayek, F. A. (1988): *The fatal conceit, The theory of spontaneous order and the cultural evolution in the social theory*, Chicago University Press, 76. o.

„If we had deliberately built, or we consciously shaping, the structure of human action, we would merely have to ask individuals, why they had interacted with any particular structure. Whereas in fact specialised students, even after generations of effort find it exceedingly difficult to explain such matters and cannot agree of what are the causes or what will be affects of particular events. The curious task of economics if to demonstrate a man how little they really know about what they imagine they can design.”

⁸³ Ullmann-Margalit, E., *Invisible-hand explanations*. (1999): Megjelent: Boettke és szerkesztőtársai, 2. kötet, 304.o.

eredményezi. Érdekes megközelítés, hogy egy rögtönzött színházi előadás szabályrendszerének kialakulását a piac, a pénz és az árrendszer kialakulásához és működéséhez hasonlíttani.

Hayek a *spontán rend* fogalmát kifejezetten a társadalmi intézmények felépülésének logikai érveként használja. Hayek is elismeri a funkcionalista változat logikáját, amely a vizsgált intézmény fennmaradását annak társadalmi funkciójából vezeti le. Ez utóbbi magyarázathoz azonban nem érhető meg az adott intézmény kialakulása. A funkcionalista-evolucionista megközelítés viszont azzal egészíti ki a spontán rend kialakítását, hogy egy társadalmi intézmény fennmaradását a társadalomban betöltött hasznos és sikeres funkciójával igazolja. Vanberg kritikájában viszont felhívja a figyelmet az egyéni motivációk megítélésének fontosságára. Szerinte a racionális egyének csak olyan döntéseket hoznak, amelyekről önmaguk számára egyénileg kedvező hatásokat várnak. E fogalmi keretben pedig értelmetlen a társadalmi változásokat a csoport szintjén keletkező hatásokból levezetni, hiszen ez az érvelés zárójelbe teszi az egyéneknek a változásokhoz kapcsolódó motivációit.

„A kulturális szabályok kialakulásának és fennmaradásának elmélete azzal a problémával találja magát szemben, hogy a csoportelőny mint olyan, egyszerűen nem magyarázhatja meg azt, hogy a csoporton belül az egyének miért mutatnak ilyen, a csoport számára előnyös magatartási szabályszerűségeket, hiszen adottak a potyautas-magatartásra csábító ösztönzések.”⁸⁴

E fenntartásnak ellentmondhat, hogy ideális esetben az egyén szeretne gyarapodni, a csoport keretein belül előre lépni mint ahogyan a jól működő improvizációs csoportban az alapmotiváció, ami összehozza a játékosokat, hogy magas színvonalú, jó előadást hozzanak létre. A színészvezetésben az interakcióra vonatkozó első számú szabály a *bőkezűség*, ami azt jelenti, minden játékos elsősorban nem önmaga sikeréért lép színpadra, hanem azért, hogy jelenlétével partnerét segítse. A valóság persze – ahogyan Vanberg szerint, úgy Johnstone szerint is – felülírhatja a spontán rend konstruktív építésének idealizmusát.

„A hős nem csak egy nyomorult szerencsétlen, aki egy börtönben rekedt, vagy egy szupermarket pénztáránál szolgál ki. A hős szenved a cél érdekében (és mégis láttam olyan előadásokat, amelyekben az improvizátorok soha semmire nem törekedtek).”⁸⁵

Ha a közgazdaságtan felől közelítünk, összességében az a konzekvencia vonható le, hogy az egyének nem a közjót keresik akkor, amikor az egyéni cselekvéseket koordináló társadalmi mechanizmusokat hoznak létre, hanem saját érdekeiket követik, de mikromotivációik követése makrostruktúrákat eredményez. Viszont a színház, még ha a valóságból merít is, mégsem valóság és mégiscsak idealizál.

A művészi mimézis improvizációja máshoz nem hasonlítható arcát abban mutatja meg, hogy a valóságot tükrözi, de a visszatükrözött valóságot tükörképként és nem valóságként kezeli. Kiragadja az embert a mindennapi élet folyamatából és egyben dialektikus folyamatként visszahat a valóságra. Kifejlődése során világszerű lesz, azaz a visszatükrözött valóságot az ember világaként fogja fel a művészi mimézisben, a szubjektum (a művész) visszatükrözi az objektumot (a valóságot), és egyben visszavezeti a szubjektumhoz. A művészi mimézis az egyént elvezeti az emberi nem öntudatához. Ha a színpadi rögtönzés során nem vállalják a színészek a felelősséget a közjőért, az előadás nem lesz más mint megűszás.

⁸⁴ Vanberg, V. J. (1994): Spontaneous market order and social rules. A critical examination of F. A. Hayek's theory of cultural evolution. Megjelent: Vanberg, V. J.: Rules and choice in economics. Routledge, London, New York, 87. o.

⁸⁵ Johnstone, Keith (1999): Impro for storytellers, Theater Arts Books, New York, 78. o. „A hero is not just a miserable wretch stuck in a dungeon or serving at the check out in a supermarket. A hero suffers in pursuit of a goal (and yet I've seen shows in which the improvisers never pursued anything).”

„Azok a játékosok, akik elutasítják a hős szerepét, elszenvedik azt a nagyon is valóságos kínt, hogy csapdába esnek egy unatkozó közönség előtt.”⁸⁶

III.4.6. A dialogikus és kollektív narratív szintek az improvizációban

A művészi igényű valódi rögtönzés általában nem magányos műfaj, hiszen közönségre és partnerekre tart igényt. A dialogikus és a kollektív játék viszonya nagyjából ugyanaz mint a riport és az interjú kapcsolata. Ahogyan riportban lehet interjú, de interjúban nem lehet riport, úgy a dialógusban sem szerepelhet több játékos, mint kettő, de a kollektív játékban bármennyi dialógus helyet kaphat, több szereplő között is.

Meretoja három szintet különböztet meg, ahol dialogikusan konstituálódunk:

- 1) a más emberekkel való dialogikus társas interakciókon keresztül
- 2) a szubjektum-pozíciók és hangok internalizálásán keresztül
- 3) az értelemalkotás kulturális narratív modelljeivel folytatott dialóguson keresztül.⁸⁷

Ezek a szintek Meretoja értelmezésében és a gyakorlatban sem külön külön működnek, hanem egymásra épülnek, de analitikusan megkülönböztethetők egymástól. Amikor azt fogalmazza meg, hogy kapcsolataink fejlődésében döntő szerepet játszik az együttmondás és az együttkonstruálás együttműködő, dialogikus folyamata, akkor Johnstone „igen, és...” gyakorlati alapvetésének ad elméleti háttérrel, akárcsak Ochs, Capps és Schiff. A társas interakcióban való önmagunkká válás dialogikus folyamata először is magában foglal egy fejlesztő-mentális és performatív aspektust. A fejlődésszichológusok egyetértenek abban, hogy életünk kezdetétől fogva a másokkal való dialogikus kapcsolatban válunk azzá, akik vagyunk. Egyes filozófusok, például Michael Bratman és Kirk Ludwig kifejezetten közös tervekkel jellemzik a közös cselekvésben részt vevő kollektív szándékokat.

Itt megint felmerül a tervezés aspektusa, amely már az improvizáló individuum esetében is számos kérdést vetett fel. Ám nagyjából egy időben – ugyanabban az előadásban – együttműködő csoport esetében nem az egyéni karakterek játékból felépülő spontán rendről beszélhetünk, hiszen itt mindenki egymásra utalva és figyelve kooperatív módon cselekszik. Úgy tűnik tehát, hogy a közös cselekvés esetében szükségszerűen valamilyen tervezésről van szó. Meretoja szerint nem létezhet olyan rögtönzött közös cselekvés, amely teljesen tervezetlen lenne, ez viszont ellentmondana Johnstone játéktechnikájának és magának a gyakorlatnak is. Aki gyakorlott az improvizációs játékokban, az pontosan tudja, hogy partnere vagy ő maga partnerként reagálhat spontán, sőt, példának okáért fejleszthető közösen egy mozgás úgy, hogy összhang esetén eltűnjön az irányító. A közös cselekvésnek mint nem tervezett dolognak a Meretoja által megfogalmazott kezdeti definíciója viszont azt eredményezné, hogy a rögtönzött közös cselekvés lehetetlen.

Ám a játékból hozott példához hasonlóan a jazz-zenekarok is gyakran együtt improvizálnak, akárcsak az improvizációs színházi csoportok is. Ezek a közös cselekvés esetei és azért tudnak improvizatív tökéletesen megvalósulni, mert közös szándék vezeti az alkotóit és birtokában vannak a rögtönzés eszközeinek. A csoportkohézióban természetes, hogy időnként valaki akaratlanul is magához ragadja a vezetést és felborul az egyensúly, de az egyének kiugró mozgása ellenére a terv közös és a cél is, hogy újra és újra visszatérjenek hozzá és megtalálják a kollektív alkotói harmóniát.

⁸⁶ U. ott: „Players who reject the role of hero suffer the very real agony of being trapped in front of a bored audience.”

⁸⁷ Meretoja, Hanna (2018): *The Ethics of Storytelling, Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford: Oxford University Press, 75. – 83. o.

Tehát a konklúzió, ugyanaz mint az individuális improvizáció esetében: a páros vagy csoportos rögtönzés lehetséges hosszú távú tervek nélkül, de a játékosok kohézióban is döntésről döntésre, azaz tervről tervre haladnak. A játék azért sem nem lehet teljesen tervezetlen, mert van egy közös terv az improvizációs színház végrehajtására.

A hétköznapi életben például a politikai vagy civil mozgalmak kollektív eseményeinek alakulásában figyelhető meg ez a processzus. Ahhoz, hogy ezek közös cselekvésnek számíthassanak, az egyéneknek közös célt kell kitűzniük, és valahogyan össze kell hangolniuk cselekvéseiket a cél elérése érdekében. Más szóval, egy közös tervnek kell kialakulnia. Ez nem létezik előre, hanem menet közben kell létrehozni. Ugy tűnik tehát, hogy a közös cselekvés során lehetséges a rögtönzés, de az szándékos, céltudatos és összehangolt, és mint ilyen, megfelel a tervezett cselekvés tipikus jellemzőinek. Ennélfogva, amennyiben a közös cselekvésről van szó, az improvizáció azt jelenti, hogy a terv helyben jön létre, és a végrehajtás során kitöltik a részleteket. Az egyén magányos döntésétől így jutunk el a tervezés és különféle típusú narratívák differenciált aspektusain át az ihletett, kollektív játékig.

III.5. A narratív hermeneutika

Meretoja olyan megközelítést javasol a narratíva tanulmányozására, amely azt helyezi előtérbe, hogyan történik az értelmezés, amikor az emberek részt vesznek a történetmesélésben, akár mesélőként, akár közönségként. Ezt nevezi *narratív hermeneutikának*; annak vizsgálatát, hogy a narratívák hogyan ösztönözhetik az értelmezést.

Egy történet olvasása, hallgatása, nézése a jelentésalkotás aktusának tekinthető, amely szinte mindig sokféle, néha egymásnak ellentmondó értelmezéshez vezet. Továbbá, a történetmesélés maga is értelmező aktus, az elbeszélést mindig egy kulturálisan közvetített értelmezési gyakorlatnak kell tekintenünk, amely valakinek egy adott szituációban szerzett tapasztalatait teszi érthetővé azáltal, hogy értelmes kapcsolatokat teremt közöttük. Meretoja narratív hermeneutikai módszere segít tanulmányozni a narratíva és a tapasztalat közötti kapcsolatot, mivel az előbbit az utóbbi feldolgozásaként fogja fel: a történetmesélés "a világban való létünk értelmének megteremtésének módja".⁸⁸

Ezzel a narratíva és a tapasztalat közötti kapcsolatra összpontosítva, Meretoja megvilágítja az improvizáció nyújtotta önútkeresés és önfeltárás csodáját, azzal, hogy rámutat: a narratíva nem csupán az élmények elbeszélése, hanem az emlékeink alakítása is. A játékos aspektusából kettős tartalom fedezhető fel premisszájában, ahol egyszerre vannak jelen a mesélő civil emlékei, amelyek kiapadhatatlan forrást jelentenek számára és amelyeket deformál, transzformál, implantál a történetbe, valamint a játék során keletkező élmények, amelyeket tovább ír.

Azaz a narratíva nem csak az adott történetben elbeszélte élményeket alakítja és értelmezi, hanem szabályozó szerepe is van. Hatással van azok jövőbeli tapasztalataira és értelmezésére, akik a történetbe bekerülnek és kapcsolatba kerülnek vele.

III.5.1. A narratív hermeneutika etikája

A narratívák az improvizációban, az egyedi tapasztalatokra összpontosítva lehetővé tehetik számunkra, hogy értelmet adjunk a helyzetnek vagy a másik létjogosultságának anélkül, hogy kisajátítanánk a történetírás feladatát. A játék során választhatjuk azt a lehetőséget is – Johnstone például mindig erre biztat – hogy egymásnak adjunk értelmet. A spontaneitás kontinuitását biztosítja, ha a kidolgozandó figurának mi adunk nevet a másik számára. Akár szó

⁸⁸ Meretoja, Hanna (2018): *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History, and the Possible* Oxford: Oxford University Press, 27. o.

szerint is, mert nem mindegy, hogy valakit Lakatos Pálnak vagy Konstantin von Steinburgnak hívnak a jelenet során. A két különbözően elnevezett, egzisztenciálisan és földrajzilag is nagyon különböző hátteret feltételező karakter esetében valószínűleg homlokegyenest eltérő atmoszférát, attitűdöket és narratívákat láthatunk életre kelni a színpadon. Ha még egy foglalkozást is kitalálunk a másiknak és felhívjuk a figyelmét egy hibájára vagy rossz szokására – például tikkkel, habzsol vagy bizonytalan, stb. – máris bőkezűek voltunk vele és olyan ötleteket adtunk a játéka-hoz, melyeket ő azonnal meg is valósíthat. Az esetek túlnyomó többségében a „fessd a másikat” instrukciójával sokkal eredetibb jelenetek születnek. Ha viszont a narratívában nem valósul meg a bőkezűség és az elfogadás, akkor a skála másik végén a szegényesen alakított történet vagy az ajánlatok hiánya a másikat erőltetett, sztereotíp kategóriákba szoríthatják.

Ideális esetben a bőkezű történetmesélés létrehozhat egy olyan kapcsolati teret, ahol az emberek egymáshoz közeledhetnek, összekapcsolódhatnak, és együtt írhatnak közös narratívát, ahol megoszthatják egymással tapasztalataikat, fantáziájukat és élményeiket. Az etikailag megalapozott narratíva, egymás játékát és döntéseit összekötő köztes történetek elősegítik, hogy a színpadon közösen gyakorolják a hatalmat.

Az improvizált narratíva etikája problémásabb, mint az előre megírt szöveg narratívája, mert itt könnyen elszólhatja magát a színész, így a tréningek során nem csak a játékokat és a karakterformálást kell elsajátítania, hanem etikussá kell válnia. Az ehhez vezető, alapvető módszer, hogy egy jó előadás során a *mi*, tehát a többes szám első személy narratívája érvényesül. Az etikailag problémás elbeszélésekben a Meretoja által mester-narratíváknak nevezett *mi* és *ők* elválnak egymástól. Azzal párhuzamosan, hogy a narratíva számtalan perspektíva lehetőségét hordozza magában, ugyanennyi etikai veszélyt is rejt magában. Érezheti azt a játék közben a szereplő, hogy az etikus választás nem elég izgalmas és itt nem elsősorban a történet etikus vagy etikátlan kimenetelére kell gondolnunk, hanem az egymással való etikus viselkedésre. Nagyon csábító, hogy bizonyos perspektívákat természetesnek és igaznak tüntet fel a narratíva azáltal, hogy az azt alakító színész ragaszkodik hozzá vagy egyszerűen csak beleszeret. Ekkor a játékos az alternatív perspektívák rovására azonosul alanyával, mivel nem tud lemondani ötletéről partnere javára. Am ha egy csapat tudja az ötleteit többszólamú elbeszélések szintjén működtetni, gazdaggá teszik az előadást a néző számára és karaktereiken keresztül mutathatják be, mi minden formálhatja az embert, a történelemtől a személyes körülményekig. A nézők pedig felismerhetik, hogy mindaz, amit a színpadon látnak, rájuk is igaz. Sőt, ha sikerül együttműködően alakítania a történetet egy társulatnak, akkor a narratíva feltárhatja, hogy az ember mitől lesz ember, hogyan kell cselekednie összetett erkölcsi helyzetekben. Amilyen esetleges az improvizáció, olyan finomsággal érdemes etikai döntéseket hozni a narratívában, ellenkező esetben – ha konkrétan elítélésre vagy dicséretre méltónak mutatjuk be a karaktereket – könnyen tanmesévé válik a történet, megnehezítve, hogy a karakter árnyalataira is fény derüljön. Az explicit, de mint láthattuk, főleg az implicit narratíva aktiválja a közönség erkölcsi képzeletét, felvázol egy hitelesnek tűnő álláspontot, de a döntést a nézőre bízta, akit mindez új etikai felismerésekhez vezethet.

Meretoja szerint az etikailag egészséges elbeszélésekre jellemzőek az önreflexió, a nem szubsztantív megértés, a köztes narratívák, a többféle perspektíva és a provokatív etikai vizsgálat feltárásának lehetősége. Hogy mit jelentenek az etikai sikerek, tudnunk kell, hogyan, mely pontokon ágyazódnak be az átfogó elbeszélésekbe, amelyek azt hivatottak érzékeltetni, hogy milyennek kell lennie az etikailag egészséges történetmesélésnek. Így Meretoja a művészetről és az erkölcsről való gondolkodásban az "utópisztikus hagyomány" felé hajlik, ahol a (jó), tehát az irodalom és művészet "mindig az angyalok oldalán áll".⁸⁹

⁸⁹ Carrol, Lewis (1869): Alice's adventures in Wonderland. Maximillian & CO. London.

Az az elvárás, hogy az élet értelmes, vagy értelmessé kell tenni, lehet korlátozó és problematikus is az ezt megvalósító narratív formák tekintetében. Meretoja gyakran hangsúlyozza a párbeszéd szükségességét annak érdekében, hogy a jó elbeszélés létrehozásához: a "dialogikus történetmesélés" – ahogyan Meretoja nevezi – a történetmesélés legjobb formájaként jelenjen meg. Az ilyen elbeszélések "dialogikus találkozási eseményeket" rejtenek magukban, ahol találkozhatunk "a másikkal a párbeszéd terekben, amelyek gyógyító és átalakító erővel bírhatnak."⁹⁰ De mi van akkor, ha a másik nem akar minket meggyógyítani vagy átalakítani, vagy meggyógyulni és átalakulni?

Ha egy találkozás mélyen gyökerező hatalmi viszonyok kontextusában zajlik, az elvárt párbeszéd, a gyógyulás és az átalakulás elvárása könnyen vezethet az ismétlődéshez.

A kizsákmányolás történeteiben, például a gyarmatosítás, a szexizmus, a rasszizmus és az osztályjellegű megkülönböztetésnek a narratívájában az etikai elvárások felborulnak. Más szóval, a párbeszéd bizonyos esetekben káros is lehet, függetlenül attól, hogy az érintettek szándékai mennyire jók. Itt Meretoja megoldásként hozza az etikus hallgatás lehetőségét, ahol a találkozásban részt vevő egyik fél csupán átveszi a másik fél információit és emócióit. Az átalakulás és a gyógyulás itt is megtörténhet, nem a párbeszéd, hanem a monológ lefutása által, beavatkozás, elvárások vagy követelések nélkül.

„I. Minden mesterség és minden vizsgálódás, de éppúgy minden cselekvés és elhatározás is, nyilván valami jóra irányul; tehát helyes az a megállapítás, hogy 'jó az, amire minden irányul'. Csak hogy bizonyos különbség mutatkozik a végcélok tekintetében: némelyek csupán tevékenységek, mások a tevékenységeken kívül bizonyos tárgyi eredmények is. Persze, ahol a cselekvésen kívül egyéb célok is vannak, ott a dolog természeténél fogva a tárgyi eredmények mindig jobbak a tevékenységeknél. S mivel sokféle cselekvés, mesterség és tudomány van, sokféle a végcél is [...]. Ha mármint egyáltalán van olyasvalami végcélja cselekedeteinknek, amit önmagáért akarunk, minden egyebet pedig csak érte, azaz nem minden dolgot valami másért választunk (mert ily módon ez akár a végtelenségig halad tovább, úgy, hogy a törekvésünk üres és hiábavaló lenne) világos, hogy ez a jó, és a legfőbb jó.”⁹¹

Arisztotelész *célok* segítségével megfogalmazott értékhierarchiájánál felmerül a kérdés, történelmi koroktól, kultúráktól függően, mikor, mi jelenti az értéket, egy élő előadás megalkotásánál azonban nem vitás, hogy az előadás létrejötte, a színészek jelenléte és szándéka jelenti azt a jószándékot, ami önmagáért van. Minden más azért történik, hogy az előadás megvalósuljon.

III.6. Az észlelés fenomenológiája

III.6.1. A reflexió mint alkotás

Az előadás megvalósulásának egyik kulcsa, hogy ugyanazon a jelentésen ugyanazt érte előadó és közönség egyaránt. A megértés szituáltságát gyakran kapcsoljuk össze az improvizációban a pillanat pillanatnyiségével. Az eddigi vizsgálatok következtetéseképpen megállapítható, hogy a *pillanat* fogalmát az improvizátorok hajlamosak túlértékelni, legalábbis előszeretettel ünnepelni. Az improvizációt nem kell csak a *mostban* való teljes elmerülésként gondolni, amelyet kizárólag egy totalizált időbeliség folytonosságának megszakításaként vagy áthágásaként értelmezhetünk. Merleau-Ponty értelmezése szerint az észlelési mezőben a pillanatok visszaverődések, zajok, tünékeny, taktilis benyomások töltik meg, amelyeket nem

⁹⁰ Meretoja (2018): Hanna, *The Ethics of Storytelling, Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford: Oxford University Press, 296. o.

⁹¹ Arisztotelész, *Nikomakhoszi etika*, I.1. 1094 a

feltétlenül tudunk hozzákapcsolni az észlelt kontextushoz, de mégis a világba helyezzük, egyszerismind hallhatóvá és láthatóvá téve a pillanatot.

„A reflexív analízis azt hiszi, hogy fordított irányban követi végig a megelőző konstitúciót és a „belső emberben” – ahogyan Szent Ágoston mondja – egy olyan konstituáló képességhez jut el, amely mindig is ő volt. Ily módon a reflexió saját magát hordozza és sérthetetlen szubjektivitásban helyezkedik vissza, léten és időn innen.”⁹²

A reflexiónak abból a hiányosságából fakadóan lesz teremtő jellege, hogy nem tud magáról mint eseményről, következésképpen mint valódi alkotás, mint a tudat struktúra megváltoztatása jelenik meg saját maga számára, „ám azt is felismeri, hogy saját műveletén innen van a világ, ami azért adott a szubjektumnak, mert a szubjektum adott saját magának.”⁹³ Ebben az értelmezésben a valóságot nem szükséges konstruálni vagy konstitulálni, észlelésünk az önfelelt játékhoz hasonlóan áramlásszerűen történik. Ezért az észlelést nem sorolhatjuk az ítélet, az aktus vagy a predikátumok rendjébe tartozó szintézisek közé.

Az így beáramló információk esetében az is kérdés, mennyi információt tud egyszerre feldolgozni a központi idegrendszer. Úgy tűnik, hogy a legtöbb, amivel még képesek vagyunk egyszerre megbirkózni, körülbelül hét egységnyi információ – például különböző hangok vagy vizuális ingerek vagy felismerhető érzelmi, illetve gondolatbeli árnyalatok –, és a legrövidebb idő, amibe két egység megkülönböztetése kerül, körülbelül a másodperc egy tizenhatalmad része.⁹⁴ Ezeknek az adatoknak a felhasználásával arra a következtetésre juthatunk, hogy másodpercenként maximum 126 egységnyi információt vagyunk képesek továbbítani, vagyis percenként 7 560-at, óránként majdnem félmilliót. Hetvenéves élettartamot és napi tizenhat óra ébrenléte alapul véve ez körülbelül 185 milliárd egységnyi információt tesz ki. Ebből a mennyiségből kell kijönnie egész életünknek - minden egyes gondolatnak, érzésnek, emléknek és cselekedetnek. Hatalmas mennyiségnek látszik, de ha átültetjük ezt a gyakorlatba, mindjárt nem tűnik korlátlanak. Például, ha egyszerre három ember beszél hozzánk, csak óriási koncentráció árán tudjuk megérteni, mit mondanak és olyan implicit tartalmak megfigyelésére mint szándék, arckifejezés vagy öltözet, már biztosan nem lesz időnk.

A filozófusokat foglalkoztatja a reflexió, mibenlétét mégis különféleképp látják. Eugen Fink, Husserl asszisztense beszél először „a világ kapcsán jelentkező csodálkozásról”.⁹⁵ Nála a reflexió nem a tudat egységéhez, hanem a világ alapjához lép vissza. Azért lép hátra, hogy lássa, milyen transzcendenciák húzódnak a jelenség mögött, hogy felfedje és megjelenésre készítse a világhoz fűződő intencionális szálakat, azaz felfedje a világot mint különöst és paradoxonok tárházát. Hasonlóképpen gondolkodik Husserl is, aki a szubjektumot mint a világ felé való transzcendencia fogja fel. Emiatt Kant szemére veti, hogy felhasználja a világhoz való viszonyunkat, és a világot a szubjektumban immanensé teszi, ahelyett, hogy csodálkozással töltené el. Ez a kritika nem teljesen állja meg a helyét, mert Kant *Az ítélőerő kritikájában* ír a felismerés örömről és a fenségessre való rácsodálkozásról is.

Sokkal inkább kérdés; ma mi alapján választunk a jelenségek közül? Hogy mire reflektálunk és mire nem, tengernyi információmennyiségből melyiket választjuk ki, a figyelmünk határozza meg. Az események kiértékeléséhez szükség van az emlékezetre is, de emlékezetünk is a figyelmünk szolgálatában áll. Mindkettőnek megvannak a korlátai: nem tudunk több dolgot észlelni vagy több dologra emlékezni, mint amennyit az elme feldolgozni képes. A megértésnél,

⁹² Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962). *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan Kiadó, Budapest. Előszó.

⁹³ U. ott

⁹⁴ Csikszentmihályi, Mihály (1991/2001): *Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 22. o.

⁹⁵ Fink, Eugen (2009): *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*, 331. o.

a jelentés értelmezésénél lesz majd jelentősége, hogy az észlelésből születő reflexiókból milyen mintákat teremt az ember. A hétköznapi improvizációt rutinná teszik a minták, a művészi improvizáció sikerénél viszont épp az ellenkezője a döntő: mennyire vagyunk képesek koncentráltan figyelni és elkerülni a rutinszerű cselekvéseket. Vitatkoznék Merleau-Ponty állításával, miszerint „csak *a művészet alkotásainál* lehetünk tudatában az objektumok ész szerinti kauzalitásának, mely objektumokat ezért célszerűeknek vagy céloknak nevezzük”, hiszen a kauzális döntések teremtőereje a hétköznapi cselekvésekben és produktumokban is megmutatkozik.

Abban egyetérthetünk, hogy kétségkívül a művészeti alkotások célkészsége mutatja meg tettenérhetőbben azt, hogyan válik a reflexióba oltott ítélőerő magas szintű alkotó folyamattá. A művészet megmutatja, hogyan alkothat saját döntéseiből törvényeket az ember a maga számára, melyek alatt nem megváltoztathatatlan dogmákat kell érteni, hanem egyéni és visszatérő stílusjegyeket, melyek felismerhetővé teszik a művész kézjegyét.

III.6.2. A tükörneuronok esztétikai szerepe a reflexióban és a struktúra alkotásban

Kant, az ítélőerő fogalmának elemzése során az észlelés definíciójára is rámutat, amit később Merleau-Ponty fel is használ akkor, amikor a reflexió kontextusában különbséget tesz a művészeti alkotások és természeti jelenségek között. Míg a művészeti alkotások keletkezésénél az ész jelenlétét technikainak mondja, ami megfelel a saját képességünk kauzalitásáról való tapasztalatunknak, addig a természetnek tulajdonított célszerűséget a tapasztalatban nem leli meg, ezért úgy véli, csak az ítélőerő visz célszerűséget a tárgyról való reflexiójába, hogy e fogalom útmutatásával úgy tudjon szert tenni a különös törvények szerinti tapasztalatra, hogy ez mint rendszer lehetséges legyen.⁹⁶

Az a felfogás, hogy a kogníció működésében a külső szituációk szenzoros szimulációinak kiemelt jelentősége van, csak a múlt század végén, az 1990-es évektől kezdett elterjedni. Giacomo Rizzolatti és kollégái nevéhez köthető a tükörneuron (mirror neurons) elmélet⁹⁷, amiről ma már tudjuk, hogy kulcsfontosságú a megtettesült kogníció irányzattá érett koncepciójában. Az embodiment irányzata azt vallja: az agy a tükörneuronok segítségével tudja szimulálni a testállapotokat a szomatoszenzoros régiókban úgy mintha azok valóban megtörténnének testünkkel és így ténylegesen érzékelnék őket. A neurális tükrözés jelensége a bizonyíték arra, hogy a környezeti, fizikai inputok és outputok közegéről leválasztott kogníció képes úgy működni mintha interakcióban lenne környezetével. Ennek köszönhető, hogy érzelmileg meg tudjuk élni az online jelenléteket is vagy az, hogy egy díszlet és jelmez nélkül működő improvizációs színház illokúciós aktusokkal is érzelmeket válthat ki, anélkül, hogy a szóban forgó tárgyak vagy jelenségek valóban jelen lennének. Az agy képes a testet mint tartalmat bekapcsolni a kogníció folyamataiba és képes emóciós állapotokra vonatkozó impulzusokat küldeni valós idejű interakció nélkül. Ahhoz, hogy az agy a szenzomotoros szimulációt céljait meg tudja valósítani: cselekvési forgatókönyv szükséges.

„A külvilággal történő testi interakciók szomatoszenzoros tükröződése során számos cselekvési forgatókönyv-minta alakul ki a kognícióban (megragadni, elengedni, felemelni, letenni, eldobni stb.). Ez egy aktív, a külvilágot és benne saját lehetőségeinket felfedező tevékenység eredménye, amit úgy kell elképzelnünk mintha a környezettel történő interakció során egy tárgy – heideggeri fogalommal élve – mirevalóságának felfedezése és ennek konzekvenciái rögzülnének a kognícióban. Természetesen a cselekvési forgatókönyvek nemcsak a tárgymanipulációra vonatkoznak, hanem minden olyan cselekvési módra, amelyet testünkkel

⁹⁶ Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan Kiadó, Budapest. Előszó.

⁹⁷ Rizzolatti, Giacomo - Fadiga, Luciano - Fogassi, Leonardo - Gallese, Vittorio (1996): PremotorCortex and the Recognition of Motor Actions. *Cognitive Brain Research*, 3, 131–141.o.

képesek vagyunk kivitelezni (például valamilyen utat megtenni, erőt kifejteni, erőt elszenvedni).⁹⁸

Az agy szimulációs működésének képességét mutatja be Antonio Damasio a tükörneuronkörökre támaszkodó „mintha testi hurok” (*as-if body loop*) elmélete⁹⁹. Ez alapján az agy képes felhasználni a cselekvési történetek szerkezeti mintáit a szenzomotoros területeket is magában foglaló mentális térben zajló szimuláció segítségével, céljai megvalósításához. A gyakorlat nyelvére fordítva: az agy egy szituációban a szenzomotoros területeken aktivált történeteszimuláció segítségével dönti el, hogy egy döntéshelyzetben melyik lehetséges cselekvési forgatókönyv lesz a legkedvezőbb a szervezet homeosztázisának fenntartása szempontjából. Ez a működésünket tekintve azt jelenti, hogy az agynak folyamatosan testi történeteket kell irányítania, tehát a jóllétünket tekintve a fogalom- vagy képfelismerés önmagában nem kielégítő, csak akkor, ha számunkra megfelelő narratív struktúrákat építünk belőlük. Az improvizatív előadóművészetben minél egyedibbek ezek a struktúrák, annál távolabb kerülünk azoktól a szituációépítő sémáktól, amelyek a hétköznapokban viszont nagyban megkönnyítik a mindennapi rutint. Gondolati sémákra persze a rögtönzésben is szükség van, hogy a közönség egyfelől érzékelje, mihez képest térünk el, másfelől logikai kapcsolatot tudjon építeni a rögtönzött narratív elemek között, amely segíti őt a szituációelemzésben.

Ez megkönnyíti, hogy a testi cselekvési szituációk elemi fogalmi reprezentációit komplexebb kognitív folyamatokkal kapcsolja össze. A *konceptualizációs hipotézisnek* nevezett felfogás szerint ezen testi cselekvések tapasztalatából építkező, nonverbális narratívák strukturálják a nyelvhasználatot és gondolkodást. A megtestesült kogníció hipotézis kialakulását bemutató Lawrence Shapiro három eltérő irányvonalat különböztet meg e hipotézisen belül: *konceptualizáció* (conceptualization), *kicserélés* (replacement) és *konstitúció* (constitution).¹⁰⁰

Ezek olyan testi tapasztalásokkal bíró kognitív forgatókönyvek a megtestesült elmében, amelyek a jelentéssel bíró jelenségeket összekapcsolva segítik az összetett, absztrakt fogalmak, vagy komplex érzések megértését.

A rendszeralkotáshoz szükséges észlelés természetesen valamennyi érzékszervvel egyszerre történik, a tükörneuronok csak az intuitív, ösztönös, tudatalatti működésért felelnek. Ez úgy egészíti ki az ész technikai működését, ahogyan az ihlet a tervezést vagy az implicit narratíva elemek az explicit narratívát. Elég egy jellegzetes részlet, egy zaj, egy szín vagy fény, egy elkezdett, de befejezetlen mozdulat, a tükörneuronok működése azonnal kiegészíti az eseményt a meglévő tapasztalatok alapján. Így már a kezdet kezdetén képet kapunk az egész esemény lehetséges kimeneteléről, megsejtjük, hogy mi következik. Aki rendszeresen improvizál közönség előtt, pontosan tudja, érzi, hogy egy adott helyzet kapcsán mit szeretne a közönség, milyen végkifejletre számít. Érdekes módon, az improvizált történetek nem úgy működnek mint az Agatha Christie regények. Bár itt sem tudjuk előre, hogy ki a gyilkos, ha jól működik egy előadás és az előadók meg tudják teremteni azt az atmoszférát, amely során a közönség együtt lélegzik velük, akkor az aktuális dramaturgiai csúcspontokon kimondatlanul is a levegőben érezhető a közakarát. A jó rögtönző pedig nem enged az ego „ötletelésének”, nem akar ügyesebbnek, okosabbnak látszani, mint amilyen vagy mint amilyen a közönség, és kiszolgálja a nézők igényeit. Tehát legtöbbször az lesz a gyilkos, akit a nézők kimondatlanul annak szeretnének látni. A közönségnek ilyenkor nem elsősorban a történetre vonatkozó igazságérzete

⁹⁸ Szécsi, Gábor (2020): A történetekbe zárt elme – Adalékok a narrativitás filozófiájához. Akadémiai Kiadó Zrt. Budapest. *in: Narratíva, nyelv, cselekvés.*

⁹⁹ Damasio, Antonio (2010): *Self Comes to Mind: Constructing The Conscious Brain.* London, William Heinemann.

¹⁰⁰ Shapiro, Lawrence (2011): *Embodied Cognition.* London, Routledge.

hívja életre a dramaturgia szabályszerűségeinek igényét. A jó győzelme, a rossz bukása – nagyon leegyszerűsítve – a harmónia igényünket elégíti ki, tehát tulajdonképpen a szépérzéknek van szüksége a „szép” lezárásra. Azzal mondunk igent a saját történetünkre, ha elfogadjuk az abban addig történeteket és a lehetséges konzekvenciákat.

Kant a *szép* definícióját a megismerés folyamatába írja bele, de az ismeret létrejöttében a képzelet ugyanúgy részt vesz mint az értelem. A kortárs Byung-Chul Han *szépség*-értelmezése viszont épp azért idevágó, mert érthetővé teszi az improvizáció dramaturgiájának harmónia igényét.

„A szépség a játékot helyezi előtérbe. A munka előtt kerül sorra. A szép azért tetszik a szubjektumnak, mert a megismerő képességek harmonikus összjátékát idézi elő. A szépérzék nem egyéb mint a megismerő képességek harmóniájának, harmonikus összehangolásának kedvelése, amely lényeges a megismerés-munka számára.”¹⁰¹

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy egy rögtönzött jelenet ne érhetne véget a narratíva szempontjából bárhogyan, jól vagy rosszul, meglepően vagy kiszámíthatóan, levegőben hagyva a történetszálat vagy leszűrve a konzekvenciákat. Ez azt jeleneti, hogy túl azon, hogy az előadó figyel a partnereire és közösen írják a történetet, az előadók „többfejű” egy emberként figyelnek a közönségre, megérzik, hogy azok szépérzéke milyen folytatással lenne elégedett és kiszolgálják azt. Adorno értelmezése is igaz a fentiekre: „A formális, amely szubjektív törvényszerűségeknél engedelmeskedik, tekintet nélkül azok másikjára, megtartja kellemességét, mivel nem zavarja meg egy ilyen másik: a szubjektivitás ezáltal öntudatlanul önmagát, uralma érzését élvezzi.”¹⁰²

III.6.3. Egyidejű reflexiók

A figyelmünk tehát eldönti, mely történésre reflektálunk, tehát a reflexió időben később következik be mint a döntés. A tervezés kapcsán már többször, többféle aspektusban felmerült a cselekvés, úgyszólván mint gondolkodás, tehát a gondolat születésének és a végrehajtás egybeesésének igénye, de ez tökéletesen soha nem következhet be ugyanabban a pillanatban, mert a jelenségek kauzalitása időbeli feltételeken nyugszik. Az egyidejűség természetesen létezik, de csak két különböző parancsból születő cselekvés esetén. Azaz két ember csinálhatja ugyanabban a pillanatban ugyanazt, de önmagunkban a kigondolás és cselekvés csak különböző idősíkokban jöhet létre (egymás után) és csak ebben a sorrendben, tehát a cselekvés nem előzheti meg a gondolatot. Viszont a közönségben születő reflexiók ugyanabból a parancsból történhetnek egyidejűen, ezért fordulhat elő, hogy ugyanazon sírunk vagy ugyanazon nevetünk, tulajdonképpen ez a színházi hatásmechanizmus lényege.

A tükörneuron működése visszafelé, a közönség részéről még erőteljesebben működik, hiszen a néző nyugalmi állapotban van, kiegyensúlyozottabb az idegrendszeri működése, tisztábbak a gondolatai és van ideje a színpad történéseit a saját fantáziájával, tapasztalataival kiegészíteni. Míg a játékos adrenalinszintje emelkedett a szereplés izgalmától, figyelme koncentrált, ahogy mondani szoktuk: „idegrendszerén rajta ül a játék rózsaszín köde”. Van egy idevonatkozó improvizációs játék, amely során rögtönzünk egy jelenetet. Ezt követően megkérjük a színészeket, hogy pontosan ugyanazt a jelenetet játsszák el ugyanazokkal a szavakkal, azzal a kitételrel, hogy minden mondat, azaz minden megszólalás előtt számoljanak el magukban némán ötig, tehát minden mondat előtt tartsanak négy - öt másodperc szünetet. E második verzió során nem kell, hogy a színész az öt másodperces szüneteket gondolataival

¹⁰¹ Byung-Chul Han (2021): *A szép megmentése*, ford.: Csordás Gábor, Typotex, Bp. 31. o.

¹⁰² Theodor W. Adorno (1970): *Astetische Theorie*, szerk.: R. Tiedemann, Frankfurt a M. Suhrkamp, 77.o.

kitöltse, megteszi helyette a néző, aki minden esetben úgy nyilatkozik, hogy a jelenet sokkal mélyebb, tartalmasabb, drámaibb, de legalábbis fajsúlyosabb lett. Egész egyszerűen azért, mert ezeket a szüneteket az ő képzelete töltötte be vagy mert a csendek kiszámíthatatlanná, ezáltal drámaivá tették az elkövetkező történést, annak ellenére, hogy a néző pontosan, előre tudta, hogyan alakul a történet. De az az öt másodperc még arra is elég, hogy megforduljon a néző fejében, hátha most – az instrukció ellenére – másképp történik.

„A tükörneuron egyik programja, hogy szimulálja a másoknál megfigyelt cselekedetet, a kimutatott érzelmet. A szimuláció lényege, hogy ’ugyanolyan mint az eredeti, de nem azonos vele’. Ugyanazt a területet aktiválja mintha cselekvést maga megfigyelő végezné, lényegében beépíti az eseményt a saját rendszerébe.”¹⁰³

Bauer igen találóan a repülőgép szimulátorhoz hasonlítja ezt a működést, ahol még a zuhanórepüléskor érzett szédülés is megjelenik, csak az a különbség, hogy ez nem igazi repülés. Vajon mennyit vesz el az élményből, ha nem igazi, hanem szimulált, vagy egy gép közvetíti? Vizsgálatok folynak arra nézve, hogy a kamerával rögzített vagy mikrofonon felvett beszéd, ének, muzsika vagy előadás pszichológiailag milyen fontos tulajdonságokat veszít el. Bekövetkezhetsz katarzisz élmény így is? Arisztotelész már a szobrászatot is manipulatív művészeti ágának tartotta, ahol az alkotónak lehetősége van úgy irányítani a néző figyelmét, ahogyan ő szeretné, ezzel manipulálja az élményt. A zenét tartotta elsősorban alkalmasnak katarzisz átélésére, de itt természetesen az élő, mikrofon nélküli zenei előadásra gondolt. A katarzisz élményére azonban minden művészeti ág számot tart, ezért különféle nyelvek alakultak ki visszaadásukra. A film és a televízió gondolkodásmódja, filmnyelve és eszköztára nem hasonlítható össze a színházéval, de a célja ugyanaz: valahogy pótolni az „itt és most” varázslatos hatását.

III.6.4. Hogyan járul hozzá a tükörneuronok működése a közösségi élmény születéséhez?

Még Bauer kutatása sem kell hozzá, hogy egyet érthessünk abban, ahol emberek vannak együtt, ott mindenütt a legnagyobb rendszerességgel szokott megtörténni, hogy érzelmileg bevonódnak és részt vesznek olyan hangulatokban és helyzetekben, amelyekben mások vannak. Ez a testbeszédük különböző formáiban is megmutatkozik, többnyire azért, hogy egy adott érzéshez tartozó viselkedésmódot utánozzanak vagy reprodukáljanak tudattalanul. Az érzelmi reakciólánc úgy működik mint a színházban a nézőtéri köhögés – szintén idegrendszeri alapon. Megfigyelhető, hogy ha egy néző köhint vagy krákog, hamarosan mások is követik majd, egyáltalán nem tudatosan. Bauer is megfigyelte, hogy mint valami különös ragályos betegségnél, úgy tud az egyik ember a másiktól spontán módon és önkéntelenül hasonló érzelmi reakciókat kiváltani. Joachim Bauer az ilyen „érzelmi fertőzéseket” *’emotional contagion’*-nek nevezi és *tudatelméletnek* azon képességünket, hogy intuitíve el tudjuk képzelni mások érzelmeit és szándékait és képesek vagyunk bizalmat építő bizonyosságot szerezni róluk.¹⁰⁴ Az improvizáció praxisában ez a képesség fejlődik legintenzívebben. Összeszokott improvizációs színészek gyakran akkor is tudják, hogy mit csinál a partnerük, ha egymásnak háttal kezdik a jelenetet.

Kant az ítélőerő transzcendentális elvének feltevésében fogalmazza meg, hogy ha a természet egységét mint rendszert gondoljuk el, akkor a tapasztalatnak empirikus törvények szerinti rendszerként is lehetségesnek kell lennie. Ha ezeket az egyéni rendszereket összekapcsolja a közös nyelv és kulturális háttér, akkor a közösen befogadott színházi élmények

¹⁰³ Dékány Endre (2017): A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi „Bel canto”, Budapest, DÉKÁNY művészeti Bt. 71. o.

¹⁰⁴ Joachim Bauer (2018): Miért érzem azt, amit te? Budapest, Ursus Libris, 11. o.

esetében sem a különféleség vagy a heterogenitás dominál, hanem a természet megfelel egy empirikus rendszerként felépülő közös tapasztalatnak, oly módon, hogy különös törvényei általánosabb törvények alatt affinitásban állnak egymással. Kant az ítélőerőről alkotott transzcendentális elvében az ítélőerő ugyanis nemcsak arra szolgáló képesség, hogy a különöst az általános alá szubsumáljuk (ahol is ennek az általánosnak a fogalma adva van), hanem - fordítva - annak képessége is, hogy a különöshöz megtaláljuk az általánost. Az értelem a természetre vonatkozó transzcendentális törvényadásában teljesen elvonatkoztat a lehetséges empirikus törvények különféleségétől, s csupán az általában vett tapasztalat lehetőségének feltételeit veszi tekintetbe annak formája szerint.

Az élmény beteljesülésének közös öröme az észleléshez kapcsolódó egyéni örömrész működési mechanizmusához és megsokszorozódásához kapcsolható.

„Ha egy szemléleti tárgy formájának pusztá felfogásához (apprehensio) – anélkül hogy a tárgy szemléletét meghatározott megismerés végett valamely fogalomra vonatkoztatnánk –öröm kapcsolódik, akkor a megjelenítés ily módon nem az objektumra, hanem egyedül a szubjektumra vonatkozik; ez az öröm pedig nem fejezhet ki mást mint a tárgy megfelelését azoknak a megismerőképességeknek, amelyek a reflektáló ítélőerőben játékban vannak, és amennyiben játékban vannak, azaz pusztán az objektum szubjektív formális célszerűségét fejezheti ki. Mert a formáknak a képzelőerőbe való felfogása sohasem történhet meg anélkül, hogy a reflektáló ítélőerő – még ha szándék nélkül is – a formákat össze ne hasonlítaná legalább önmaga azon képességével, amely a szemléleteknek a fogalmakra való vonatkoztatásában áll.”¹⁰⁵

A saját fogalmaink összehasonlításában értelmezett és felismert fogalom tehát örömet okoz. A színház, mint műfaj háromezeröt száz éves létezése vagy más közösségiélmények, mint például sportesemények, olimpiák, koncertek, fesztiválok létjogosultsága azt bizonyítja, hogy az emberi létezésnek egyik alapszükséglete a közös felismerés öröme és hogy fogalmainkat, az abból épített rendszereket közel hozzuk egymáshoz, ezáltal egymással közös élményeken keresztül ismeretlenül is kapcsolódni tudunk.

III.7. Jelentés és megértés

Észlelésünk realitása a reprezentációk belső koherenciáján alapul. A megértéshez olyan logikára van szükség, amely figyelembe veszi, hogy a gondolkodás *valamiről* való gondolkodás, és ez a valami *más* mint maga az ész és a gondolkodás. Ennek a másnak valahogy be kell jutnia a gondolkodásba, de ezt csak akkor tudja megtenni, ha a gondolkodás rendelkezik olyan tulajdonsággal, amely megengedi ezt a bejutást. Ahhoz, hogy gondolkodásunk ne az „ürességben való súrlódásmentes forgás”¹⁰⁶ legyen, rendelkeznie kell a súrlódás képességével, a külvilággal való találkozásával, az onnan érkező inputok befogadási lehetőségével és tényleges befogadásával. Az improvizáció szempontjából érdekes Kant kritikája, mely „magával az ésszel és a tiszta gondolkodással” foglalkozik, azzal, hogy „mit remélhetek az ész segítségével mindenféle tapasztalati anyag és segítség nélkül elérni”.¹⁰⁷ Kant „tisztaság” alatt a tapasztalatmentességet érti, a személyes fekete dobozunk állapotát, mielőtt a külvilág megérintené. Ezt egy racionális embernek nagyon nehéz elgondolni, mert minden fogalomhoz és gondolathoz tapasztalat társul. Az említett tapasztalatmentesség egy egészséges felnőtt ember esetében elképzelhetetlen, de az ilyen típusú kognitív állapot lehetősége nagyon közel

¹⁰⁵ Kant, Immanuel (1790 / 2003): Az ítélőerő kritikája, ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond – Cura Alapítvány, 99. o.

¹⁰⁶ Boros, János (2021): Immanuel Kant, második, javított kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó. 42.o.

¹⁰⁷ U. ott

áll az improvizátor gondolkodásához. Természetesen nem a fogalmi rendszerre kell gondolnunk, sokkal inkább a fogalmakból épülő rendszer nem tapasztalati úton való kialakítására, hiszen nem várható el a színésztől, hogy minden fogalmi struktúra vagy élmény kombinációjáról valóságos tapasztalata legyen. A kanti magyarázattal paralel egy előadótól nem elvárható, hogy a klasszikus logika kétezer éve ismert útját járja, sokkal inkább saját megismerő szerkezetére kell támaszkodnia, olyan struktúrát teremtve, „amely lehetővé teszi, hogy *valami* kívülről hozzálépve, *vele* együtt, az ész számára és csak az ész által erről a hozzálépőről és a hozzá-lépésről tudást hozzon létre úgy, hogy ezt saját tárgyává teszi”.¹⁰⁸ Csak így lehet eredeti a kifejezés és csak így okozhat a megértésben különleges, újszerű, a megszokott struktúráktól elrugaszzkodó hermeneutikákat.

Kezdjük a rögtönzött jelenségek megértését a képekkel, és a késő-wittgensteini *locus classicus* érveléssel, amely természetes jelekkel szembeni paragrafusnak is tekinthető. Mit jelent ez?

„Mi az tulajdonképpen, ami előttünk lebeg, amikor egy szót megértünk? - Nem olyasvalami, mint egy kép? Nem lehet egy *kép*? - Nos, tetelezd fel, hogy amikor meghallod a 'kocka' szót, egy kép jelenik meg előtted. Mondjuk egy kocka rajza. Mennyiben mondhatjuk, hogy ez a kép a 'kocka' szó valamely használatához illik vagy nem illik? - Talán azt mondod: „egyszerű: ha ez a kép lebeg a szemem előtt, közben pedig például egy háromszögű prizma mutatok, és azt mondom, ez egy kocka, akkor a használat nem illik a képhez.”¹⁰⁹

Wittgenstein szándékosan úgy választ példát, hogy egészen könnyű legyen olyan projekciós módszert elképzelni, amelyet követve a kép mégiscsak ráillik. A kocka képe mindenképpen sugall egy bizonyos használatot, de képesek vagyunk másképp is használni. Ez a kulcs az improvizatív jelenetek megértéséhez, ahol a képeknek, fogalmaknak, szavaknak vagy tárgyakkal megannyi jelentése lehet. Ha például a színész egy legyezőt használ kellékként, az egyaránt jelentheti egy kakas taraját, egy pincér tálcáját vagy egy pakli kártyát, stb. attól függően, hogyan alakítja az illokúciós aktust, mire használja az adott tárgyat, milyen jelentéssel ruházza fel, milyen cselekvést kapcsol hozzá, hogyan helyezi narratív kontextusba, a tapasztalat azt mutatja, a közönség érti, hogy a színész ilyenkor mire gondol. Wittgenstein a képeket életformánkhoz tartozónak definiálja, nyelvjatekaink részét képezik; a rendelkezésünkre álló képek bizonyos hányadának használatát konvenciók irányítják, s az ilyen képek esetében a verbális nyelvnek nem kell közvetítő szerepet játszania. Wittgenstein magától értetődőként vette, hogy az általunk alkalmazott szavaknak megállapodott, konvencionális használatuk van. De mindjárt érthetővé válik a legyező példája, ha hozzátesszük, hogy a képek esetében a megállapodott konvenciókat inkább csak kivételnek, nem pedig a szabálynak tekintette. Ez azt jelenti, hogy nem biztos, hogy bizonyos illokúciós aktusokat pusztán képekkel végre tudunk hajtani, ha nincsenek szabályok az aktus végrehajtására képpel, még ha könnyen szerkeszthetnénk is ilyen szabályokat. Ez nem meglepő, írja Kjørup – aki nem elsősorban Wittgensteinre épít kutatásaiban, vonatkozási pontjai: Gombric, Austin, Searle, Goodman – "ha figyelembe vesszük, hogy a verbális nyelvet gyakorlatilag minden ember szüntelenül használja és finomítja, amióta emberek egyáltalán léteznek, a képek azonban a képnyomtatás feltalálása, körülbelül i. u. 1400 előtt ... ritkaságszámba mentek."¹¹⁰

¹⁰⁸ U. ott

¹⁰⁹ Wittgenstein, Ludwig (1953 / 1998): *Filozófiai Vizsgálódások*, Atlantisz, Budapest, 139. §

¹¹⁰ Kjørup, Søren, (1974, április). „George Innes és a 'Hastingsi csata', avagy hogyan tegyük képpel, *in: A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, (Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982) szerk.: Horányi Özséb. Eredetileg: „George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things With Pictures”, *The Monist*, 58. köt. 2. st.

Wittgenstein szerint a leképezési viszony szerepe pontosan ugyanaz, mint a projekciós módszer későbbi fogalmáé; a konvenció eszméje a *Tractatus*-ban is jelen van. S ugyanígy nem hiányzik a hasonlóság eszméje a Vizsgálódásokból sem.

"Tudni, hogy valaki hogy néz ki, annyi, mint képesnek lenni elképzelni - de szintúgy: képesnek lenni *utánozni*. El kell ahhoz képzelnünk, hogy utánozzuk? És utánozni nem éppannyi, mint elképzelni?"¹¹¹

Itt Wittgenstein tálcán kínálja számunkra a leképezés utánzásban betöltött szerepét, legalábbis megengedi a kép és a leképezett közötti hasonlóságot. Wittgenstein ahhoz kapcsolja a *valamit valaminek látni* problematikáját, hogy vonatkozó elemzése értelmetlen volna a képek, mint *természetes jelek* előfeltételezése nélkül.

„Ezt figyelembe véve az általában vett megérthető jelentésszerű tagolásainak az alapformáira kell rákérdeznünk, s nemcsak az elméleti szemlélődésben megismert és tételekben kifejezett világonbelüli létezőnek az alapformáira. A jelentéstan nem adódik önmagától a lehető legkülönbözőbb és legtávolabbi nyelvek átfogó összehasonlításából. (...) A jelentéstannak a jelenvaló lét ontológiájában van a gyökere.”¹¹²

III.7.1. Kultúra és magasabb rendűség: a közérthetőség záloga az improvizációban

Ha a felhangosított pillanat egzisztenciáléja a beszéd, fordítva is érdekes a kérdés, melyet Heidegger is feltesz: milyen létmód illeti meg a nyelvet? A világban való benne lét általános eszközeként jelenik meg vagy a jelenvaló lét létmódjával bír? A professzionális improvizáció szempontjából egy nyelv vagy nyelvezet születése, vagy halála a közérthetőség záloga. Az improvizátornek azt is fel kell mérnie, mikor van szükség beszédre, szükség van e rá a jelenetben és mi az, ami csak beszéd segítségével érthető meg? Sok esetben az implicit narratív elemek és a metakommunikáció hordozza a fenomént. Viszont amennyiben a fenomén ontológiai helyét a nyelv interpretációjában keressük, fontos, hogy az előadó érthető maradjon a közönség számára, ne használjon holt nyelvet, letűnt kifejezéseket vagy idejét múlt szlenget. Mivel a szituációhoz illően a lehető legrövidebb idő alatt érdemes megalkotni egy jelenetet, különösen fontos, hogy elmaradjanak a fecsegésre jellemző elemek, a jelentés megértése szempontjából felesleges információk és a világban való dolgokra kérdezzon rá minden kijelentés, tehát az érthetőség szempontjából „a világ jelentéssége által megszabottak legyenek”.¹¹³

Az improvizáció filozófiájára fordítva: azt, hogy mit játszhatunk el a közérthetőség jegyében, az dönti el, hogy a világot miképpen értelmezik az adott térben, egy időben létező emberek. A közönségre számot tartó művészi improvizáció esetében a reflexió kérdésén túl érdemes összetettebben foglalkozni azzal, hogyan válnak a fogalmi reprezentációk a nyelvi jelentések részévé. A jó improvizátornek tudnia, éreznie kell, hogyan teremthet a pillanatnyi ötletekből közösségileg elfogadott és működtetett szituációelemző mintákat, amelyek ki tudják fejezni az előadó és a közönség szándékait, vélekedéseit vagy kívánságait. A megértés alapját jelentő interszubsztantívum azt jelenti, hogy ezek mögött az elemi és összetett narratívák mögött közös társadalmi, kulturális környezet áll, azaz a kommunikációs aktusban részt vevőknek van egy saját világuk. Az az előadó döntése, hogy narratíváival hogyan kapcsolja össze a fogalmi gondolkodásból a társadalmi igényhez igazodó mintákat és hogyan alakítja konvencionálizált

¹¹¹ Wittgenstein, Ludwig (1953 / 1998): *Filozófiai Vizsgálódások*, Atlantisz, Budapest, 450. §

¹¹² Heidegger, Martin (2019): *Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó. 187. o.

¹¹³ U. ott

eseménystruktúra-mintázatokká, arról nem is beszélve, hogy mindehhez kognitív folyamatokat, mozgást és nyelvhasználatot kell társítania. Tehát maga a jelentéskonstrukciós perspektíva megalkotása is sokrétű feladat. A kulturális közös nevező megfejtéséhez elindulhatnánk Dilthey hermeneutikai filozófiai útján, amely megkülönbözteti a szellem- és természettudományt, az értelmezést és a magyarázatot.¹¹⁴ Neki köszönhető a 19. század végén egyedül üdvözítő módszernek tekintett természettudományos megközelítés mellett az önálló szellemtudományos kutatás módszertanának életre hívása. Törekvéseit jól megvilágítja a *Bevezetés a szellemtudományokba* című könyvének gondolata, amellyel behozza a *magasabb rendű megértés* fogalmát:

”Létezik a tapasztalatoknak egy saját birodalma, melynek önálló eredete és anyaga a belső élményben van, és amely ennek megfelelően természetszerűen egy sajátos tapasztalati tudomány tárgya. És ameddig valaki azt nem állítja, hogy agyának felépítéséből, testének tulajdonságaiból képes levezetni és jobban megismerhetővé tenni a szenvedély, a költői megformálás, a gondolkodó kitalálás azon foglatát, amelyet Goethe életének nevezünk, addig egy ilyen tudomány önálló léte nem vitatható.”¹¹⁴

A közös nyelv, földrajzi helyzet és generációs kérdések mellett azt gondolhatnánk, hogy ezzel elérkeztünk az érzelmi attitűdök és életmegnyilvánulások tárházához és ez köti a társadalom tagjait leginkább össze, miközben a megértés katartikus szintjén történelmileg sokkal nagyobb hatást gyakoroltak a közösségekre azok a tradicionális gyökerek, melyek mélyen az antropológiából, szociológiából és pszichológiából gyökereznek. Dilthey az egész személy alkotó tevékenységének élettörténeti kontextusban történő megértésére helyezte a hangsúlyt. Azzal is tisztában volt, hogy az életösszefüggéseket megteremtő értelemkeresés korántsem objektív folyamat, hiszen a megértés folyamata nem nélkülözheti a szubjektivitást. Ugyanakkor a magasabb rendűség igénye elvezet a rituális sémákhoz. Bruner is Dilthey nyomán indul el, követi hermeneutikáját, de egyszerűsít is közben:

„A kultúra formálja az elmét, ruház fel minket annak a lehetőségével, hogy megalkossuk nemcsak a saját világunkat, hanem a saját magunkról és saját erőinkről alkotott fogalmainkat. [...] Egyetlen mentális működést sem érthetünk meg, ha nem vesszük számításba a kulturális környezetét és a forrásait, azokat a dolgokat, amelyek az elme kialakítását és a hatókörét meghatározzák.”¹¹⁵

Nem is beszélve arról a további, elsőrangúan kulturális jellemzőről, amelyet Bruner a jelentésről való megegyezésnek hív, s ami mindezen mentális működés kultúrába ágyazott és gyakorlati, szituatív megjelenési formáját jelenti. Következtetése pedig igen kihívó az egyéni belüli – és gyakorta kultúrafüggetlennek mondott – mentális folyamatokat kutatók számára: „ami az embereket illeti, nincsen természetes elme”.¹¹⁶

Ez nem azt jelenti, hogy az individuum pszichológiájában nem marad hely a logikai-tudományos gondolkodásmódnak, de az improvizáció filozófiájának értelmezésében a közös kulturális csomópontok keresésekor óhatatlanul felmerülnek a pszichésen közös vonások lehetőségei is. Bruner értelmezése egy dualista – nem hierarchikus rendszerben történik – ahol

¹¹⁴ Dilthey, Wilhelm (1974). *Bevezetés a szellemtudományokba*, In: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, Budapest, Gondolat Kiadó.

¹¹⁴ U. ott. 82. o.

¹¹⁵ Bruner, Jerome (1990). *Acts of Meaning*, Harvard University Press. 8.o.

¹¹⁶ U. ott. 155. o.

a meghagyja a logikai útvonalat, ugyanakkor párhuzamban behozza az egyéni ember lelki világát.

„Az én interpretációs megközelítésemben verifikáló, kontextustól független, oki kijelentésekre támaszkodni a magyarázat értelmében csupán azt jelzi, hogy az oki magyarázó szemlélet van érvényben. Azt sem sajnálom beismerni, hogy ez a perspektíva kiválóan működik, amikor a szerves fizikai világot – és persze az emberi világ bizonyos aspektusait – szeretnénk előre látni, kontrollálni.”¹¹⁷

A szerves világot sajátosan emberi világgént ismeri el, ami nem pusztán behaviorizmus; az értelmezés, az intenció, a cselekvés világa azonban így az értelmezésé is: egy interpretatív tudományé. Bruner mellett is komolyan érvel, hogy az emberi viselkedés okai nem a biológiai szubsztrátumban rejlenek, hanem a kultúra és a jelentés keresése a valódi okai az emberi cselekvésnek.

III.7.2. Szituáltság és megértés

A helyzet megértésén túl azért is fontos a szituáltság kérdése, mert egy improvizált jelenetsoron belül a néző szituációkat lát, azokból strukturál történetet. A hétköznapi világban szituáltnak lenni nem csak annyit tesz, mint valamilyen fizikai környezetben elhelyezkedni, hanem azt jelenti, hogy testileg jelentéssel bíró körülményekkel tartunk kapcsolatot. Meg kell tehát értenünk a szituáltság kognícióban betöltött szerepét. Margaret Wilson szerint:

„A kognitív aktivitást hajtó erők nem kizárólag az egyén fejében keresendők, hanem megoszlanak az egyén és a szituáció közötti interakcióban”, s ezért „a kogníció megértéséhez a szituált megismerőt és a szituációt együtt, egyetlen egységes rendszer részeként kell tanulmányozni”.¹¹⁸

Ebben lehet segítségünkre a kognitív nyelvészet fejlődését meghatározó embodiment koncepciók eszköztárának behívása, itt ugyanis nem csak a szituált, a szituáció, a szituáltnak a szituációhoz való viszonya épít implicit módon struktúrát, hanem a tükroneuronok szenzomotoros működésének megtestesülése, embodimentje és az a kognitív kontroll is, hogy eldönthetem, mindebből mit mutatok meg a közönségnek. Gondoljunk csak a Jéghegy-modellre, amelynek tengerből kilátszó picike csúcsa az, amit egy emberből a világ meglát és a tengerszint alatt húzódó hatalmas láthatatlan tömb, az, amiből a fenti rész, azaz a világban megmutatkozó és látható ember meríti élményeit, tapasztalatait, tudását. Nyilvános interpretáció esetén az improvizátor dönti el, mennyit láttat magából és abból, ahogyan reflektál önnön szituációba vetettségére. Nem véletlenül vált az embodiment elv jegyében megújuló kognitív tudományra általában jellemzővé az a szándék, hogy az elméműködés önmagában való vizsgálata helyett az ittlét (Dasein) logikai elsőbbségét helyezték az elmekutatás módszertani középpontjába.¹¹⁹ Ezt a tézist támasztja alá a fentebb tárgyalt tükroneuronok neurobiológiai modellje is.

A szituáltság testi megélésével juthatunk el tehát a megértés objektivitásáig, a megértés szubjektivitása pedig azoknak az érzéseknek az előhívását jelenti, amelyek e szituációban érintettek. Egy kimondott mondat hatására tehát egy cselekvési szituáció szimulálódik a kognícióban, amelyben a szenzomotoros rendszer érintettsége biztosítja a szituáció megélését

¹¹⁷ U. ott. 108. o.

¹¹⁸ Wilson, Margaret (2002): Six views of embodied cognition. *Psychonomic Bulletin & Review*, 4, 625–636.

¹¹⁹ U. ott

és ezáltal a megértéshez szükséges intencionális állapot létrejöttét.¹²⁰ A testi interakcióban keletkező narratívákat az elme bármikor előhívhatja céljai – például a döntéshozás – érdekében, amennyiben azok rögzítettek és aktiválhatóak. Az improvizációban a döntéshozást célszerű abban a pillanatban megtenni, amikor a döntés megszületik.

III.8. Az idő problematikája az improvizációban

A szakirodalomban¹²¹ az improvizáció tanítására vonatkozó megközelítésekben az idő problematikájával először nyugati történeti szövegekben találkozhatunk, ahol ezt a zenében tárgyalták és úgy határozták meg mint valós idejű zeneszerzést. Ez a barokk előtti filozófiai értelmezés, mely a megírt művet megíródása folyamatában improvizációnak tekinti és nem különbözteti meg a valódi művészi improvizáció jelenidejűségétől, a XVIII. századra már ritkaságszámba ment. A gyakorlat viszont nem lett gazdagabb az improvizáció időbeniségének meghatározásával, mert a későbbi definíciók, melyek a variáció, a díszítés és a zenei fejlődés egyéb hagyományos folyamatainak alapvető elképzeléseire szorítkoztak, ezen túl kevés következménnyel jártak az improvizáció modellezésére nézve.

Heidegger és Nietzsche jelentősége az improvizáció tekintetében az idő értelmezésének újragondolásában áll, hogy dinamizálják az időt azáltal, hogy „a jelen önjelenléte előtt és után is megtalálják a döntő pillanatot, amely oly sok tudatos improvizátor számára oly vonzónak bizonyult.”¹²² A kérdés az, hogyan, miben ragadhatjuk meg a pillanatot? Mely fenomenológiai megközelítéssel kerülünk közelebb a pillanat ontológiájához? Ha dallamot alkotó hangokkal azonosítjuk a pillanatot vagy a beszédet alkotó cselekvéssel vagy a megszülető gondolattal?

III.8.1. A pillanat mibenléte

A pillanat jelentőségét lehet elemezni az idő viszonylatában és minden bizonnyal szegényes magyarázat lenne pusztán a *most* fogalmával beazonosítani. Nem beszélve arról, hogy a jelen pillanat, mire kimondom vagy leírom, már a múlté, utólag pedig egészen másnak tűnhet, mint amilyennek megéltük vagy mint ahogyan valójában megtörtént. Láthattuk ezt az elmesált történeteink narratív értelmezéseinek tükrében is. A katarzis születését a későbbiekben nem azért hozom be, hogy az improvizáció színházi létjogosultságát keressem, hanem azért, mert a legmagasabb szinten teszi tetten érhetővé a pillanatot azáltal, hogy megtölti érzelmekkel, narratívával és kapcsolódásokkal. A felejthetetlen pillanatok nem csak a hitelesség és az emlékezés kontinuumai, de segítenek visszaszámolhatóvá tenni az időt. A pillanat fenomenójának megragadásához vizsgáljuk meg egy dallam észlelését! Az észlelés minden pillanatában adott egy-egy felcsendülő hang, amely sem az észlelés pillanata előtt, sem azután nem létezik. De mégsem egyes hangokat, hanem dallamot hallunk. Ebből látható, hogy a dallam – amit Husserl *időtárgynak* nevez – egysége a tudat által létrehozott egység. A dallam a tudat *konstitútuma*.

„Speciális értelemben vett időtárgyakon azokat a tárgyakat értjük, melyek nemcsak egységesek az időben, hanem az időextenziót is magukban foglalják. Amikor felhangzik egy

¹²⁰ Szécsi, Gábor (2020): A történetekbe zárt elme – Adalékok a narrativitás filozófiájához. Akadémiai Kiadó Zrt. Budapest. in: *Narratíva, nyelv, cselekvés*.

¹²¹ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023) *Philosophy of Improvisation*, Hakli, Raul, in: *Improvisation as Online Planning*, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice. Chicago, Routledge. *The Philosophy of Improvisation*, 31.o.

¹²² Peters, Gary (2009): *The philosophy of improvisation*, The Chicago University Press, Chicago, 18.o.

hang, objektíváló felfogásom az időben tartó és lecsengő hangot tárgyá teheti, ám a hang tartamát vagy a hangot a maga tartamában nem. Ez mint olyan egy időtárgy. Ugyanez áll a dallamra, bármilyen változásra, de minden megmaradásra is mint olyanra. Vegyünk példaként egy dallamot vagy egy dallam összefüggő darabjait. A dolog először nagyon egyszerűnek tűnik: halljuk a dallamot, azaz észleljük, hiszen a hallás valóban észlelés – felhangzik az első hang, aztán jön a második, majd a harmadik és így tovább. Csakhogy: vajon nem azt kell-e mondanunk, hogy amikor a második hang felhangzik, akkor *ezt* hallom, ám az elsőt már nem hallom, és így tovább? Valójában tehát nem a dallamot hallom, hanem csak az egyedi jelenlegi hangokat. Arra hajlik az ember, hogy azt mondja: a dallam lefolyt darabja számomra tárgyi, az emlékezésnek köszönhetem; a mindenkori felhangzó hangnál pedig nem előfeltételezem, hogy minden az előre tekintő elvárásnak köszönhető. Ám nem állhatunk meg ennél a magyarázatnál, mivel ez elmondottak az egyedi hangra is érvényesek. Minden hangnak magának is időbeli kiterjedése van: Megszólalásakor, mint *mostot* hallom, a tovább hangzásakor azonban egy mindig új *most* van, és a mindenkori megelőző *elmúlttá* változik át. Tehát mindig csak a hang aktuális fázisát hallom, és az egész időben tartó hangnak az objektivitása egy aktus-kontinuumban konstituálódik, mely részben emlékezés, kisebb, pontszerű részben észlelés, részben pedig elvárás.”¹²³

A kérdés ugyanaz, mint az improvizatív cselekvések esetében: hogyan lesz a csak az észlelésben létező, egymás után felcsendülő, majd elenyésző pillanatnyi hangokból olyan egész, ami minden részt magában foglal? Az észlelésben mindig csak egy pillanatig van adva a hang, majd egy másik hang lép a helyére. Csak akkor jöhet létre a hangokból dallam, ha a helyét az újabb hangnak átadó hang is megőrződik a tudatban. Bár a valóságban elenyészik, a tudatban megmarad. Tehát az elenyésző hangot egy újabb váltja fel, majd az is elenyészik, amíg újabb hangok csendülnek fel. Az éppen felcsendülő hangot Husserl *ősbenyomásnak* nevezi. Az észlelésben minden észlelet *ősbenyomásként* adódik, azonban az észlelés jelen pillanatának elmúltával ez az észlelet még megőrződik a tudatban; a tudatnak ezt a megőrzési képességét nevezi Husserl *retenciónak*, a friss emlékezetben való megtartásnak. De az is világos, hogy a felcsendülő, majd elenyésző hang kialakít bennünk egy várakozást az újabb felcsendülő hangok iránt, vagyis a tudat miközben egy korábbi ősbenyomását megtartva (retenció) egy éppen felcsendülő hangot észlel (ősbenyomás) már előrenyúlva, várja-keresi a folytatást. Ezt az előre-irányulást nevezi Husserl *protenciónak*. Mivel a *retenció* – *ősbenyomás* – *protenció* megbonthatatlan, szerves egységet alkot, a pillanatnyi észleletek egységesülhetnek bennük. Ennek az a feltétele, hogy e három mozzanat egységet alkosson. Vagyis a tudat szintetizáló képessége azon alapszik, hogy valamilyen szinten maga a tudat is egységes. Mivel a konstitúció időbeli folyamat, a tárgyi egység időbeli szintézis egysége, az egységet garantáló tudatot Husserl *időtudatnak* nevezi, ami nem más, mint magának az időnek a konstituálódása. Megkülönbözteti egymástól a tárgyi egységeket konstituáló tudatot és az önmagában konstituálódó időtudatot. Ez utóbbit, mivel semmi objektív, tárgyi nincs benne, tiszta szubjektivitásnak nevezi.

III.8.2. A pillanat fenomenológiai értelmezése

Husserl gondolatmenetét követve az improvizációban is különbséget tehetünk az *időkonstituáló* és az *időben konstituált fenomének* között.

„Az időkonstituáló fenomének tehát evidens módon elvileg más tárgyiságok mint az időben konstituáltak. Nem individuális tárgyak, illetve individuális folyamatok, és az ezekre

¹²³ Husserl, Edmund (2002): Előadások az időről, Budapest, Atlantisz Kiadó. 7.§.

vonatkozó predikátumokat értelmesen nem is alkalmazhatjuk rájuk. (...) Nem mondhatunk mást mint azt: ez a folyam ugyan valami, amit a *konstituáltak* értelmében így nevezünk, de nem jelent semmi idői „objektívát”. Vagyis ez az *abszolút szubjektív* és rendelkezik annak az abszolút tulajdonságaival, amit *képletesen* „folyamként” jelölünk, s ami az aktuális-pontból, az ösfelfakadás pontjából, a *mostból* ered. Az aktualitásélményben tehát van egy ösfelfakadási pontunk valamint a visszhangzó mozzanatok kontinuitása. Ennek az egésznek a leírására azonban nem rendelkezünk nevekkal.”¹²⁴

Hacsak nem ezt hívjuk improvizációnak. Ahogyan a narratíva többféle lehetséges szimultán értelmezése más és más történeteket jelent, ugyanannyiféle aspektusból megközelíthető a pillanat értelmezése.

Arisztotelész a Fizikában az *időt* együtt tárgyalja a *hellyel* és a *mozgással* és megállapítja: „Ha természete szerint semmi más nem alkalmas a számolásra mint a lélek és a lélek felfogóképessége, akkor lehetetlen, hogy létezzék idő, ha nem volna lélek.”¹²⁵

Szent Ágoston hasonlóan gondolkodik és a jelenvalóletet az időbeliség interpretációjaként értelmezi: „Ebből úgy látom, hogy nem más az idő mint kiterjedés. Ámde nem tudom, hogy minek a terjedése. Igazán csodának tartanám, ha nem a léleké volna.”¹²⁶ Hegel tér és idő vizsgálatában megjelenik az „elvont egymásnélküliség”.¹²⁷ Ő is egymás mellett említi, ám nem egymáshoz illeszti őket, hanem egyesíti. A tér „maga” az idő, vagyis az idő a tér igazsága.”¹²⁸

Az improvizációt vizsgálva azonban nem a végtelen idővel van dolgunk, hiszen az improvizált helyzetek végesek, ezért a jelen pillanat vizsgálata vezet közelebb a játék lényegéhez, megértése szempontjából pedig sokkal érdekesebb az emberi interpretációra gyakorolt hatása, amely kizárja a reprodukció lehetőségét. A fenomenológiával állítható párhuzamba, ha nem a parttalan idő atomjaként, hanem esszenciájaként tekintünk rá. Mint ahogyan a fenomenológia a lényegeket tudománya, Husserl szerint minden probléma a lényegeket, például az észlelés és a tudat lényegének definiálására vezethető vissza.¹²⁹ Merleau-Ponty elmélete ezen tovább mutat, szerinte a filozófia a lényegét visszahelyezi a létezésbe és nem gondolja, hogy az embert és a világot másként is megérthetnénk, mint „fakticitásuk” felől.¹³⁰

A pillanat megértésénél azért lehet releváns hivatkozási alap a fenomenológia transzcendentális filozófiai volta, mert számára a *világ mindig is jelen van*, a reflexió előtt, elidegeníthetetlen jelenlétként, melynek minden erőfeszítése arra irányul, hogy újra megtalálja a világgal való naiv kontaktust és filozófiai státuszt adjon neki. Amennyiben a fenomenológia kísérlet tapasztalatunk közvetlen leírására, minden tekintet nélkül pszichológiai genezisére és kauzális magyarázatára, a pillanatot is megélésünk reális történéseként érdemes értelmezni, még akkor is, ha Husserl felhívja a figyelmet a genetikus és konstruktív fenomenológia ellentmondására. Utóbbi képviselője, Heidegger mégsem tekinthető a husserli filozófia opponensének, mert a világ fogalmának értelmezése levezethető nagy elődjének fontos fenomenológiai témájának egyikeként („*natürliche Weltbegriff*”), sőt, a *Lét is idő* másik premisszális alapjának sokan Husserl „*Lebenswelt*” fogalmát tekintik.¹³⁰

Heidegger a pillanat fenomenológiai értelmezésénél a görög „eszes ember” meghatározáshoz nyúl vissza és a pillanat tettenérését a beszéd-konstitutivitásával azonosítja.

¹²⁴ Husserl, Edmund (2002): Előadások az időről, Budapest, Atlantisz Kiadó. 36.§.

¹²⁵ Arisztotelész (1999): Fizika, IV. könyv, ford.: Bene László, Vulgo I. évf. 1. sz. 10. – 14. fejezet.

¹²⁶ Szent Ágoston (1982): Vallomások. Budapest, Gondolat Kiadó. 373.o.

¹²⁷ Hegel, G.W. F. (1966): Előadások a világtörténet filozófiájáról. Budapest, Akadémiai Kiadó, 115. o.

¹²⁸ Hegel, G.W. F. (1968): A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapjai. II. köt. A természetfilozófia, Budapest. Akadémiai kiadó. 51. o.

¹²⁹ U.ott

¹³⁰ U.ott

¹³⁰ Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): Az észlelés fenomenológiája. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

„A jelenvalólétnek van nyelve.”¹³¹ Ahogyan az „eszés ember” esetében is, úgy Heideggernél is az ember beszélő létezőként mutatkozik meg. Ezalatt nem első sorban a hangnyelvi közlést kell értenünk, sokkal inkább a jelenvaló lét felfedésének módját. Mivel a görögöknek nem volt szavuk a nyelvre, a fenomént mindenekelőtt mint beszédet értették. A filozófiai meggondolás a logoszt főként kijelentésnek tekintette, a beszédformák alapstruktúráinak és a beszéd alkotórészeinek kidolgozása ennek a logosznak a vezérfonalát követve történt. A grammatika ennek a logosznak a logikájában nyer értelmezést, mi azonban akkor kerülünk közelebb az improvizáció pillanatnyiségéhez, ha a beszédre, mint múlandó, jelenidejű kijelentésre gondolunk. Mire kimondtuk, már nem tetten érhető. Ha ezt fenoménnek tekintjük és egy egzisztenciálé eredendőségében vizsgáljuk, akkor a grammatikát megszabadíthatjuk a logikától. Ez Heidegger szerint szükségessé teszi az általában vett beszéd – mint egzisztenciálé – a priori alapstruktúrájának pozitív megértését, és nem vihető keresztül a ránk hagyományozottak utólagos javítgatásával és kiegészítésével. Így talán érthetővé válik, hogy miért értékelhető a pillanat az idő esszenciájaként és miféle párhuzam állítható az improvizációban a pillanat és a fenomén között. A játék megkövetelte pillanatban-való-létezés párosítása a lényegre való törekedéssel olyan energiát hoz létre a térben, amelynek rendszeres, tudatos létrehozása emelkedett jelenlétet, éles figyelmet és a páratlan alkotás lehetőségeit hordozza.

„A fenomenológia körülhatárolt előzetes fogalma alapján most már a „*fenomenális*” és „*fenomenológiai*” terminusok jelentése is rögzíthető. Fenomenálisnak nevezzük azt, ami a fenomén előfordulás-módjában van adva és fejthető ki; ezért beszélünk fenomenális struktúrákról. Fenomenológiaiainak hívjuk mindazt, ami a felmutatás és kifejtés módjához tartozik, s ami a jelen kutatásban megkövetelt fogalmiságot alkotja.

„A *fenomenológia* elnevezés egy maximát fejez ki, amely a következőképpen fogalmazható meg: „vissza a dolgokhoz!” – szemben minden szabadon lebegő, semmire sem kötelező konstrukcióval, esetleges ötlettel, szemben a csak látszólag megalapozott fogalmak átvételével, szemben azokkal a látszat kérdésekkel, melyek gyakran egész nemzedékeken át, mint „problémák” terpeszkednek el. Ez a maxima azonban – vethetnék ellenünk – túlságosan magától értetődő, és ráadásul olyan elvet mondd ki, mely minden tudományos megismerésre érvényes. Nem látják be, hogy ezt a magától értetődőséget miért kell kifejezetten szerepeltetni egy kutatás elnevezésében. Valóban „magától értetődőségről” van szó, melyet közelebről akarunk szemügyre venni, mert van bizonyos jelentősége eljárások megvilágítása szempontjából.¹³²

A jól improvizált jelenet sajátja ez a „magától értetődőség”, a jó jelenet fenoménja azonban könnyebben megfejthető Husserl vagy Heidegger segítségével. Merleau-Ponty azt mondja: a fenomenológia, mint modor és stílus is felismerhető lenne, mielőtt a filozófia síkján teljesebben ki. A hermeneutikai megközelítés: miszerint az értelmezés a jelenvalólét fenomenológiája; az egzisztencia egzisztencialitásának analitikája felé mutat, Kirkegaardnál, Nietzschénél és Freudnál ölt testet. Mindenesetre az improvizáció aspektusából is érdekes a fenomenológiát módszertanként megközelíteni, különösen, hogy az improvizatív drámapedagógia eszköztára arra készíti a játékosokat, hogy a helyzetek fenoménjait mutassák meg. Ebben a megközelítésben segítségünkre van Heidegger definíciója, akinél a „vissza a dolgokhoz” megközelítés egyfajta „kilépés a fényre”, amely hasonlat színházi analógiaként is kifejező.¹³³

¹³¹ Heidegger, Martin (2019): *Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó. 186.o.

¹³² U. ott: 43. o.

¹³³ U. ott: „A phainomenon görög kifejezés, melyből a fenomén terminus ered (...) ami azt jelenti: megmutatkozni (...) (napvilágra hozni, fénybe állítani).”

De mi az a fenomén, ami ilyenkor színre lép? Husserl szubjektív idealista felfogása szerint a tudati intencionalitás azt jelenti: nincs objektum szubjektum nélkül. A fenomenológiai módszer alapvető követelménye tehát, hogy tartózkodjunk az objektív valóságra vonatkozó tiszta tapasztalat határait túllépő ítélettől. Bár egy improvizált jelenetben a megismerés szubjektuma a színház műfajánál fogva felruházódik empirikus, társadalmi, hagyományokból, hiedelmekből eredő vagy éppen a hagyományostól eltérő pszichofizikai jelenségekkel, a kreatív játékhoz ugyanúgy tiszta, transzcendentális tudat tekinthető előnyösnek, mint amit Husserl fogalmaz meg a transzcendentális redukció kapcsán. Logikai vizsgálatok című művében viszont arról is ír: az igazság nem pusztán a belső emberben lakozik vagy inkább: nincs olyan, hogy „belső ember”, az ember a világon van, a világ az, ahol megismeri önmagát. Heidegger gondolatával összegezve – ahogyan az improvizáció sikere a pillanat megragadásának lehetőségén múlik – a fenomenológia megértése csakis a fenoménnek, mint lehetőségnek a megragadásán áll.

III.8.3. Az örök körforgás

A rögtönzés idejének metafizikai taglalását Nietzsche kérdésével zárom: csak visszagondolni tudunk? Nem, előre is tudunk gondolkodni - és ez az igazi gondolkodás. Filozófiája – mely ezen a ponton összeeseng Husserl retenció – ősbenyomás – protenció hármasegységével¹³⁴ – bizonyos módon képesek vagyunk arra, hogy bizonyossággal tudjuk, mi volt egykor. Az előre gondolkodással megtapasztalhatunk valamit, ami mögöttünk van? Mi az, ami már volt; mi az, ami újra eljön, ha újra bekövetkezik? A válasz erre a kérdésre: ami a következő pillanatban lesz.¹³⁵

Ha hagyjuk, hogy létezésünk időszerűtlenségben és tudatlanságban sodródjon, annak minden következményével együtt, akkor azok újra eljönnek, és az lesz, ami már volt. És ha ezzel szemben a következő pillanattól, mint minden pillanattól, valami kiemelkedőt formálunk, ha jól megjegyezzük és megtartjuk a következményeket, akkor ez a pillanat is újra eljön, a kiemelkedőség is megismétlődik: "Az örökkévalóság illik hozzá".¹³⁶ Nietzsche kozmoszmagyarázata szerint a világ örökkévalóan ismétli önmagát, az események a végtelen időben ciklikusan visszatérnek. Nietzsche az örök ismétlődésről szóló tanát a „gondolatok gondolatának” nevezi. Végtelen idő alatt az ember valamennyi gondolat variációját és kombinációit beteljesítené, sőt, végtelen sokszor teljesítené be. Ebben a felfogásban minden kombináció és a következő visszatérése között minden egyéb lehetséges kombinációnak is be kellene következnie és minden kombinációnak meghatározott helye lenne ugyanazon sorozat kombinációinak sorában. Eképpen nyerne bizonyítást az abszolút azonos sorozatok körforgása, a világ, mint körforgás, amely önmagát végtelenül sokszor megismételte és játszmáját *in infinitum* játssza. Ha úgy tekintjük, ez a kozmosz *flow*-ja, egy kontinuum, amelyből nem következik sem determinizmus, sem pedig mechanisztikus világkép, mivel az ismétlődés anélkül történik, hogy lenne valamilyen beteljesítendő végállapota, elérendő célja. Nietzschénél ez a gondolat szorosan összekapcsolódik az Isten haláláról szóló elgondolásával, hiszen Isten annak a neve, aki a világnak kezdetet és véget jelöl ki. Halálával csak az erőviszonyok hullámzó áradata jellemzi a világot: „ez a világ hatalmas erő, kezdet és vég nélkül, rendíthetetlen erőmennyiség, mely soha nem lesz kisebb, se nagyobb, nem fogy el, csupán csak változik...” A gondolat itt, mint egzisztenciális élmény válik kitüntetetté, mely az adott pillanatban dől el. "A pillanatban lenni", az improvizátorok jelmondata a jelen megszállottságáról beszél, amely a jelen jelenlétének hiper-tudatosságában a múlt eltörlésére törekszik a mindig megtörténni

¹³⁴ Husserl, Edmund (2002). Előadások az időről, Budapest, Atlantisz Kiadó. 36.§.

¹³⁵ Nietzsche, Friedrich (2023): Így szólt Zarathustra Ford.: Kurdi Imre, Budapest, Trubadúr Könyvek Kiadó Kft.

¹³⁶ U. ott

készülő történés nevében. Semmi sem állhatna távolabb Nietzsche (és Heidegger) felfogásától a döntő pillanatról, ahol az akarat egyszerre akar visszafelé és előre haladni:

"(...) az akarat által, hogy még egyszer és még egyszer akarjuk önmagunkat. Az akarat, hogy vissza akarja akarni mindazt, ami valaha volt. Előre akarni mindazt, aminek valaha is lennie kell."¹³⁷

Itt egyedül az önátadás teremtő aktusa az, ami méltó a visszatérésre. Az adás az, ami örökké visszatér, nem pedig az odavétel, amit - minden örökös készenléte ellenére - leggyakrabban tévesen különbségként ismerünk fel, és ezzel elhomályosítjuk a különbség valódi helyét az azonos ismétlődésében. A "minden valaha volt dolgot visszavenni" akarás a látszattal ellentétben nem valami félőrült filozófiai megalománia, amely minden másság örök időkre szóló törvényhozására törekszik, ez távol áll tőle. Minden egyes pillanatot nem csupán múltként, hanem eredetként, örök önkeresésként vagy kezdetként felfogni: ez a hatalom megszerzésének és a különbözőség rettegett, azonosra való redukálásának legnagyobb kockázatát jelenti. Száz évvel később Johnstone drámapedagógiájában ugyanezt fogalmazza meg: „Az improvizátor olyan, mint egy hátrafelé sétáló ember. Azt látja, hogy hol volt már, de nem szentel figyelmet a jövőnek.”¹³⁸ A pillanatban él és nem foglalkozik azzal, hogy elmúlik.

„Mint ahogy a halál bekövetkeztével sem változik meg a világ, hanem véget ér. A halál nem eseménye az életnek. A halált az ember nem éli át. Ha az örökkévalóságon nem végtelen időtartamot, hanem időtlenséget értünk, úgy örökké él az, aki a jelenben él.”¹³⁹

III.9. Az én komplexitása

III.9.1. Önértelmezés és személyes azonosság a történetekben

A "ki vagyok én?" kérdésre vonatkozó vita kiindulópontja a görög filozófiában a delphoi-i Apollón-szentély feliratában megfogalmazott parancs volt: "ismerd meg tenmagad!" Szókratésztől és Platóntól kezdve a filozófusok a maguk módján próbálták értelmezni az isteni intelmet, és érdekesebbnél érdekesebb elméleteket fejtettek ki az ember lényével kapcsolatos problémákra vonatkozólag. Efféle kérdéseket vetettek fel: Miben áll az ember természete? Mi a viszonya az istenséghez? Hogyan éljünk, ha meg akarjuk valósítani a valódi énünkben rejlő lehetőségeket? Az etikai és teológiai problémák mellett elméletibb jellegű kérdések is felmerültek. Ha az érzékelés és a megismerés más formái legtöbbször a megismerőtől különböző tárgyra irányulnak, miként lehetséges önismeret? Vajon az emberi szelf egyéni, vagy valódi énünk nem egyéb mint egyetemes racionalitás? Az önismereti kérdések és a különféle szelf-felfogások tovább élése a kései antikvitásban és a középkor keresztény gondolkodásában is felfedezhető és tanulságos: mely korokban milyen szempontok szerint gondolkodott magáról az ember? Descartes: *Értekezés a módszerről* című munkájában a szerző a megismerés filozófiai megalapozásáról és módszeréről, az emberi magatartás szabályairól való elmélkedésével már felvet bizonyos szelf-kérdéseket: Mik vagyunk? Milyennek kellene lennünk? A „*cogito ergo sum*” az Elmélkedések az első filozófiáról második részében, a *gonosz démon* hipotézis kapcsán így fogalmazódik meg:

¹³⁷ Peters, Gary (2009): *The Philosophy of Improvisation*, University of Chicago Press, 135.o.

¹³⁸ Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books.

¹³⁹ Wittgenstein (1963): *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford.: Márkus György, Akadémiai Kiadó, Budapest. Uo. 6.4310 - 6.4311

„Tévesszen csak meg amennyire tud, azt mégsem lesz képes elérni sohasem, hogy ameddig azt gondolom, vagyok valami, semmi se legyek. Olyannyira, hogy végül le kell szögezni: az 'én vagyok, én létezem' kijelentés – valahányszor kimondom, vagy elmémmelegemmel megragadom – szükségszerűen igaz.”¹⁴⁰

Kant később az öntudat objektív egységének vizsgálatánál utal a „*Gondolkodom*” képzetre, amely a létezés és nem az „én vagyok” szintézise Descartes-nál. Mégsem lehet eltekinteni a kanti értelmezéstől, amely behozza a tudatot mint „képzettársítás útján létrejövő empirikus egységet”.¹⁴¹ Kantnál azonban ez az egység, sokszínűségén túl, maga is jelenség és teljességgel esetleges, ráadásul egysége az empirikus jelenségekben, „az adott dolgok vonatkozásában nem szükségszerű, nem általános érvényű”.¹⁴²

A tudat képzettársításai meghatározóak, hogy miféle énről beszélhetünk (ki vagyok én?). Ha maradunk az önmagából merítő improvizátor személyiségéből fakadó lehetőségeinél és nem veszünk el ontológiai kérdésekben, akkor az *én*-definícióktól elindulva nem a test és a lélek összefüggéseinek differenciáltsága nyomán érdemes tovább haladni, inkább az önazonosság keresésének útján, ami elvezet ahhoz az egyéniséghez, akivel az előadóművészet kontextusában érdemes beszélni és aki mindenkor képes megragadni a figyelmet.

Locke: *Értekezés az emberi értelemről* című művének XXVII. fejezetében megfogalmazott, narratív identitásról szóló koncepciója a személyes azonosság problémájára keresi a választ. Narratívákról szóló fejezetemben már foglalkoztam a kérdéssel: Milyen viszonyban áll a történetesség személyes azonosságunkkal? Az *én* definiálásához érdemes visszatekintünk Locke vizsgálatára, aki a *személy* kontextusában vizsgálta az „önmagukban fennálló”¹⁴³, tőlünk független dolgok azonosságát és különbözőségét. Ismeretelméleti problémája: Mi alapján tekintünk dolgokat azonosnak vagy különbözőnek? Igaz Locke-nál a *személy* törvényszéki kifejezés, „amellyel különböző cselekvéseket rendelünk hozzá elkövetőjükhöz, a velük járó jutalommal és büntetéssel együtt (...). Az ítéletet (...) az a tudat fogja igazolni, amellyel ki-kiről rendelkezik, hogy ő maga (...) ugyanaz, mint aki elkövette ama cselekedeteket, és megérdemli az érettük járó büntetést.”¹⁴⁴

Itt felmerül a kérdés: identitásunk vajon eleve adott, függetlenül a történetektől vagy van egy olyan rétege, amely a történetekben, azok mesélésében alakul? Az azonosság kérdésének újkori megközelítései – ideértve Locke műveit is – szorosban kapcsolódnak a probléma skolasztikus tárgyalásához – annak ellenére, hogy az azonosságról való elmélkedés iránya a 17. században alapvetően új irányt vett. Éppen ennek az irányváltásnak a hátterében álló, a kora újkori gondolkodásban meghatározó, újonnan, vagy hosszú idő után ismét fölbukkanó tendenciák, mindenekelőtt a korpuszkuális filozófia az, amely Locke-nak az azonosság kérdéséről kialakított nézeteit jelentős mértékben befolyásolta.

Majd negyven évvel később Lock *Értekezésének* 1689-es megjelenését követően, David Hume már nem az ítéletek, hanem az érzelmek reflexiójában látja az *én* visszaigazolását, olyan evidenciaként tárgyalja, „amelyben bizonyosak vagyunk benne, hogy énünk tökéletesen egyszerű és azonos önmagával.”¹⁴⁵ A legerősebb érzelmek, mint fájdalom és öröm pedig csak megerősítik az *én* ideájának lehetőségét, melynek mentén „az én vagy a személyiség nem lehet egy bizonyos benyomás, hanem inkább olyasvalami, amire - a feltételezéseink szerint – benyomásaink és ideáink sokasága vonatkozik. Ha volna olyan

¹⁴⁰ Descartes, R. (1996): *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. Boros Gábor, Budapest, Atlantisz. 34. o.

¹⁴¹ Kant, Immanuel (1787 / 2004): *A tiszta ész kritikája*. Budapest, Osiris Kiadó. 150. o.

¹⁴² U. ott

¹⁴³ Locke, John (2003): *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós és Csordás Dávid. Budapest. Osiris Kiadó. 2.16.

¹⁴⁴ U. ott: 2.27.3–8. szakasz

¹⁴⁵ Hume, David (1976): *Értekezés az emberi természetről*. Budapest, Gondolat Kiadó. 339. o.

benyomásunk, amely alapjául szolgálhatna az én ideáljának, akkor ennek a benyomásnak változatlanul ugyanannak kellene maradnia egész életünk során, minthogy az én állítólag ily módon létezik.”¹⁴⁶

Az *én* pszichológiai vetületeivel, változásaival, az öntudat kialakulásával és az önismeret fejlődésével nem foglalkozom ebben a disszertációban. Az improvizáció filozófiájának feltérképezésében a játékos személyiség *én*-tudatára kerül a hangsúlyt, mint a narratíva individuális forrására.

Ahogy a narratívával foglalkozó fejezetekben láthattuk, a későbbiekben Bruner és Lucariello, Dennett és Damasio is előtérbe helyezi az elbeszélő metaelméletet, amelyben új formákban jelenik meg az a kérdés: Hogyan illeszhető össze a világ első személyű, szubjektív, személyes, valamint a harmadik személyű, objektív, személytelen értelmezése az idegtudomány keretében? Ricoeur azt mondja, hogy valójában az elbeszélő racionalitás a történetmondáson keresztül próbálja meg értelmezni a világot. Az átfogó narratív elméletek szerint az elbeszélés valójában sajátos konstruktív szerepet játszik a modern értelemben vett *én*-tudat vagy self kibontakozásában.¹⁴⁷

„Kézenfekvő tehát érvényesnek tekintenünk a következő állítás sort: önmagunk megértése interpretáció, értelmezés. Az értelmezés viszont a maga részéről, más jelek és szimbólumok mellett, kitüntetett közvetítést kap az elbeszélésben; ez utóbbi pedig ugyanolyan sokat kölcsönöz a történelemnek, mint a fikciónak, egy élet történetéből fiktív történetet csinálva, vagy ha úgy tetszik, történeti fikciót.”¹⁴⁸

Ricoeur azt állítja, hogy az ember önértelmezése az elbeszélésekben kap kitüntetett szerepet. Az elbeszélések pedig egyszerre fontosak a történelem és az irodalom számára. Igazából fiktív történeteket kreálva alkotjuk meg magunkat, mint a lehetőségek világát. Az ember valójában egy elbeszélő hálózatban él – mondja Ricoeur –, és ebben hozza létre, alkotja meg saját magát.

„Az elbeszélés (récit), az elbeszélte történet azonosságára építve építi a szereplő azonosságát, s ez utóbbit nevezhetjük *elbeszélte azonosságnak* (identité narrative). A történet azonossága alkotja a szereplő azonosságát.”¹⁴⁹

A történeteken keresztül jövünk létre mi magunk, mint a történetek hordozói. Ricoeur számára az elbeszélés egy kulturális interpretációnak és egy kulturális konstrukcionizmusnak a része. Bruner ugyanezt hangsúlyozza, csak fejlődési szempontból:

„A kibontott narratívum nem egyszerűen beszámoló arról, hogy mi történt, hanem sok mindent implikál az eseményekkel kapcsolatban felvett pszichológiai perspektívákról is. Ezért annak, hogy történeteket mondunk magunknak vagy másoknak, egyik oka pontosan az, hogy értelmet adjunk mindannak, amivel életünk során találkozunk – a cselekvések természetes argumentumainak narratív kidolgozása révén.”¹⁵⁰

A narratív kidolgozás valójában arra való, hogy az élet kaotikus világában valamilyen rendet teremtsünk, cselekvők sajátos érdekviszonyait rekonstruálva. A filozófus Ricoeur és a

¹⁴⁶ U. ott

¹⁴⁷ Pléh, Csaba: (2015): *A szelf vizsgálatának két történeti mintája*. In: Magyar Filozófiai Szemle. https://epa.oszk.hu/00100/00186/00054/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2015-3_073-102.pdf

¹⁴⁸ Ricoeur, P. (1990): *Soi-même comme un autre*. Seuil, Párizs. 138.o.

¹⁴⁹ Ricoeur, P. (1999): *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris. 384. o.

¹⁵⁰ Bruner, Jerome – Lucariello, Joan (1989): *Narratives from the Crib*, Harvard University Press, Cambridge, MA

pszichológus Bruner mellett mások is nagy szerepet tulajdonítanak a modern értelemben vett, 16. századtól keletkező, sajátos európai *én*-fogalom, sajátos self értelmezésében az elbeszélésnek. Az improvizátor munkájában a történetmesélés és az önazonosság összefüggésének különös jelentősége van, hiszen az emberben rejlő lehetőségek – csakúgy mint körülményei és tanult szokásai – nagyban meghatározzák hétköznapi improvizációs képességeit, az önismeret és a személyiség paraméterei pedig hozzájárulnak, hogy valaki tud e kiemelkedő alakítást nyújtani bármilyen művészi improvizációban.

III.9.2. A modern szelf-felfogások szerepe az improvizációban

A modernkori szelf-felfogások meghatározásában – nem elhagyva a filozófiai gondolkodást, inkább kiegészítve azt – Pléh Csaba elméletéből indulok ki, miszerint önmagunkról, mint saját vonatkoztatási keretről szóló nézeteinknek két történeti vonulata van a modern pszichológiában. Az egyik belülről indul ki, és a testképből építi fel az önképet. Ezt nevezi Pléh *centripetális* felfogásnak. A másik kívülről, a társas interakcióból indul ki, és az emberek közötti viszonyból építi fel az önképet. Ezt pedig *centrifugális* felfogásnak nevezi¹⁵¹. Akár jelenet alkotó felfogásokként is lehet absztrahálni e két utat, tekintve, hogy az improvizációs színész vagy magából merítve kezdi a jelenetet vagy társas interakcióban.

Az improvizátor elkerülhetetlen helyzetét a műben elsősorban az adja, hogy művészetének eszközt saját maga képezi, hangszere a teste, a lelke, a hangja. „A képzetlen és céltalan színész csak eszköz, de nem hangszer.”¹⁵² A személyiségből fakadó lehetőségek heideggeri aspektusát, miszerint a művet a művészből keletkeztetjük, a mű keletkezésének körülményeinél tárgyaltam. Az improvizátor helyzete alatt értem az előadó elkerülhetetlen helyzetét a műben, amelyet ugyanúgy meghatároz a mű esetlegessége mint amennyire a személyiség meghatározza a mű esetlegességét. De feltételezésem szerint a mű esetlegessége és annak mozgékonyságának tudata nagyobb hatással van az esemény véletlenszerűségére mint a szubjektum a mű esetlegességére. Ezzel visszautalok disszertációm egyik központi gondolatára: a *flow* élmény akkor és csak akkor bekövetkeztethető, tehát csakis abban az esetben beszélhetünk valódi improvizációról, ha hagyjuk, hogy az esetlegesség határozzon meg bennünket és ne az észből fakadó megismerés logikus következtetéseinek egymás utániségének véletlenszerűségét tekintjük improvizációnak. Következik ebből, hogy amennyire a mű keletkezésének első pillanatában eldől, hogy a mű mivé tud lenni, tehát a mű eleje hat a végére, úgy a bekövetkezés esetlegessége meghatározza, hogy a szubjektum milyen irányban használja fantáziáját, hogy végig vigye a kiszámíthatatlant, tehát a mű megszületésében rejlő szabadság visszahat az individuumba és mozgásterére. Ezért is fontos, hogy az individuumban szerepe említést nyerjen az improvizáció filozófiája kapcsán. Az improvizáció művészetének végkimeneteléhez elengedhetetlen megemlíteni a személyiséget, amely átszűri magán az ötleteket és narratívává alakítja.

Az én komplexitásával foglalkozó kérdésekkel nem kívánok a pszichológia tudományának területére lépni, tehát a személyiség építkezésével összefüggő pszichoanalitikai elgondolások világát e kutatáson kívül hagyom, valamint az ember változó önképe vagy az önképe kulturális újraértelmezéseinek visszatérő témáját sem érintem. Annyiban azonban mégis érdemes a pszichológia értelmezéséhez nyúlni, amennyiben rendszertant nyújt a szelf értelmezéséhez. Neisser öt self-típusa¹⁵² alkalmas arra, hogy körbejárjuk az improvizáció során felmerülő legfontosabb én-viszonylatokat.

¹⁵¹ Pléh, Csaba: (2015): *A szelf vizsgálatának két történeti mintája*. In: Magyar Filozófiai Szemle.

https://epa.oszk.hu/00100/00186/00054/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2015-3_073-102.pdf

¹⁵² Peter Brook: *Az üres tér*, Európa Könyvkiadó, Bp. 1968, 1. o.

¹⁵² Neisser, u. (1988): Five kinds of Self-knowledge. *Philosophical Psychology*. 1. 35–59.

Neisser öt szelf-típusa:

<i>Szelf típus</i>	<i>Meghatározás</i>
Ökológiai szelf	A közvetlen fizikai környezethez képest észlelt én.
Interterperszonális szelf	Az érzelmi kapcsolat és a kommunikáció fajspecifikus jelei révén kialakuló közvetlenül észlelt én.
Kiterjesztett szelf	Emlékezeten és anticipáción alapuló én.
Magán szelf	Annak átélése, hogy első személyű élményeink csak a magunkéi.
Konceptuális szelf	Az emberi természetre vonatkozó társadalmi feltevésekből és elméletekből kialakuló én.

Pléh Csaba Nasser szelf-alaptípusait, Gallagher kulcsfogalmakat kínáló elvein¹⁵³ keresztül értelmezi, melyek alapján érdemes szem előtt tartanunk néhány kiinduló megkülönböztetést:

A téves önazonosítással szembeni immunitás elve. Amikor valaki első személyű névmást (én) használ saját magára utalva, akkor filozófiai értelemben az első számú nézőpont tekintetében sosem hibázhat abban, hogy kire vonatkoztatja mondandóját. Az improvizátor e tekintetben akkor is azonos önmagával, ha szerepet játszik.

Nem-fogalmi első személyű tartalom. Az elsődleges önérzékben, öntudatban vannak a fogalomrendszertől független tartalmak. Például elhelyezzük magunkat a térben, a társulatban, az előadó-befogadó viszonylatban, stb.

Tulajdonossági érzés. Amikor azt érzem, hogy én vagyok az, aki átéli az élményt, s attól függetlenül, hogy a mozgás szándékos (például felemelem a kezem) vagy önkéntelen (például megérintem a játékos partnert), úgy élem meg, hogy az én testem mozog, tehát a rögtönzött élmény közvetítése a néző felé rajtam keresztül történik.

Minimális szelf. Saját magunk átélésének örömmérszete esszenciaként minimalizálható. A minimális szelf fenomenológiai megjelenése az elme működésének és az ökológiai közegbe illeszkedés függvénye. Amikor azonban önmagunk mivoltát átéljük, nem kell, hogy tudatában legyünk ennek. Sőt, az ennek tudatában lévő színész lemond a benne élő, önfelelt művészet a priori megjelenítéséről és rendezni kezdi önmagát.

Ez a négy aspektus az, amelyeket McAdams¹⁵⁴ illetve McAdams és Olson¹⁵⁵ úgy emleget, mint a személyiség első szintjét, amely azokat a diszpozíciókat foglalja magába, amelyekből a cselekvő mintegy válogat. Így jelenik meg a személy, mint aktor. Pléh ezt az „artikulálatlan önmagamhoz tartozás érzésének”¹⁵⁶ nevezi. A filozófiai értelmezésben egyszerre reprezentatív

¹⁵³ Gallagher, S. (2000): Philosophical Conceptions of the Self: implications for Cognitive Science. Trends in Cognitive Sciences. 4. 14–21.

¹⁵⁴ McAdams, D. P. (1996): Personality, modernity, and the Storied Self: A Contemporary Framework for Studying Persons. Psychological inquiry: An international Journal for the Advancement of Psychological Theory. 7. p. 295–321.

¹⁵⁵ McAdams, D. P. – Olson, B. D. (2010): Personality Development: Continuity and Change over the life Course. Annual Review of Psychology. 61. p. 517–542.

¹⁵⁶ Pléh, Csaba: (2015): *A szelf vizsgálatának két történeti mintája.* In: Magyar Filozófiai Szemle. https://epa.oszk.hu/00100/00186/00054/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2015-3_073-102.pdf

és egyszerre társas minimális szelf már születéstől megvan. Az improvizációs művész egyik legfőbb feladata ezeknek a szelf működéseknek a tudatos és aktív bevonása és legönazonosabb, legőszintébb működtetése az alkotás folyamata során.

III.9.3. Félelem és szorongás

Improvizációs színész általában abból a típusú előadóból lesz, aki játékában korlátozva érzi magát az előre megírt szövegtől vagy attól, hogy minden este ugyanazt a szerepet játssza. Amikor közönség előtt kezd el rögtönözni a színész, annak félelmét, hogy elfelejti a szövegét, felváltja a kétség: esetleg semmi nem jut eszébe. Improvizációs hasonlattal élve: először ki kell ugrani a repülőből, csak utána derül ki, hogy kinyílik e az ejtőernyő. Azaz nem egy előre kidolgozott ötlettel lépünk be a jelenetbe, hanem előbb belépünk és amit ott találunk, azzal kezdünk el dolgozni. Nem lehet már a repülőben kinyitni az ernyőt, előbb ugrani kell a semmibe.

„A szabadságot a szédüléshez lehet hasonlítani. Az, aki a tátongó mélységbe tekint, szédülni kezd. De miért? Egyrészt a szakadék miatt, másrészt azért, mert látja a tátongó mélységet. De vajon szédült volna e, ha nem néz le? A szorongás tehát a szabadság szédülete, mely akkor jön létre, ha a szellem tetézni akarja a szintézist.”¹⁵⁷

Köváry Zoltán értelmezésében:

„Az ember egyik legfőbb jellemzője Kirkegaard szerint az, hogy az állattal ellentétben tudatában van lehetőségeinek egy adott élethelyzetben, és ezek a lehetőségek jelentik számára szabadságot. Ez mindig szorongással jár együtt, és az ember előtt minél több lehetőség áll fenn, annál nagyobb mértékűvé válhat a szorongása.”¹⁵⁸

A lehetőségek között pedig a negatív determináltság gondolata – amellyel e disszertáció kezdődik – Damoklész kardjaként lebeg az ember felett, aki nem elsősorban a váratlan helyzet pozitív kimenetelével számol. De a félelem gyökere nem is a lehetőség pozitív vagy negatív előjelével hozható összefüggésbe – hiszen „lehetőségek nélkül az ember nem válhat önmagává”¹⁵⁹ – hanem azzal, hogy az ember sohasem tudhatja előre, hogy a döntésének mi lesz a következménye, azaz leginkább attól fél, hogy nem jól dönt.

Johnstone hasonlata fejezi ki a legpontosabban a színész félelmét az improvizált jelenetben: szerinte „improvizálni olyan, mint térkép nélkül utazni”.¹⁶⁰

„A történetmesélés ijesztő és üdítő, mert magában foglalja az utazást az ismeretlenbe.”¹⁶¹ Johnstone szerint, amíg a játékos ezt küzdelemként éli meg, a történetmesélés sohasem válik könnyed szórakoztatássá. Itt nem magára a történetírára gondol, bár a nyugalmasnak hitt, magányos írás is sok stresszel jár, hanem a jelenléttel párosuló történetmesélésre, amikor a színésznek ki kell állnia színpadra és rögtönzött dramaturgiával kell meghódítania a színpadot és a közönséget, előbbit betölteni, utóbbival feszes interakciót fenntartani.

Az improvizációval – amely a jelenlét művészete – és az abból fakadó félelemmel Heidegger lét- és szorongáselmélete cseng össze leginkább.

¹⁵⁷ Kirkegaard, S (1993 /1944): A szorongás fogalma, Budapest, Göncöl Kiadó, 131. o.

¹⁵⁸ Köváry, Zoltán (2022): Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 434. o.

¹⁵⁹ Kirkegaard, S. (1993 /1944): A szorongás fogalma, Budapest, Göncöl Kiadó, 131. o.

¹⁶⁰ Keith Johnstone (1999): Impro for storytellers, Theater Arts Books, New York, 76. o. „Improvising is like traveling without map.”

¹⁶¹ U. ott: 76. o. „Storytelling is frightening and exhilarating, because it involves a journey into the unknown.”

„Az akárkiben és a gondoskodás tárgyává tett „világ”-ban való feloldás feltárja, hogy a jelenvaló lét *menekül* önmaga és a tulajdonképpeni – önmaga lenni – tudás elől. E jelenvaló lét *önmaga* és tulajdonképpenisége elől való menekülésnek ez a fenoménje azonban a legkevésbé sem látszik alkalmasnak arra, hogy fenomenális talajként szolgáljon a további vizsgálódás számára.”¹⁶²

Heidegger ezt azzal indokolja, hogy a menekülésben a jelenvaló lét nem néz, nem tud szembenézni önmagával, ezzel megfogalmazza az önmagunktól való félelmet, az önismeret hiányának kulcsát adva kezünkbe.

Az improvizáció műfajának egésze és valamennyi játék arra hivatott, hogy megállítsa az emberi természeténél fogva menekülő játékost és a jelenbe vonzza. Minden tréninget hosszú *warm up*, azaz bemelegítő játékok sora előz meg éppen ebből a célból. Példával élve, képzeljük el, amikor kezdő játékosokat arra kérünk, válasszanak párt maguknak, álljanak egymással szemben és minden különösebb érzelmi reakció nélkül nézzenek egymás szemébe. Ez az egyszerűnek tűnő, néma feladat hihetetlenül zavarba tudja hozni a résztvevőket, ezért nem is szabad hosszú időintervallummal indítani. Először csak öt másodpercre kérjük őket, majd újabb és újabb párcserék mellett, fokozatosan növeljük az időtartamot akár egy percig. Az utólagos beszámolók szerint ez az ismeretlen (vagy ismerős) találkozás különleges intenzitású emóciókat hoz fel a partnerekben, a gyakorlat végére gyakran egymás tükreivé válnak és egész történeteket, viszonyokat képesek beleképzelni a csendes kapcsolódásokba. Minden kérdés és válasz ott van a másikban és a jelen pillanatban. Miért félünk mégis annyira megtapasztalni mindezt? Miért fordulunk el a jelenvaló léttől? Mitől félünk? Itt fontos különbséget tenni félelem és szorongás között, bár a fenomenális rokonság nyilvánvalóan fennáll.

„A félelmen alapuló meghátrálásnak – az elől, amit a félelem feltár, ami fenyegető – menekülés jellege van. A félelemnek mint diszpozíciónak az interpretációja megmutatta: a félelem mielőttje mindig egy meghatározott tájékról való, a közelben közelgő világon belüli ártalmas létező, amely azonban nem feltétlenül jön el.”¹⁶³

Nagyon fontos, amit itt megfogalmaz Heidegger és minden improvizációval foglalkozó előadónak ismernie kellene ezeket a sorokat: valami olyasmitől félünk, ami lehet, hogy bekövetkezik, de lehet, hogy nem. Mi a legrosszabb, ami bekövetkezhet? A bukás magunk és főleg mások előtt. A játék szempontjából egyetlen előnye van ennek a mentalitásnak: „az interpretációt éppen itt fenyegeti a legkevésbé az a veszély, hogy a jelenvalólét mesterséges önmegragadását követi.”¹⁶⁴

Tréningmunkák, próbafolyamatok során feltáru, hogy vannak típusfélelmek: míg a kőszínházi színészek nagy része retteg attól, hogy elfelejti a szöveget, az improvizációs színész rémálma, hogy nem jut eszébe semmi, de olyan előadót is ismerünk, aki attól fél, nem tudja megítélni játék közben, hogy meddig tart a színpad és leesik róla. Előadóművészeti műfajoktól független, általános félelem, hogy nem leszünk elég szórakoztatóak, azaz viccesek. Ez a félelem azonnal levehető például, amikor az előadó vulgáris szavakat kezd használni a jelenetben, ettől várva a kívánt hatást. Pontosan azt érzik, amit Beth Preston a jéghegy modell kapcsán megfogalmaz:

„Kivételt képez az előadóművészetben az improvizáció, amely sokkal hangsúlyosabb. De az improvizáció ebben a kontextusban különleges korlátok között működik, amelyek egyrészt nehezebbé, másrészt feltűnőbbé teszik. Például a rögtönzött előadásokban nagyjából mindent

¹⁶² Heidegger, Martin (2019): *Lét és idő*, Budapest, Osiris.206. o.

¹⁶³ U. ott: 207. o.

¹⁶⁴ U. ott

elsőre jól kell csinálni. Ez nem olyan mint egy beszélgetés, ahol bármikor mondhatod, hogy "Várj, bocsánat, hadd fogalmazzam újra".¹⁶⁵

De ugyanígy van a *jelen-pillanatban-való-benneléttel*, Hérakleitosz óta tudjuk, nem mondhatjuk ugyanarra a pillanatra, hogy nekifutunk még egyszer. Megtörténik, elmúlik és a következő pillanat már mást hoz. Hérakleitosz azt mondja, hogy minden mozgásban van, és semmi sem marad változatlan. Amikor Johnstone mint rendező kiiktatja a döntést a tervezés folyamatából, a filozófus tudja, hogy ez fizikailag nem lehetséges, tehát értsük jól, miszerint professzionális előadókká csak úgy válhatunk, ha ezt a gondolkodást alkotómetódussá tesszük azáltal, hogy beleegyezőnk a pillanat hozta döntéseinkbe:

„Az ihletett művész mindig magától értetődő. Nem hoz döntéseket, nem latolgatja egyik gondolatát a másik ellenében. Elfogadja, ami elsőre eszébe jut. Másképp hogyan tudta volna Dosztojevszkij délelőtt az egyik, délután másik regényét diktálni, hogy három hét alatt eleget tegyen szerződési kötelezettségeinek?”¹⁶⁶

Visszatérve a leggyakoribb színész-félelmekhez, látható, hogy a menekülés nem olyan menekülés, amely a világon belüli létezőtől való félelmen alapulna. A saját magunk által kreált akadályok gátolnak a leginkább a kreatív működésben. Bárki, aki kreatív hivatást üz, tapasztalhatta már, hogy szabotálja saját ötleteit, mert nem hisz bennük eléggé. A kreativitás legnagyobb ellensége a félelem, a félelemnek viszont legnagyobb ellenszere a kreatív működés, amit a *flow* folyamatának vizsgálatában érhetünk tetten a későbbiekben. Kilendít szokásaink és hiedelmeink által kialakított komfort zónánkból, új utakra visz, új szokásokra tanít és afelé fordít, amitől menekülünk.

„Az elfordulást már csak azért sem tekinthetjük félelmen alapulónak, mivel az éppen odafordul a világon belül létezőhöz, midőn feloldódik benne. Ellenkezőleg, a hanyatlás elfordulása a szorongáson alapszik, mely azután a maga részéről egyedül teszi lehetővé a félelmet.”¹⁶⁷

A szorongás *mitől*-jét az jellemzi, hogy a fenyegető sehol sincs, a szorongás nem tudja, hogy mi az, amitől szorong. A szorongás *mitől*-jében a „semmi az és nincs sehol” nyilvánul meg. Az, hogy a szorongás amiért szorong, azonosnak tűnik azzal, amitől szorong: az maga a *világban-benne-lét*. Még csak nem is a létmódja és lehetőségei miatt szorong, hanem a meghatározatlan miatt. A szorongás izolál, elhatárol, magára hagyja a jelenvalólétet legsajátabb *világban-benne-létével* és eltávolítja az embert a környezetében kézhez álló, világon belüli, létező dolgoktól. A magára hagyatottságában azonban megalkothatja saját világát. A diszpozíciót Heidegger a *világban-benne-lét* egyik alaplómódjaként határozza meg:

„Az, hogy a feltárulás és a feltárult egzisztenciálisan azonos egymással, úgy azonban, hogy ebben a világ, mint világ, a benne-lét mint elszigetelt, tiszta, belevetett lenni-tudás tárul fel,

¹⁶⁵ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice, Preston, Beth, *The Birth of Planning out of the Spirit of Improvisation, The Iceberg Model*, Routledge, Chicago, 29. o. „The expectation is improvisation in the performing arts, which is much more salient. But improvisation in this context operates under special constraints that make it both more difficult and more noticeable. For example, in improvised performances you pretty much have to get it right the first time. It's not like a conversation, where you can always say, „Wait, sorry, let me rephrase that.””

¹⁶⁶ Keith Johnstone (1993): IMPRO, Improvizáció és a színház, Ford.: Honti Katalin, Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya, 101.o.

¹⁶⁷ Heidegger, Martin (1926 / 2019) *Lét és idő*, Budapest, Osiris. 208. o.

világossá teszi, hogy a szorongás fenomenéjével kitüntetett diszpozíció vált az interpretáció témájává.”¹⁶⁸

A szorongás antagonizmusa, hogy a jelenvaló-lét tétje váltja ki, miközben a jelenvaló-világot mérgezi meg. Ha improvizációs jelenségre szeretnénk fordítani: az egyén szorongása rányomja bélyegét a jelenetre és a partnerek játékára is. Az, amitől egy jelenet kényelmetlenné, kínossá válik, azt a *világban-való-benne-lét* kapcsán Heidegger úgy fogalmazza meg: amikor az ember szorong, akkor „hátborzongató idegenséget”¹⁶⁹ érez.

Kirkegaard rezignációként definiálja azt, amit Johnstone a játék kiindulópontjaként *normálisként* tüntet fel. Ha ugyanaz az energia, amely adrenalinná válhat, és extatikus állapotba hozhatja a színészt mégis félelemmé lesz, könnyen kizökkentheti, hogy ura legyen helyzetének és megeshet, hogy a normálisnak mondható – tehát egy tízes skálán ötös – energiaszint alá esik játéka, amelynek eredménye, hogy alacsony energiaszinten indítja a jelenetet, láthatóan izgul, aminek fizikai jelei is mutatkozhatnak: remegés, motyogás, halk beszéd stb. képében. Ugyanúgy nem uralja kellően idegrendszerét, a színpadot és ezzel a játékot, aki izgalmában több energiával nyit, játéka könnyen ripaccsá válik, ráadásul innen nagyon nehéz emelnie az energiaszintet. Ezért ajánlja Johnstone, hogy a játék induljon minél hétköznapiabb módon és hangnemben, azaz „normálisan”. Hétköznapiak megfelelő, közepes energiaszinttel jobban tud azonosulni a közönség, onnan észrevehetőbb és dramaturgiailag követhetőbb a differencia, ha felfelé indul a játékos energia-skáláján. Izgalmi állapotban a színész könnyen kibillen alapállapotából, ezért Kirkegaard rezignáció elmélete a gyakorlatban is megállja a helyét:

„A rezignációhoz nincs szükség hitre, mert a rezignációban örök tudatomat nyerem el, és ez tisztán filozófiai mozdulat, melyet, ha szükséges, megkockáztatom, és rá tudom venni magam, hogy megtegyem, mert valahányszor a fejemre nő valami véges dolog, kiéheztetem magam, míg meg nem teszem a mozdulatot, mert örök tudatom az Isten iránti szeretetem, és ez számomra mindennél magasztosabb. A rezignációhoz nincs szükség hitre, de ahhoz, hogy örök tudatomon túl a legkisebbet is elnyerjem, hit kell, és éppen ez a paradoxon.”¹⁷⁰

Ha a színész nem hisz abban, hogy a jelenet és benne ő jó lesz, de van bátorsága rezignáltan elkezdni felrajzolni a történetet – lelkesedés híján – erőt ad, hogy mindenről lemond és magától teszi meg az első lépést. „Önmagunk cenzorának lenni sokkal előkelőbb, mint az egész Római Köztársaság főcenzorának lenni.”¹⁷¹ – emlékeztet Kirkegaard.

A cselekvésben rejlő motiváció a filozófiája Zorbának, a görögnek: „Táncolni kell uram, a zene meg majd csak megjön valahonnan!”¹⁷² Mindkét út járható: hiszünk benne, ezért csináljuk vagy kedv híján csinálni kezdjük, ami meghozza a hitünket: „akinek akkora hite van, mint egy mustármag, hegyeket tud elmozdítani.”¹⁷³

Az improvizációs tréningmetódus képes arra, hogy csillapítsa az otthontalanság érzését, azzal, hogy olyan kapcsolódási lehetőségeket teremt a játékosok között, melyeken át megláthatják a másokban önnön félelmeiket és közösségileg oldódhatnak fel. Ha beszédtechnikai problémákra fűzi fel a tréner a játékokat, még arra is alkalmas a módszer, hogy olyan fiziológiai akadályokat győzzön le az improvizátor – mimikai és egyéb testi izomfeszültségek – amelyeket egyéni, hagyományos beszédtechnikai képzés segítségével nem

¹⁶⁸ U. ott: 210. o.

¹⁶⁹ U. ott

¹⁷⁰ Kirkegaard, Soren (2014): A szorongás, Jelenkor kiadó, Pécs, 143.

¹⁷¹ U. ott

¹⁷² Nikosz Kazantzakis: Zorbász, a görög (1946 / 1998). ford.: Szabó Kálmán, Papp Árpád, Európa Kiadó, Budapest.

¹⁷³ Kirkegaard, Soren (2014): A szorongás. Jelenkor kiadó, Pécs, 143. o.

sikerült. A szorongás testi tüneteket is okoz és amennyiben ez látható vagy hallható problémákat okoz a színésznek, akadályozza a játékban (pl.: torzul vagy elmegy a hang, zöngétlenné, monotonná vagy túl hangsúlyozottá válik, suttogni, lihegni vagy hadarni kezd, stb.). Ellenszere a feloldódás, lazítás, amely nélkül nincs akadálymentes légzés, és megfelelő hangadás, valamint felszabadult ötleteink sem.

Az ötletek szabad áramlásához nagyfokú lelki és fizikai rugalmasság szükséges, tehát nem szabad lebecsülni a kreativitás szerepét, ami nem azonos a túlfűtött aktivitással. A gyakorlatban a kreativitás legnagyobb ellensége: a szorongás lámpalázként jelentkezik, amit szeretünk a fellépés izgalmával azonosítani, de több köze van a szakmai ismeretek hiányához és a tanult, rögzült gátlásokhoz. Az improvizáció praxisában, csakúgy, mint a filozófiában, a gondolkodást kell felszabadítani ahhoz, hogy örömezzünk és kreatívak lehessünk. Kant vélekedése már több száz évvel hamarabb megelőzte Sztanyiszlavszkijt, akitől a fent említett energiaszintek skálájának megfogalmazása származik.¹⁷⁴ Kant szerint sem a félelem, sem a túlzott vágy nem teszi lehetővé, hogy szubjektumunknak megfelelően objektívan ítéljünk.

„Aki fél, az egyáltalán nem tud ítélni a természeti fenségesről, mint ahogyan nem képes a szépről ítélni az, akit hajlam vagy érzéki vágy fog el. Hiszen aki fél, az menekül a benne ijedelmet keltő tárgy látványától; márpedig valódi rémület esetén lehetetlen tetszést érezni. A kellemesség, mely a baj megszűnéséből adódik, az örvendezés. Az örvendezéssel pedig, mivel ez a veszélyből való megszabadulást követi, együtt jár a szándék, hogy az ember soha többé nem teszi ki magát a veszélynek: hiszen a veszély érzetére visszagondolni sem szeretünk, nemhogy még keressük is az újabb alkalmat.”¹⁷⁵

Az improvizációs tréningekkel vont párhuzamokon keresztül a közösségi játék lehetőségeivel számoltunk ezidáig, de az előadó önállóan is meg kell, hogy állja a helyét. Dékány Endre hangképző tanár, a gyakorlat nagymestere így fogalmazott:

„A gátlások bizonyos motivációk hatására kioldódhatnak vagy tudatosan is kioldhatók. A brutális megnyilvánulások belénk nevelt gátlásai például kioldódnak nagyobb tömegben, ahol az egyes személy tudatalattijában megszűnik a személyes felelősségérzet, szégyenérzet. Ilyen megnyilvánulás a sértő üvöltözés egy sportpályán, vagy az elragadtatott kiabálás egy művészeti rendezvényen. A gátlások tudatosan is kioldhatók, ha felismerjük őket és van egy konkrét, fontos ok, amiért felülírjuk őket. Az előadóművészeknek, sőt a pedagógusnevelésnek és alapkérdése bizonyos gátlások kioldása átértékelése egy magasabb cél érdekében.”¹⁷⁴

III.10. Spontaneitás és kreativitás az improvizációban

III.10.1. A játék szabadsága

A fent említett magasabb cél teljesülhet be a játék esztétikájában. A játék az emberiség történetében tértől és időtől függetlenül jelen lévő entitás, egyike a kulturális univerzáléknak. Először az esztétikai ízlésítélet transzcendentális alapjainak jellemzésében került elő Kantnál, ahol a megismerési képességek egymással harmonizáló szabad játékként jelennek meg, majd ehhez kapcsolódóan Schiller "esztétikai államában", az ember esztétikai nevelésének programja

¹⁷⁴ Sztanyiszlavszkij, Konsztantin Szergejevics (1988): Egy színész munkája. Ford.: Morcsányi Géza, Budapest, Gondolat Kiadó.

¹⁷⁵ Kant, Immanuel (1790 / 2003): Az ítélőerő kritikája. Ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond – Cura Alapítvány, 174. o.

¹⁷⁴ Dékány Endre: A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi „Bel canto”, Budapest, DÉKÁNY Művészeti Bt. 2017, 157.o

keretében vált a játék fogalma központi jelentőségűvé. Itt már a valódi politikai szabadság kérdéskörével is összefüggést mutatott, de az improvizált játék aspektusában – Heidegger után szabadon – a *játékban-való-benne-lét* értelmében válik fontossá, amikor az ember megéli önmaga létezését a jelenben, anélkül, hogy a következő pillanatot várná, mert nemcsak jól érzi magát az adott pillanatban, de minden idegsejtjével és figyelmével benne érzi magát.

"De ha lennének olyan esetek, amikor ő (az ember) egyszerre élné át ezt a kettős élményt, amikor egyszerre tudatosulna benne a szabadsága és érezné a létezését, amikor anyagként érezné magát, és megtanulná megismerni magát szellemként, akkor ezekben az esetekben, és ami még rosszabb, csak ezekben az esetekben lenne teljes rálátása az emberségére, az emberségének teljes látásmódja és a tárgy, amely ezt a látványt nyújtotta neki, megvalósult sorsának szimbólumaként szolgálna neki, következésképpen (mert ez csak az idő egyetemességében valósulhat meg) a végtelen ábrázolásaként [...] Az ösztön tehát, amelyben mindkettő együtt működik (egyelőre, amíg nem igazolom ezt az elnevezést, engedtessek meg, hogy játékosztönnnek nevezem)."¹⁷⁵

Schiller úgy tekintett a játékokra mint a túltengő energia kifejezésére és minden művészet eredetére. Heidegger ontológiai kulcsfogalomként veszi igénybe a játék fogalmát mint ahogyan az ember *világban-való-benne-lété*t a transzcendencia eredendő játékoként jellemezte.

S noha korai művészetmetafizikáját az érett Nietzsche már maga mögött hagyta, a gondolatot, miszerint „a világ egy isteni játék, túl jón, s rosszon”¹⁷⁶ még 1884-ben sem tagadta meg, mi több, elméje elborulását megelőzően is azt hangoztatta, számára „minden játékká vált”¹⁷⁷.

Itt kell megemlítenünk Heidegger két tanítványát, Gadamert és Finket. Noha az 1929-ben, Husserl vezetésével készült disszertációjában Fink még „a nem-valóság fenomenológiáját” körvonalazta, ez irányú kutatásai a harmincas évektől kezdődően mindinkább a szimbólum, a tükrözés és a játék fogalmai mentén kibontott „kozmológiai világfogalom” kidolgozása irányában teljesedett ki. A játékot Fink kitüntetett antropológiai jelentőséggel ruházta fel és „egzisztenciális alapfenoménnek” (existentielles Grundphenomen) tüntette fel.¹⁷⁸

Míg az emberi élet többi alapfenoménje – melyek szerinte a munka, a harc, a szeretet és a halandóság alakzataiba tagolódnak – mind valamilyen világon belüli létezőre irányulnak, addig a játék a benne megvalósuló világvonatkozás sajátos közvetlensége révén nyeri el a kitüntetettséget.

Finkkel párhuzamosan Gadamernél a játék fogalma nem csupán a művészet létmódjának a leírásában kapott kulcsszerepet, de olyan mozgásforma jellemzésekként is, mely a természet sajátja, mi több, magának a létnek a spekulatív struktúrájában jut érvényre, kitüntetett ontológiai alapfogalom rangjára emelve ezzel a játékot.

A spontaneitás és kreativitás kapcsolatának bevezetéseként azért is fontos a játék fogalmát behozni, mert ennek hozadéka jelenti a legjelentősebb differenciát a hétköznapi és a művészi

¹⁷⁵ Schiller, Friedrich (1953): Levelek az ember esztétikai neveléséről, Zürich, 14. levél

<https://www.scribd.com/document/159387170/Schiller-Levelek-az-ember-esztetikai-neveleserol>

„Gäbe es aber Fälle, wo er [der Mensch] diese doppelte Erfahrung zugleich machte, wo er sich zugleich seiner Freiheit bewußt würde und sein Dasein empfände, wo er sich zugleich als Materie fühlte und als Geist kennenlernte, so hätte er in diesen Fällen, und schlechterdingst nur in diesen, eine vollständige Anschauung seiner Menschheit, und der Gegenstand, der diese Anschauung ihm verschaffte, würde ihm zu einem Symbol seiner ausgeführten Bestimmung, folglich (weil diese nur in der Allheit der Zeit zu erreichen ist) zu einer Darstellung des Unendlichen dienen.[...] Derjenige Trieb also, in welchem beide verbunden wirken (es sei mir einstweilen, bis ich diese Benennung gerechtfertigt haben werde, vergönnt, ihn Spieltrieb zu nennen.)”

¹⁷⁶ Nietzsche, Friedrich. (1988): „A filozófia a görögök tragikus korszakában.” Ford. Molnár Anna.

In Ifjúkori görög tárgyú írások, szerk. Tatár György, 51–148. Európa Könyvkiadó, Budapest.

¹⁷⁷ Nietzsche, Friedrich. (2003): Kritische Studienausgabe, szerk. Giorgio Colli – Mazzino Montinari.

15 kötet. Berlin: Walter de Gruyter. 7/2 199.o. 8/60 360.o.

¹⁷⁸ Fink, Eugen (1960): Spiel als Weltsymbol. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 226.-227.o.

improvizáció között. Míg előbbi nélkülözhetetlen és az életben maradásunkhoz szükséges, addig utóbbi minden külső kényszerítő erőt nélkülöző, szabad cselekvés és csak ennek birtokában érthetjük meg a civilizációt – írja Huizinga *Homo Ludens* című művében. A holland kultúrtörténész szerint: aki játszik, az magától, szabadon játszik és egy időre kilép a valódi életből. A játék meghatározott ideig tart, elkülönített terepen zajlik. A játékoknak saját, belső rendjük van, amelyet szabályok teremtenek meg. A játékosok azzal, hogy együtt játszanak; közösséget teremtenek, amely kívülállók számára titokzatosnak tűnhet. Huizinga ezzel egyúttal a színházi varázst is definiálja.

Huizinga tovább megy és állítja, hogy a játékok, a szertartások és az ünnepek más szempontokból is nagyon közel állnak egymáshoz. A játék fogalmát meghatározó, formális jellemzők mellett a játékok természetéhez tartozik az is, hogy aki játszik, annak öröme van benne. Azt a fajta örömet, amiről szó van, csak a játékban lehet átélni; a játékot egy attól elválaszthatatlan mentális állapot is jellemzi. A játékosok tudják, hogy amit csinálnak, az csak játék. Minden gyerek tudja, hogy a homokozó formából kiöntött süti nem igazi süti, de a játékhoz tartozik az is, hogy úgy kell tenni mintha a süti valódi süti lenne. Huizinga szerint ugyanez igaz a szertartások és az azokhoz kapcsolódó ünnepek résztvevőire is. Sajátos, olykor eksztatikus, mentális állapot jellemzi őket, egy sajátos, kivételes renddel azonosulnak, de mégis tudják, hogy ez más mint a mindennapi valóság rendje, vagy rendetlensége.

III.10.2. A spontaneitás és a kreativitás összefüggései

A spontaneitás drámapedagógiai, gyakorlati értelmezésében: a modern amerikai improvizációs iskolák és tréneriek az egyszerűség szabályai mentén juttatják el a játékost önmagához és a heideggeri *a világban-való-benne-léthez*, *a játékban-való-benne-léttel*. Az elfogadás és a bőkezűség interakciói mellett a spontaneitás magányos aktus, még akkor is, ha reflexióból születik.

A spontaneitás fogalmát gyakran tárgyalják külön a kreativitás fogalmától. Pedig Jacob Levy Moreno szerint e két fogalom „olyanok mint az ikrek”¹⁷⁹, nem léteznek egymás nélkül. Moreno bukaresti születésű, amerikai pszichiáter volt, akit a pszichodráma alapítójaként, szociológusként és a *szociometria* egyik első kidolgozójaként is tisztelhetünk. Tanulmányait Bécsben végezte, Sigmund Freud tanítványaként. Az álmok elképzelésének módszerét gondolta tovább és a gyermeki képzelet segítségével alkották meg gyerekcsoportjaiban azokat a meséket, amelyeket később el is játszottak, azaz improvizáltak. 1921-ben kezdte el tanulmányozni a Rögöntött Színházat, amely négy évig működött folyamatosan Bécsben. Csoportpszichoterápiás játékeit nemcsak később, New York-ban alapított magánkórházának pszichodráma színpadán alkalmazta, de még a tengeren túlra költözése előtt bécsi parkokban is, ahol barátjával, Pető András orvossal, későbbi világhírű mozgásterapeutával toboroztak gyerekcsoportokat. Észrevehető a hasonlóság az improvizáció és a Pető-módszer módszere között. Előbbi azt hirdeti, hogy minden kérdés és válasz ott rejtőzik az előadásban és a történetben és mindenki annyira tudja újszerűvé tenni a viselkedését, amennyi kreativitás benne rejlik, tehát az improvizáció során az ötlet sohasem jöhet kívülről. A kreatitásunk természetesen tágítható, árnyalható és fejleszthető, akár csak a mozgáskészségünk, a beszédünk, a szókincsünk vagy a gondolkodásunk.

A pszichodráma fejlődésével párhuzamosan fejlődő Pető-módszer tulajdonképpen ugyanezt a gondolkodást követi: a szervezet önregenerálására alapozva fejleszti a mozgáskészséget. Egyedülálló gyógymódjának alap gondolata az volt, hogy idegrendszerünk a károsodások

¹⁷⁹ J. L. Moreno (Nov, 1955): A spontaneitás-kreativitás elmélete, Forrás: Moreno M: Szociometria, november, 18. kötet, 4. szám, Szociometria és az ember tudománya. pp. 105-118. 105. o.

Kiadó: S: American Sociological Association

Stabil URL: <https://www.jstor.org/stable/2785848>

ellenére is rendelkezik tartalékokkal, új kapcsolatok kiépülésének lehetőségével, s ezek a tanítási-tanulási folyamat megfelelő vezérlésével mozgósíthatók. Ezért nevezte el módszerét *konduktívnak*, amely latin eredetű kifejezés, jelentése: *ravezetés*.¹⁸⁰ A spontaneitás a helyzetre adott adekvát válasz változó mértéke.

Ugyanazt a felfedezést Pető és Moreno másra használta. Moreno 1927 és 1930 között az Egyesült Államokban folytatta a Rögtönzött Színházat, majd 1931-ben a New York-i városi börtön pszichiátere lett. Ha a spontaneitás és a kreativitás központi jelentőséggel bír az emberi viselkedésben, akkor helye van az bizonyos állandóságnak, a gyakoriságnak és a rendszerességnek is – mutat rá J.L. Moreno spontaneitás elmélete, aki a spontaneitás manifesztálódását mondja ki úgy, ahogyan Keith Johnstone játékaiban megvalósítja. Johnstone improvizációs gyakorlataiban a társulati munkának és a közös gondolkodásnak köszönhetőek a szituációk, hiszen a társulat tagjai egymást hozzák helyzetbe. Az ember saját magát nem tudja meglepni annyira mint amennyire meg tud valaki mást. Ez a spontaneitás kulcsa, ezt írja le spontaneitás- és kreativitás elméletében Moreno is, aki szerint valódi rögtönzés csak interakcióban valósulhat meg.

„Ha van állandóság, akkor kell lennie kiszámíthatóságnak is. A múltban hajlamosak voltunk arra, hogy a spontaneitást és a kreativitást csak a művészi produkciókhoz kapcsoljuk. A szociometristák megpróbálták rámutatni, és úgy vélem, hogy sikeresen, hogy a spontaneitás és a kreativitás nagymértékű működése a személyközi kapcsolatokban rejlik.”¹⁸¹

A spontaneitás és kreativitás teóriája című művében elégedetten summázza, hogy a spontaneitás-kreativitás fogalompárosa ugyanolyan széleskörű elismerésre talált a kultúratudományokban mint az idő-tér-energia vonatkoztatási kerete a fizikában – a 20. század első feléről beszélünk. A kérdés az, hogy alkalmazkodnak e egymáshoz? Hasonlatában bírálta Freudot.

„Vegyük például a libidó fogalmát a pszichoanalitika elméletében. Ennek az elméletnek megfelelően Freud úgy gondolta, hogy ha a szexuális impulzus nem talál kielégülést közvetlen céljában, akkor a nemi energiáját máshová kell áthelyeznie. Úgy gondolta, hogy a génállomány patológiás állapotba kerül vagy a szublimációban kell kiutat találnia. Egy pillanatig sem gondolta, hogy ez a nem kívánt hatás "eltűnik", mert ő, nemzedékének tudósaihoz hasonlóan, elfogult volt az energia megmaradásával kapcsolatban. Ha mi is ezt az energia-mintázatról alkotott felfogást követnénk, amikor a spontaneitást vizsgáljuk, akkor azt kellene hinnünk, hogy az ember egy bizonyos mennyiségű spontaneitást tárol el, amit aztán menet közben használ, de egyre kisebb és kisebb mennyiségben, minél inkább uralja őt a spontaneitás. Miközben cselekedeteket hajt végre, ebből a tartalékból merít, ha nem vigyáz, akkor az egészet elhasználhatja - vagy akár túl is merítheti!”¹⁸²

Moreno nem gondolta, hogy a spontaneitás-alkotóerő elve ennek az analógiának megfelelően létezhet. Ugyanakkor az „energia megmaradás” törvényét követve érdekes megállapításra jut: amíg a jól nevelt ember ahhoz van hozzászokva, hogy szituációkat a társadalmi elvárásoknak megfelelően kiszolgáljon, addig megpróbál „spontaneitás-tartalékot” építeni, illetve a kommunikációjához és célkitűzéseire legjobban illő sémákat gyártani. Vagy azért, hogy ne kelljen állandó félelemben élnie attól, hogy egy helyzetet nem jó kezel, esetleg nem elég eredeti, vagy azért, mert lusta éber figyelemmel reagálni a változó körülményekre és

¹⁸⁰ U. ott

¹⁸¹ A konduktív pedagógia kézikönyve (2019): Budapest. Kiadó: Semmelweis.

¹⁸² Keith Johnstone (1993): IMPRO, Improvizáció és a színház, Ford.: Honti Katalin, Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya, 101.o.

kész megoldásokat gyárt előre, hiszen a spontaneitást nem lehet palackba zárni. Így már pontosabban értelmezhető Moreno felvetése: minél több sémát gyűjt össze egy ember, azaz minél nagyobbak a megtakarításai, annál ritkábban kell majd új spontaneitást produkálnia, meg tud élni a megtakarításaiból, annál kevésbé lesz kreatív. De Moreno szerint, ha ez a személy arra van kondicionálva, hogy ne termeljen spontaneitási tartalékot, tehát nem támaszkodik a „spontaneitás-bankszámlájára”¹⁸³, akkor nincs más választása mint hogy minden újszerű helyzetben előállítsa a tőle megkövetelt érzelem-, gondolat- és cselekvésmennyiséget. Ez már kifejezetten viselkedéskutatási megfigyelés, hiszen filozófiai értelemben a spontaneitás csak a létezés megszűnésével tűnik el.

III.10.3. Spontaneitás és eredetiség

Viselkedésből, előadásból, előadói attitűdből lehet „sok” vagy „kevés” ahhoz képest, amit a szerep megkíván, de spontaneitásból nem. Viszont nagy kérdés, hogy bebútorozzuk magunkat az unásig ismételt sémáink közé vagy merjük vállalni, hogy a következő pillanat a magunk számára is meglepetés lesz. Ez az improvizáció lényege, hogy ellenállunk a biztonságos sémákkal való munka csábításának és minden alkalommal elhagyjuk a járt utat a pillanatért, amelyben a mű megszületik. Kreativitásunk vezet egyediséghez és nem a szándék. A szándék vezérelte alkotás hibájába a rögtönző előadóművészek gyakran beleesnek.

„Képzeld el, hogy Mozart törekedett volna az eredetiségre! Olyan lett volna az mintha valaki az Északi-sarkon megpróbálna északnak menni: ez mindannyiunkra áll. Ha az ember törekszik az eredetiségre, akkor ez messze ragadja valódi énjétől és közepszerűvé teszi a munkáját.”¹⁸³

Az eredetiség tehát valamiféle megismételhetetlenségben van, aminek a sokszorosítás, a megismételhetőség és a média huszadik századi térhódítása egyáltalán nem kedvez. Már utaltam Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című írására, de a megismételhetetlenség fogalmának körvonalazásakor ismét érdemes elővenni híres mondatait:

„Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik *egyvalami*: a műalkotás Itt és most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenlétben ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávettette volt.”¹⁸⁴

Érdekes, hogy míg Moreno arra világít rá fenti gondolatmenetében, hogy az ember a kiapadhatatlan kreativitásból mennyire keveset használ a hétköznapi életben, a színpadi gyakorlatban Johnstone ennek pont az ellenkezőjét figyelmeztet meg. A lámpalázat teszi meg a kreativitás legnagyobb ellenségének. Mégpedig az izgalomnak azt a minőségét, amiből nem gátlás és séma, hanem kitűnni vágyás születik. A félelem mindkettőt tudja produkálni: a leblokkolást és a káoszt egyaránt.

„Az improvizálónak fel kell ismernie, hogy minél inkább magától értetődő, amit csinál, annál eredetibbnek hat. Nem győzők rámutatni, hogy a közönség mennyire szereti azt, aki közvetlen és mindig milyen élvezettel nevet az igazán „evidens” ötleteken. Ha az átlagembert arra kéri,

¹⁸³ Moreno, J.L. (1955): Theory of Spontaneity and creativity, American Sociological Association. p.368.

¹⁸³ Keith Johnstone (1993): IMPRO, Improvizáció és a színház, Ford.: Honti Katalin, Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya, 102.o.

¹⁸⁴ Walter Benjamin (1980): Gesammelte Schriften. Band I.2. Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Ford. Kurucz Andrea, p. 471-508.

hogy improvizáljon, akkor okvetlenül valami „eredetire” fog törekedni, mert okosnak akar látszani. Mindenféle nem helyén való dolgot fog mondani és tenni. Ha valaki megkérdi, „mi van vacsorára”, a rossz improvizáló vért fog izzadni, hogy valami eredetit agyaljon ki. Bármit mondjon, ettől már lassú lesz. Végül olyasmit fog kiböki, hogy „rántott cápa”. Ha csak annyit mondott volna, hogy „hal” – elbűvölte volna a közönséget. Nincsen két egészen egyforma ember és minél magától értetődőbb az improvizáló, annál inkább önmagának tűnik. Ha viszont okvetlenül imponálni akar az eredetiségével, akkor biztosan banálisabb lesz és érdektelenebb.”¹⁸⁵

A kreativitás a gyakorlatban fejleszthető, tréningezhető, nem feltétlen azzal a szándékkal, hogy mindenki, aki professzionális szinten foglalkozik rögtönzéssel, nagy improvizációs művész legyen, hanem egyszerűen azért, hogy merjen a pillanatban létezni, ennek boldogságát pedig ne az elérhetetlen jövő illúziójában keresse. A kreativitás fejlesztés arra készíti a játékost, hogy merjen döntéseket hozni, hibázni és főként önmaga lenni. Gyakran a hibákból származnak a legjobb, legkreatívabb ötletek.

Itt kell megragadnunk Moreno kettős kutatásának másik lényegét: azért ragadja ki éppen a spontaneitást és a kreativitást az előadóművész eszköztárából, mert két megfigyelhető, látható dolgról van szó ellentétben a szeretettel, a jósággal, az affinitással, a taszítással, a vonzódással vagy a vonzalommal. Ezek a tulajdonságok nem biztos, hogy tetten érhetőek a néző számára, hiszen érzéki dimenziójuk van, ellentétben a spontaneitással és a kreativitás meglétével, melyek ötletek és gesztusok képében öltönek testet a színpadon. Nyomás alatt, figyelő tekintetek kereszt tűzében vagy versenyhelyzetben nagyon nehéz magas szintű kreativitást produkálni. A spontaneitás és a kreativitás nem tulajdonságok, sokkal inkább fejleszthető készségek, képességek. Tetten érthetőségükről Moreno így fogalmaz:

„A spontaneitás a helyzetre adott adekvát válasz. A viselkedés újszerűsége önmagában nem a spontaneitás mércéje. Az újdonságot a megfelelőségével szemben kell minősíteni helyben. A viselkedés megfelelősége önmagában szintén nem a spontaneitás mércéje. Az alkalmasságot az újszerűséggel szemben kell minősíteni.”¹⁸⁶

Újdonság alatt nem a szélsőséges, pszichotikus helyzeteket értjük, egy tragédiára vagy váratlan érzelmi helyzetre nehéz spontán, jól reagálni. Reakciónk attól is függ, hogy az újszerűség elviselhető távolságra van-e a komfortzónánktól, azaz kezelhetőnek tartjuk-e és mennyire tudunk alkalmazkodni cselekvő tevékenységünkkel a változáshoz. A változás a spontaneitás tere. A változás fogalma nélkül nem létezne a spontaneitás fogalma sem. Egyszerűen nem volna szükség rá. Újra vissza kell térnünk Hérakleitosz gondolatához: „Nem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni, mert a folyó minden pillanatban más és más.”¹⁸⁷

A spontaneitás csakis *itt és most* működik. A pillanat újdonsága ugyanakkor olyan múltat követel, amely a reakcióhoz szükséges sokféle tapasztalattal bír, ugyanakkor nem tartalmazza ezt a bizonyos újdonságot. Moreno azt is felismerte, hogy a spontaneitás nem légüres térben, hanem a már strukturált jelenségekhez viszonyítva működik, kulturális és társadalmi konzerválódásokkal.

¹⁸⁵ Keith Johnstone (1993): IMPRO, Improvizáció és a színház, Ford.: Honti Katalin, Kiadja: A Közművelődés háza, Tatabánya, 110.o.

¹⁸⁶ J. L. Moreno (1955. november): A spontaneitás-kreativitás elmélete, Forrás: Moreno M: Szociometria, 18. kötet, 4. szám, Szociometria és az ember tudománya. Kiadó: S: American Sociological Association, pp. 105-118. 108. o. <https://www.jstor.org/stable/2785848>

¹⁸⁷ A filozófia háromezer éve, Bp. Tárogató könyvek, 111.o.

Moreno a spontaneitás három típusát különbözteti meg:

1. Amikor egy újszerű válasz nem adekvát, azaz fegyelmetlen vagy kóros spontaneitás jellemzi, szélsőséges, túloz.
2. Amikor adekvát válasz érkezik, az újdonság és a kreativitás jellegzetességei nélkül.
3. Amikor az adekvát válasz az újszerűség és a kreativitás jellemzőivel együtt jelentkezik.¹⁸⁸

A kérdések a következők: Milyen értéke van egy újszerű válasznak, és mikor van szükség adekvát, esetleg sztereotíp válaszra? A logikailag helyes válasz önmagában ritkán ad lehetőséget a kreativitás gyakorlására. Megfelelő kontextusba ágyazva azonban hozzájárulhat az újdonság élményéhez. Viszont egy életszerű, konstruktív beszélgetésben – amikor nem a bolti eladóval folytatott sematikus dialógusra gondolunk – általában a logikus és kreatív reakciók keveredése figyelhető meg. Olyan is előfordulhat, hogy egy reakció vagy ötlet kezdetben nagyon kreatívnak tűnik, majd kiderül, hogy az adott szituációban mégsem működik. Tehát a kreativitás szintjének megítélése is számos szűrőn megy át, segít, ha a saját idejében, a saját kontextusában értékeljük.

De mi végzi el a kreatív munkát? Az elme, a test vagy a lélek? A mű keletkezésénél már érintettem az intellektuális és az érzéki létezés kettősségének lehetséges arányait. Az intellektualitás és ahogyan Kant fogalmaz: *belső érzék*, de úgy is fordíthatnánk, a gondolkodás és a spiritualitás együttes jelenléte maga a jelenlét, az a tudatos létezés, amely a pillanatban létezik. Érdekes, hogy Descartes *Cogito ergo sum* tételét – amely megmagyarázza azt is, hogyan használjuk intellektualitásunkat a pillanatban – éppen Kant, aki ugyanúgy az elmefilozófia felől közelít kritikái írásaiban, egészíti ki az anima fogalmával élő princípummá, az embert olyan lényként ábrázolva, akiben az életnek a lelke lakik. Tehát a filozófia nyelvén az intellektuális improvizációt nevezhetjük elmefilozófiának, ami nemcsak helytálló, hanem jövőbe mutató is. Keith Johnston hiába kifogásolta oly gyakran a tudatos gondolkodás meglétét az improvizációban mint az egyik legártalmasabb gátló tényezőt a szabad ötletek áramlásában, az ösztönösen ihletett, fantázia szülte gondolkodás is gondolkodás.

III.10.4. A kreativitás

A kreativitás meghatározása a tudományos diskurzusban sem problémamentes. Bár a kreativitás kutatása az elmúlt fél évszázadban addig soha nem látott előrelépést hozott, a kérdéseket gyakran továbbra is dichotomikusan fogalmazták meg: A kreativitás vagy vak, vagy nem az. Simonton megkísérelte a vitát túllendíteni ezen a vagy-vagy zsákutcán azzal, hogy bevezette a vak-vak kontinuum fogalmát. Az ötletek ezen a kontinuumon a tisztán vakoktól a tisztán látókig terjedhetnek, bár a kreatív ötletek valószínűleg nem a spektrum erősen látó végéről származnak.¹⁸⁹ Simonton még egy mérőszámot is megpróbált bevezetni annak mérésére, hogy egy ötlet halmaz hol helyezkedik el ezen a kontinuumon, kísérlete nem volt teljesen sikeres. Továbbá erőfeszítései kritizálhatók amiatt, hogy megtartotta Campbell elméletének bizonyos fogalmait, amelyek felületen hasonlóságot mutatnak a darwini elmélettel. Campbell is azt kutatta, hogyan tud az ember kreatív lenni, és különösen, hogyan tudunk számot

¹⁸⁸ J. L. Moreno (Nov., 1955): A spontaneitás-kreativitás elmélete, Forrás: Moreno M: Szociometria , 18. kötet, 4. szám, Szociometria és az ember tudománya. pp. 105-118. 109. o.

Kiadó: S: American Sociological Association
Stabil URL: <https://www.jstor.org/stable/2785848>

¹⁸⁹ Simonton, D. K. (2012): Creativity, problem solving, and solution set sightedness: Radically reformulating BVS. *The Journal of Creative Behavior*, 46(1), pp. 48–65.

adni a kreatív gondolkodásról. Két fő feltételt fogalmazott meg: egyrészt olyan mechanizmusokat, amelyek széles és gyakori variációt eredményeznek (induktív, próba és hiba, az ötletek folyékonyága) másrészt az induktív adott kiválasztásának kritériumait (a kritikai funkció). Simontont kritika érte amiatt, hogy átvette Campbell darwinista megközelítését, mondván, a huszonegyedik században a darwini egyedfejlődés, a kreativitás kutatás szempontjából már nem lehet hivatkozási alap. E nézőpont az emberi kreativitás következményeit a szerves evolúció és az emberi történelem, valamint a pszichológia és az ismeretelmélet szempontjából vizsgálja. Donald T. Campbellhez köthető a Blind Variation and Selective Retention, elhíresült rövidítésén BVSZ: a „vak variáció és szelektív megtartás”¹⁹⁰ elve, amely a darwini evolúció alapjául szolgáló legalapvetőbb elv leírására szolgál. A BVSZ-formula három független elv összefoglalójaként értelmezhető: a *vak variáció*, az *aszimmetrikus átmenetek* és a *szelektív megtartás*. A második elv, az *átmenetek* biztosítják, hogy a vak variáció által létrehozott konfigurációk képesek legyenek a stabilitásba való átmenetre, azaz a szelektív megtartásra. Hogy ez nem nyilvánvaló, azt a klasszikus mechanika mutatja, ahol az instabil vagy változó konfigurációk szükségszerűen instabilak maradnak.

Amint azt mind Campbell, mind Simonton megfigyelte, hogy a BVSZ elmélet szellemi eredete történelmileg megelőzte Darwin elméletét, és nagyrészt Darwin elméletétől függetlenül fejlődött. Ez a radikális újrafogalmazás néhány központi definícióval kezdődött, majd a definíciók különböző forгатókönyvekre való alkalmazásával folytatódott. Ennek magyarázata abban rejlik, hogy az elmúlt 65 évben a jelenséget az átlagember hétköznapi rálátásától az emberiség csúcsteljesítményéig, különböző szinteken és a legkülönbözőbb területeken vizsgálta például: Kozbelt, Beghetto és Runco is. A kreativitás sokféle megközelítése így definíciók tömkelegéhez vezetett, amelyek azonban nem kristályosodtak ki egy egységesen elfogadott meghatározásban. Annak ellenére, hogy a szakirodalomban továbbra sincs konszenzus a kreativitás pontos meghatározásáról, mára már széles körben elfogadottá vált, hogy a kreativitás:

1. Egyéni és csoportos folyamatok révén jön létre.
2. Olyan produktumokat eredményez, amelyek eredetiek és megfelelőek is egyben.
3. A kreativitást számtalan személyes és környezeti tényező befolyásolja.¹⁹¹

A kreatív szó maga alkotó, teremtő képességet jelent.¹⁹² A definíciók egyik eleme tehát az, hogy a kreativitás valamilyen eredeti, új produktum létrejöttéhez vezet. Az újdonság azonban nem elégséges feltétele a kreativitásnak. Ahhoz, hogy valamit kreatívnek nevezhessünk, egyben megfelelőnek, hasznosnak is kell lennie. Felmerül a kérdés, hogy hogyan is értelmezhető az újdonság és hasznosság egy improvizációs társulat esetében, azaz kik számára újak, eredetiek és kik számára hasznosak a színészek által létrehozott produktumok.

A kérdések megválaszolásához a kreativitás kifejezésének különböző szintjei nyújthatnak segítséget. A szakirodalomban Csíkszentmihályi Mihály, Jack C. Richards és Anna Craft is foglalkoztak a szintek differenciálásával és kezdetben a kreativitás két szintjét különböztették meg: a Nagy C (Big-C), azaz eminens kreativitást, amely kiemelkedő művészek és tudósok kreativitására vonatkozik és a Kis c-ét (Little c), amely az átlagemberek mindennapi tevékenységeiben megmutatkozó kreativitását jelenti. A Kis c fogalmának bevezetése különösen nagy jelentőséggel bírt az oktatás, így az improvizációs tréningek számára is, hiszen

¹⁹⁰ Campbell, D. T. (1960): Blind variation and selective retentions in creative thought as in other knowledge processes. *Psychological Review*, 67(6), 380–400

¹⁹¹ Simonton, D. K. (2012): Creativity, problem solving, and solution set sightedness: Radically reformulating BVSZ. *The Journal of Creative Behavior*, 46(1), pp. 48–65.

¹⁹² Magyar Értelmező Kéziszótár (1956-62): szerk.: Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Bárczi Gusztáv. Ország László, Akadémiai Kiadó, Budapest.

kimondta azt, hogy minden ember képes a kreativitásra, azaz a kreativitás nem kizárólag a tehetséges emberek sajátja. A Nagy-C és a Kis c kreativitás szinteken kívül Beghetto és Kaufman a jelenség további két szintjét különböztették meg, így megalkotva a 4C-modellt (Four-C model).

Dr. James C. Kaufman és Dr. Ronald Beghetto a kreativitás négy fejlődési szintjét azonosította. "Ebben a modellben a kreativitást úgy képzeljük el mint egy életszakasz fogalmát" - mondja Dr. Kaufman.

"Úgy véljük, hogy a Négy C modellnek sok mondanivalója van az oktatásról. Mi abban hiszünk, hogy a tanárok a saját ötleteikkel együtt felhasználhatnak néhányat ezekből az elképzelésekből, hogy jobban ápolhassák a kreativitást a diákjaikban".¹⁹³

A 4C-modell két új eleme a Pro-C kreativitás, amely egy adott szakma művelőinek professzionális szintű kreativitása, valamint a Mini-c kreativitás, azaz a belső, szubjektív kreativitás, amely az egyén megismerési és tudásépítési folyamataiban mutatkozik meg. Látható, hogy a Mini-c és a Kis-c képviselik a kreativitás azon szintjeit, amelyek az oktatás számára legfontosabbak, hiszen ezek tanulással, gyakorlással a kreativitás magasabb szintjeire fejlődhetnek.¹⁹⁴ Az eredetiség és megfelelés értékelése szorosan összefügg a műveltségterülettel is, amelyben a kreativitás megnyilvánul, valamint a kreativitáshoz szükséges tudással. A kreatív gondolatok, termékek nem vákuumban léteznek, hanem mindig egy adott tudományterületbe ágyazottan, a kreatív személy műveltségterületen való jártassága által.

A mindennapokban a kreativitás elsődleges színterének gyakran a művészeteket tekintik, a kreativitás explicit elméletei azonban egyértelműen kimondják, hogy a kreativitás bármilyen területen megnyilvánulhat. Runco foglalkozott a kreativitás történetének kutatásával¹⁹⁵, melynek során három nagyon fontos konklúzióhoz jutott: Az első az, hogy a történelmi folyamatok jelentősége éppúgy az időzítésükben mint a tartalmukban rejlik. A *mikor* határozza meg, hogy *mi* lesz fontos. Másodszor, az intézmények és a beazonosítható csoportok döntő szerepet játszanak a kreatív személyek munkájában és elméjében már meglévő lehetőségek fontos szálainak kiválasztásában és koherenciájának megadásában. Harmadszor, az ötletek és események relevanciája csak akkor válik nyilvánvalóvá, ha van egy elkötelezett, artikulált személyekből álló csoport, akiket ugyanaz a kérdés, probléma vagy lehetőséghalmoz mélyen foglalkoztat.

Ebből eredően fontos következtetés az oktatás számára, hogy a kreativitás az iskolában is mindegyik műveltségterületen fejleszthető és az improvizációs játékok ezen készségek kibontakoztatására rövid időintervallum alatt különösképpen alkalmasak.

A kreatív teljesítményhez egy adott műveltségi területen szükséges a területhez kapcsolódó tudás. Arról viszont, hogy a kreativitás műveltségterület-független, vagy attól függő tulajdonság-e, sokáig megoszlott a kreativitáskutatók véleménye. Az első nézet azt sugallja, hogy a kreatív személyek bármilyen műveltségterületen képesek a kreativitásra, míg a második azt, hogy egy adott műveltségterületen kreatív személyek nem lennének képesek hasonló kreatív teljesítményre egy másik műveltségterületen. Az elmúlt időszakban a két felfogás képviselői – mint például Kaufman és Beghetto – közös álláspontra jutottak: a kreativitásnak vannak műveltségterület-specifikus és egyben attól független összetevői is. Ez tovább erősíti a

¹⁹³ Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2009): Returning Creativity to the Classroom, Resources Section 1. Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. *Review of General Psychology*, 13(1), pp. 1. -12.

¹⁹⁴ Beghetto, R. A., & Kaufman, J. C. (2014): Classroom contexts for creativity. *High Ability Studies*, 25(1), 53–69.

¹⁹⁵ Albert, R. S., & Runco, M. A. (1999): A history of research on creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 16–31). Cambridge University Press.

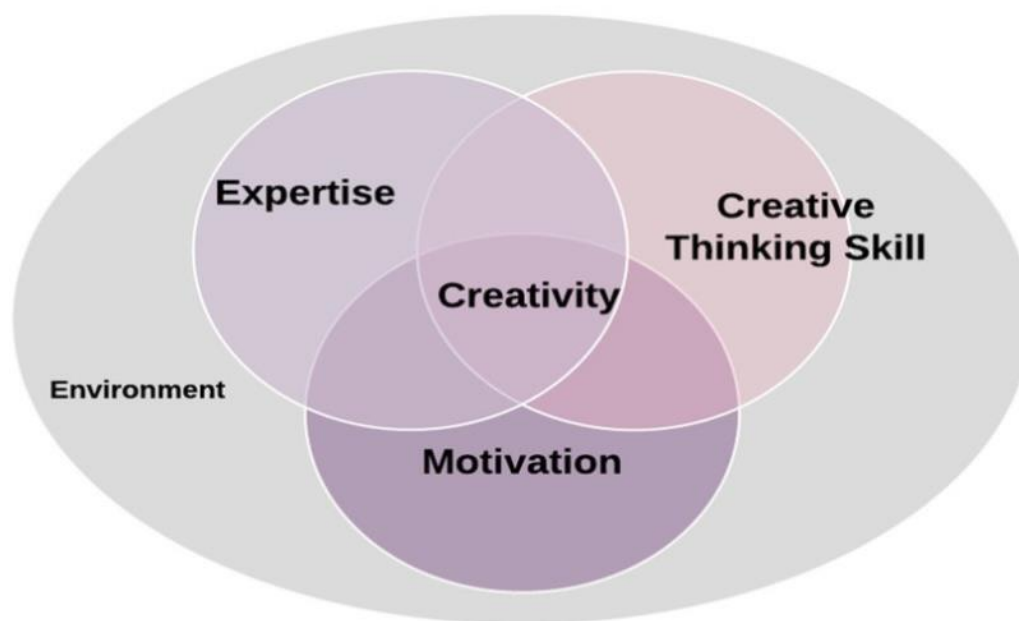
kreativitás tantárgyba ágyazásának és tananyagként való fejlesztésének indokoltságát. A kreativitás értelmezését tovább segítheti a 4P keretrendszerben való gondolkodás, amit Rhodes dolgozott ki 1961-ben¹⁹⁶.

A 4P a kreativitás négy dimenziójára utal, azaz az alkotó személyre vagy személyekre (Person), az alkotás folyamatára (Process), a létrehozott produktumra (Product) és a környezetre, ahol létrejön a kreativitás (Press). Míg kezdetben a kreativitás kutatásának és értelmezésének fókuszában egy-egy dimenzió állt, addig a mai kreativitáselméletek komplex, holisztikus megközelítésűek és a 4P kölcsönös viszonyát hangsúlyozzák.

Később, 1986-ban Teresa Amabile fogalmazta meg a *kreativitás komponensen alapuló modelljét*¹⁹⁷ (Componetial Model of Creativity), amely magába foglalja a kreativitáshoz szükséges személyes jellemzőket (terület-specifikus képességeket, a kreativitás szempontjából releváns képességeket és a belső motivációt), valamint az egyénen kívüli, környezeti tényezőket, amelyek előmozdíthatják vagy gátolhatják a kreativitás fejlődését.

Amabile 1988-ban publikálta az elmélet kiterjesztését, amely a kreativitást és az innovációt is magában foglalja a szervezetekben. Az egyéni kreativitás alapmodellje ugyanaz maradt, de kiegészült azzal a feltételezéssel, hogy ugyanaz a négy komponens befolyásolja a szorosan együttműködő csapatok kreativitását. Az egyéni kreativitás alapmodellje ugyanaz maradt, de kiegészült azzal a feltételezéssel, hogy ugyanaz a négy komponens befolyásolja a szorosan együttműködő csapatok kreativitását: a környezet, az adott területen való jártasság, a motiváció és a kreatív gondolkodásra való képesség.

I. táblázat



¹⁹⁶ Rhodes, M. (1961): An analysis of creativity. The Phi Delta Kappan, 42, pp. 305-310.

¹⁹⁷ Amabile, M. Theresa (2013): In Encyclopedia of Management Theory (Eric H. Kessler, Ed.), Sage Publications, Harvard School of Business.

1996-ban Amabile közzétette az egyéni kreativitás eredeti modelljének átdolgozását egy könyvben, amelyben Mary Ann Collins, Regina Conti, Elise Phillips, Martha Picariello, John Ruscio és Dean Whitney doktoranduszok és kutatótársak frissítései is szerepeltek.

Az elmélet megjelenését követő első évtizedben végzett kutatások az elmélet egyik legalapvetőbb tételének fontos módosítását javasolták: az *intrinzik motiváció elvét*. Bár úgy tűnik, hogy a munkakörnyezetben számos extrinzikus motiváló tényező valóban aláássa az intenzív motivációt és a kreativitást, néhány azonban nem feltétlenül. Ha a jutalmakat vagy más motivátorokat kontrolláló módon mutatják be, ami miatt az emberek úgy érzik, hogy megvesztegetik őket vagy diktálnak nekik, akkor az aláásó hatás valószínűleg bekövetkezik. Ha azonban a jutalmak megerősítik az emberek kompetenciáját (például azzal, hogy elismerik munkájuk értékét), vagy lehetővé teszik számukra, hogy mélyebben részt vegyenek abban a munkában, ami valóban érdekli őket, akkor a belső motiváció és a kreativitás valóban erősödhet. Ezt a folyamatot nevezi *motivációs szinergiának* Amabile. 2008-ban Jennifer Muellerrel közösen Amabile az elmélet egy további módosítását tette közzé, amely új empirikus bizonyítékokon alapul, miszerint az affektív állapot jelentősen befolyásolhatja az egyéni kreativitást. Ebben a módosításban új elem az affektus, amelyre hatással van a munkakörnyezet, viszont az affektus befolyásolja a kreativitással kapcsolatos folyamatokat. Csíkszentmihályi szerint a kreativitást a tartomány, a szakértői kör és az egyén interakciója együttesen hozza létre. Sternberg és Lubart *kreativitás befektetés-elmélete*¹⁹⁸ alapján a kreativitáshoz hat megkülönböztethető, de egymásra hatást gyakorló összetevő szükséges: intellektuális képességek, tudás, gondolkodási stílus, személyiség, motiváció és környezet. Ezen modellek tréning-környezetbe való átültetése során megállapíthatjuk, hogy a tréningeken megnyilvánuló kreativitás a résztvevők személyes jellemzőinek (tudásuk, kreativitás szempontjából releváns képességeik, motivációjuk stb.) és a tanulási környezet tulajdonságainak interakciójából jön létre.

Látható, hogy a kreativitásról alkotott implicit elméletek olyan tévhiteken alapulnak minthogy a kreativitás egy misztikus és titokzatos jelenség, a kreativitás pusztán eredeti, de nem feltétlenül megfelelő vagy hasznos produktumok létrehozását jelenti; hogy a kreativitás velünk született képesség; a kreativitás fejlesztése csupán a művészeti tárgyak számára releváns; a kreativitás csak játék, szórakozás és nem igényel erőfeszítést vagy előzetes tudást.

A kreativitás tehát fejleszthető – minden improvizációs képzésnek ez a legfőbb célja – a műfaj sajátosságából eredően azonban itt fontos szerepe van a pillanatnyiságnak. Vissza kell térnünk ahhoz a morenoi értelmezéshez, amikor a spontaneitás „kézen fogva jár” a kreativitással, a két folyamat nem azonos, különböző kategóriák, bár stratégiaileg kapcsolódnak egymáshoz. Kapcsolódhatnak és erősíthetik egymást az improvizációban, de működhetnek teljesen ellentétesen is. Lehet valakiben nagyfokú spontaneitás anélkül, hogy kreatívan rögtönözne. Moreno felfogásában a kreativitás magához a "cselekedethez" kapcsolódik, míg a spontaneitás a "készenlétéhez". A spontaneitás és a kreativitás nem azonos vagy hasonló folyamatok. A kreativitás a szubsztancia kategóriába tartozik – az íványag. Annak érdekében, hogy hatékony legyen, katalizátorra van szüksége. „A kreativitás katalizátora a spontaneitás.”¹⁹⁹ A kreativitás végterméke Morenonál egy *kulturális konzerv*, értelmezésében a kreativitás tehát az anyaghoz tartozik. Gyökerei eredhetnek a spontaneitás mátrixában, ezt nevezhetjük a kreativitás eredeti megnyilvánulásának. Ez a különbség a legkönnyebben a zenében érhető tetten, ahol elképzelhetjük, ahogyan Beethoven megalkotja a IX. szimfóniát, de

¹⁹⁸ Sternberg, R., & Lubart, T. (1991): An Investment Theory of Creativity and It's Development. Human Development, 34, pp. 1.-31.

¹⁹⁹ U. J. L. Moreno (1955. november): A spontaneitás-kreativitás elmélete, Forrás: Moreno M: Szociometria, 18. kötet, 4. szám, Szociometria és az ember tudománya. Kiadó: S: American Sociological Association, pp. 105-118. 108. o. <https://www.jstor.org/stable/2785848>

amint elkészül a mű, el tudjuk választani az alkotójától és kulturális konzervvé válik. Valamelyest újra élhetjük a harmóniák, dramaturgiai csúcspontok születését minden egyes meghallgatásnál, nyomot hagynak a műben a zeneszerző gondolatai, lelkiállapota, inspirációja. A zenei felvétel ugyanolyan önálló művészeti nyelv mint például a filmnyelv. Egy új szűrő kapcsolódik a műalkotáshoz, amelyet fennmaradása érdekében mégiscsak megpróbálunk „palackba zárni”. A keletkezés körülményei tetten érhetők, kottába írhatók és nem csak önmagában, a kész mű adaptációjaként ölt új formát, de valahányszor egy zongoraművész eljátssza, annyi hozzáadott, új inspirációval gazdagodik – vagy kevésbé jó interpretáció esetén szegényedik – a mű. Intellektuális trükkök telepednek a műalkotásra annak érdekében, hogy fennmaradjanak az örökkévalóság számára. Beethoven vissza sem tudta hallgatni a műveit, nemcsak azért nem, mert elvesztette a hallását, de nem létezett még hang rögzítésére alkalmas gép. A színpadon improvizáló előadó hasonlóképpen van ezzel. Ha csak nem készül televízióműsor vagy felvétel szerepléséről, nem csak visszanezni nem tudja, de megismételni sem, sőt általános tapasztalat, hogy a jó improvizátor, aki száz százalékig a jelenlétét éli – tehát önazonos és teljesen betölti a szerepét, nem rendezi magát kívülről, hanem képes önfeledten elmerülni a pillanatban – rend szerint nem is emlékszik pontosan arra, mikor, mit mondott vagy tett. Itt nincs idő dokumentálni vagy emlékezettel „fotózni” a játék közben, a műfaj mottója: az ötlet, ami gyorsan jön és gyorsan megy.

III.11. A mimézis problémái

III.11.1. A mimézis eredete

Az utánzás képessége, azaz a mímelés, a valóság tükrözésének igénye ősidők óta velünk van és minden előadóművészeti műfajnak ugyanolyan fontos mesterségbeli eszköze. Görögül az utánzás igei formája a *mimeomai*, az utánzás pedig a *mimésisz*. Ebből vette át a latin nyelv a színész elnevezését: *mimus*.²⁰⁰ Arisztotelész a művészetek módszerének az utánzást, a mimézist tartotta. A művészeteket annak alapján rangsorolta, hogy mit, milyen eszközzel és milyen módon utánoz.

„Mivel az utánzők cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványoknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak, vagy hozzánk hasonlóknak mint ahogy a festők is csinálják: Polügnótosz jobbakat, Pauszón rosszabbakat, Dionüsziosz pedig hozzánk hasonlókat festett.” [...] „Világos, hogy az említett utánzások mindegyikében megvannak ezek a különbségek; az eltérések abból fakadnak, hogy mást-mást utánoznak.”²⁰¹

Azok a tudósok, akik a narratíva kapcsán foglalkoztak a mimézissel mint például Riceour és Bruner, mind Arisztotelész mimézis definíciója mentén indultak el.

„A legtöbb ilyen készség megtalálására irányuló törekvés Arisztotelész mimézis fogalmából eredeztethető. Arisztotelész a Poétikában használta ezt a gondolatot annak leírására, hogy a dráma miként utánozza az „életet”, és ezzel mintha azt sugallta volna, hogy az elbeszélés valamiképpen abból áll, hogy a dolgokról úgy számol be, ahogyan azok megtörténtek, az elbeszélés sorrendjét tehát az élet eseményeinek sorrendje határozza meg.”²⁰²

²⁰⁰ Gerencsér, Ferenc (1989): A filozófia háromezer éve, kronológia, eszmék és alkotók. Tárogató Könyvek.

²⁰¹ Arisztotelész (1974): Poétika, Magyar Helikon, Ford.: Sarkady János, 7. o.

²⁰² Bruner, Jerome (1990): Acts of Meaning, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 46.o.

A Poétika egészének alapos olvasása azonban azt sugallja, hogy valami másra gondolt. S bár Arisztotelész még nem beszélt narratíváról, a mimézis – értelmezésében – nemcsak utánzást jelentett, de a cselekvő élet megörökítése volt, a történetek kidolgozása és feljavítása. E feljavítást azonban nemcsak a történelmi emlékezet fényében látta szükségesnek.

A muzsika kifejezést is Arisztotelésznél olvashatjuk először. A szó ősforrása a görög *muszhiké*, érdekessége, hogy eredetileg melléknév, jelentése: *múzsai*. Tehát a történetek megőrzése mellett, az utókor számára történő kidolgozottságot a költészet és az ihletettség igényével határozta meg. A múzsák (görögül: *muszai*) a művészetek, a tudományok, az emlékezés és a rögtönzés istennői voltak. Eredetileg csak három múzsa volt, *Aoidé* a dal, *Meleté* a gyakorlás és *Mnémé*, az emlékezés istennője.²⁰³ A dal alatt természetesen a költészetet értették, annak prózai és énekelt változatát egyaránt. Valójában ez jelenítette a három alapelemét az előadóművészetnek. (Később a múzsák számát kilencre kellett emelni a kultúra területeinek szakosodása miatt.) Dékány Endre hangképző és *Bel canto* mester, zenefilozófus szerint a fentiek egybevetésével elérkezünk a válaszhoz, hogy miért melléknévi formában használja Arisztotelész a muzsiké szót. Dékány szerint a fenti szempontok alapján csak azt tekintette „múzsai”, isteni művészetnek, ami az egyes ember jellemét, viselkedését, érzelmeit, az *éthoszát* közvetlenül utánozza, jeleníti meg. Itt ismét érdemes egy pillanatra megállnunk és rácsodálkozni a görögök igen érzékeny nyelvhasználatára és a nyelv fejlődésére. Az *ethosz* eredetileg a legelőt vagy az istállót jelentette, az állatok megszokott helyét, ahol biztonságban érezhették magukat. Az emberek természetesen az állatok mellett tartózkodtak, így a szó átértékelődött az emberek megszokott közös tartózkodási helyére. A biztonságot bizonyos hagyományok, viselkedési formák, együttélési szabályok, a közösen elfogadott erkölcsi normák betartása jelentette.

III.11.2. A mimézis működése

Az utánzásnak kiemelten fontos szerepe van az improvizációban is, ahol az előadók – a kőszínházi hagyományoktól eltérően – akár 10-15 karaktert is megformálhatnak egy előadás folyamán. Míg egy megírt szöveg alapján játszó színész általában egy szerepet tölt be – ha több karakter bőrébe is bújik egyetlen előadás során, az már bravúrnak számít – addig az improvizátor ezer számra húzza elő a karaktereket pályája során. Általában nem ismétli azokat, csak ha egy rögtönözve megalkotott figurában van annyi, hogy más formátumot, irányított improvizációra épülő, esetleg megírt sorozatot lehet rá építeni. A rögtönzött karakterépítés sohasem annyira mély, mintha éveken át drámaíró dolgozna rajta, hiszen elég csak felismerhetővé tenni a szerepet, elég a karakternek csak a legjellegzetesebb vonásait „felrajzolni”.

Elsőként Arisztotelész fogalmazta meg leegyszerűsítve a hős, a gonosz s a hétköznapi ember karaktereit, amelyek mindmáig meghatározzák a dramaturgiát és szereposztását: a hagyományos színházban csakúgy, mint az improvizált színházi előadásokban. Arisztotelész úgy gondolta, a költők „sajátos jelleme szerint” különböztetik meg a jót és a hitványt:

https://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/bruner_Acts.pdf

„Most of the efforts to find such a readiness have been derived from Aristotle's notion of mimesis. Aristotle used the idea in the poetics in order to describe the manner in which drama imitated „life”, seeming to imply, thereby, that narrative, somehow, consisted of reporting things as they had happened, the order of narrative thus being determined by the order of events in life.”.

²⁰³ A filozófia háromezer éve (1990): – a gondolkodás története, Tárogató könyvek, Bp. 84. o.

„...a komolyabbak a szép tetteket és a kiváló emberek tetteit utánozták, a különlegesebbek pedig a hitványakét, először költve gúnydalokat, mint ahogy mások himnuszokat és dicsérő énekeket.”²⁰⁴

A költők ebben az értelmezésben „természetük szerint” vonzódnak tragédiához vagy komédiához, melyekről leírja, hogy kezdetben rögtönző jellegűek voltak: „a kezdettől fogva legtehetségesebbek lassankint előre haladva, rögtönzéseikből fejlesztették ki a költészetet.”²⁰⁵ Az egyik novum, hogy a rögtönző személy tehetségéhez kapcsolja a lehetőséget, hogy játékuk valódi költészetté váljon. A másik érdekesség, hogy a 20. század elején úgy és azért tér vissza az improvizáció önálló műfajként, hogy a dogmatikus színházi formákat oldja, eltüntesse a pátoszt, életre keltse a *Közvetlen színházat*, nyelvezete közelítsen a hétköznapi beszédhez és hasonlítson a valósághoz. A rögtönzés költészetté alakulásának folyamatánál Arisztotelész épp az ellenkezőjét fogalmazza meg: „Ami a terjedelmet és jelleget illeti: rövid történetekből és nevetséges nyelvezetből fejlődött magasztossá...”²⁰⁶ Ez a vázlatos és töredékes munka az első kísérlet az európai irodalomban a művészet – különösen a költészet – sajátosságainak és törvényszerűségeinek rendszerezésére. Az improvizáció tekintetében is kiemelten fontos a dráma eredetéről és fejlődéséről írt fejezete, valamint a valóság és művészet összefüggéséről adott elemzései. Arisztotelész leírja, hogy az improvizáció a legősibb színházi forma.

Kezdetben rögtönző jellegű volt a tragédia és a komédia is. Előbbi számtalan változáson ment át, végül megállapodott, mikor megkapta természetének megfelelő alakját a színészek karakterét illetően is. A hitványabbak utánzása nem a rossz minőséget jelentette, hanem a csúfság illúzióját, amelyhez hozzátartozott a nevetséges is. A nevetségest ugyanis valami fájdalmas hibaként értelmezte, így kárt nem okoz. A tragédia változásai és a változás a kezdeményezői közismertek, a komédiáé azonban nem, mivel kezdetben nem vették őket komolyan.

„Mivel a tragédia valamilyen cselekvés utánzása, cselekvő személyek hajtják végre, akiknek bizonyos meghatározott jelleggel kell rendelkezniük, jellemüknek és gondolkodásuknak megfelelően, ezen az alapon állapítjuk meg a cselekedetek jellegét is, s a cselekedeteknek két természettől adott oka van: a jellem és a gondolkodásmód ezek szerint célt vallanak vagy kudarcot. A cselekedet utánzása a történet: történetnek itt a cselekmények összekapcsolódását nevezzük, jellemnek azt, aminek alapján meghatározzuk a cselekvők jellegét, gondolkodásmódnak pedig azt, ahogy a beszélők előadnak valamit vagy gondolatukat kifejezik.”²⁰⁷

Arisztotelésznél bukkannak fel először írásban ezek a fogalmak, csakúgy mint a dráma hat alkotóeleme, ő legalábbis az ókori görög demokrácia színházában ennyit határozott meg.

„Az egész tragédiának tehát hat alkotóeleme kell, hogy legyen, ezek által kapja meg jellegét a tragédia, mégpedig: a történet, a jellemek, a nyelv, a gondolkodásmód, a díszletezés, és a zene révén.”²⁰⁸

A ma tananyagként használatos figura-les (valós személyek megfigyelése színházi karakterekbe építhető vonások megfigyelése céljából) fontosságát nem ismerte el, a szerepformálást pedig nem az egyes ember gesztusainak és mimikájának megfigyelésében látta.

²⁰⁴ Arisztotelész, (1974): Poétika, Ford.: Sarkady János, Magyar Helikon, 10. o.

²⁰⁵ U. ott 11. o.

²⁰⁶ U. ott 12. o.

²⁰⁷ U. ott 15. o.

²⁰⁸ U. ott 16. o.

A karakter hitelességét a színész tehetségére alapozta, akinek feladatát a történetalkotásban látta és nem a karakterépítésben. Ehhez hozzá kell tenni, hogy Arisztotelész idejében a színházban férfikórusok jelenítették meg az egyes embert, tehát önálló színészi munkáról nem beszélhetünk. „A legfontosabb ezek közül a tettek összekapcsolása mert a tragédia nem az emberek, hanem a tettek és az élet utánzása.”²⁰⁹

III.11.3. A tükörneuronok szerepe az utánzásban

Arisztotelész még nem ismerhette a tükörneuronokat, melyek utánzásban jelentett szerepét Dékány Endre is kutatta és értelmezte a 21. század előadói számára:

„Mi tehát a tükörneuron? Nagyon leegyszerűsítve az „érzékelés – megértés – elképzelés, tervezés – cselekvés” egységes működését biztosító agysejtek. A számítógépek világában úgyis mondhatnánk, hogy a tükörneuron a *hardver* és a programjai a *softverek*.”²¹⁰

A szenzomotoros integrációban rendkívül fontos szerepet játszanak a tükörneuronok, melyek a ventrális premotoros kéregben, illetve a 44-es Brodmann-területben találhatóak. Ez a rendszer alkotja a motoros cselekvések megértésének idegi alapjait: az általunk megfigyelt cselekvések vizuális reprezentációit képezi le a saját motoros rendszerünkre. A tükörneuronok egy része nemcsak a célirányos mozgások által aktiválódik, hanem a cselekvéshez kapcsolódó hangok által is, akkor is, ha valaki más végzi a cselekvést.

„Ez a rendszer felelős az empátiáért és a nyelvelsajátítás könnyedségéért is, mivel a saját artikulációs mozgásokat, illetve mimikát a gyerek a környezet vizuális mintáihoz alakítja – mintegy tükörben látja saját magát az anyja arcán.”²¹¹

A tükörneuron rendszer olyan sejtcsoportokat jelent a majmok és az ember mozgatórendszerében, „melyek akkor is reagálnak, ha az állat maga végez célirányos mozgást, és akkor is, ha fajtársánál látja ugyanezt.”²¹²

Dékány Endre e szemléletre épülő kutatása és oktatási módszere lehetővé tette, hogy az előadóművészek is mélyebbre áshassák magukat a hatásgyakorlás művészetében, amennyiben az utánzás vágya helyett idegrendszerük működésére figyelnek. Érvelése Joachim Bauer német egyetemi tanár és kutató munkásságára épül, aki az empátia és az intuíció idegrendszeri működéseit kutatta. Olyan kérdésekre kereste a választ: miért ragadós a nevetés, miért ásítunk, amikor más is ásít vagy miért nyitják ki a felnőttek önkéntelenül a szájukat, amikor kanállal etetnek egy kisbabát.²¹³

Min alapul az emberi faj azon különös hajlama, hogy ráhangolódik egy másik ember érzelmi vagy testi állapotára? Egy előadóművésznek nem kell biológusnak lennie, viszont jó, ha tudja, hogy a fent említett tükörneuronok működésén alapszik az előrelátás, a megértés, a szándékok megértésének képessége, ami nélkül az emberek együttélése elképzelhetetlen lenne. Lukács nem a neurobiológiára hivatkozva, mégis ugyanúgy az idegrendszeri működéssel hozza kapcsolatba a hiteles mimézist. Csak ha ezen alapul a visszatükröződés, akkor képes a leghívebben utánozni az objektív lényegét és a realitás magánvalóságát. A visszatükröződésnek ez jelenti döntő funkcióját. Mihelyt az érzéki és valódi gondolatokra épülő visszatükröződéssel

²⁰⁹ U. ott

²¹⁰ Dékány Endre (2017): A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi „Bel canto”, Budapest, DÉKÁNY művészeti Bt., Bp., 70. o.

²¹¹ Pléh, Csaba (2013): A lélek és a nyelv. A nyelv keletkezése és biológiája, Budapest, Akadémiai kiadó

²¹² Rizzolatti, G.–Craighero, L. (2004): The Mirror-Neuron System. Annual Review of Neuroscience 27, 169–192.

²¹³ Bauer, Joachim (2018): Miért érzem azt, amit te? Budapest, Ursus Libris. 7.o.

szemben felülkerekedik az a formális követelmény, hogy mindenáron felidézı hatást érjenek el, a retorika többé-kevésbé cinikus szofisztikává züllick.

„Mert az ember, az eszménynek ez a teljes középpontja, *él*, lényegében *most és itt* létezik, jelenlét, individuális végtelenség; s az élethez hozzátartozik általában a környezı külsı természetnek az ellentéte, s egyben a kapcsolat ezzel a természettel és a tevékenykedés benne. Mármost, mivel ezt a tevékenységet nemcsak általában mint tevékenységet, hanem a mővészetben keresztül való meghatározott megjelenésében kell felfognunk, azért ennek mozgásaként, az eleven létező reagálásaként és átélkesültségeként kell létrejönnie”²¹⁴

Ez nem jeleneti azt, hogy a mővésznek nem a valóságot kell tükröznie. Feladata visszavezetni az objektumot a szubjektumhoz, ahogyan az agy vezeti el az egyént az öntudathoz. Saját személyiségén át a mővészi mimézis eszközeivel alakítja ki az improvizált előadás saját világát, az egyszeri, megismételhetetlen esztétikai közeget.

„[...] a műalkotás a szemlélet élvezete, a közönség számára létezik, amely közönség elvárja, hogy a mővészeti objektumban a maga igazi hitének, érzékelésének, elképzelésének megfelelően rátaláljon önmagára, s az ábrázolt tárgyakkal összhangba kerüljön.”²¹⁵

A jelen pillanat lehetősége még közelebb hozza a mővészt ahhoz, hogy világszerű legyen, mindig defetiszáló tendenciát tartogat és leleplezi a félrevezető látszatot. És végül: a mővészet a mimézis által keríti hatalmába a befogadót, és eredményezi a percepció folyamatában a katarzist.

A katarzis élménye egyedi, nem elválasztható a lélektantól, az élmények világába, esztétikai szerkezetét tekintve pedig a különlegesség kategóriájába tartozik. tartozik az utánzást a lélektannal és bevezeti a *jelzőrendszer* fogalmát, mely az élmények világát jelöli. Az esztétikum legfőbb szerkezeti elvét a különösség kategóriájával társítja, tehát mindenképpen szeretné definíciójában megfogalmazni az egyediség fontosságát.

Az élmények kulminálódásának és robbanásának ellentéte az elaprózódást és szétszórást képviselő sokszorosítás, amely alkalmas arra, hogy megközelítsük az alkotás eredetiségének kérdését. Walter Benjamin, bár indoklásában sokkal inkább gondol tárgymővészetre – amely a reprodukálhatósággal elveszi a tárgyak auráját – mint színpadi alakításra, hasonlatát mégis fontos beemelni a színházmővészetbe, azon belül is az utánzás és az utánozhatóság problematikáiba. Az a színművész, aki tanult szöveggel századszor lép be ugyanabba a megírt előadásba, soha nem lesz annyira originális és meglepő mint a pillanatot jól megragadó professzionális improvizatőr.

„A műalkotás alapvetően mindig reprodukálható volt. Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is.”²¹⁶ – írja, s ezzel a sokszorosíthatóságot az utánzás fogalmával értelmezi. Az improvizatőr is utánoz, de minden utánzása csak egyszer történik meg – szemben a kőszínházi színésszel, akinek szintén nem lesz két tökéletesen egyforma utánzása, tekintve, hogy időben mindegyik máskor történik, de mégis mindig ugyanarra a játékra törekszik – és célkitűzése a rendezői instrukciók megisméltése újra és újra.

²¹⁴ Hegel, G. W. F. (1980): Esztétikai előadások, I. II. III. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Budapest, Akadémiai kiadó, 250. o.

²¹⁵ U.ott

²¹⁶ Benjamin, Walter (1936): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, *Zeitschrift für Sozialforschung*.

https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html

III.11.4. Az improvizatív mimézis etikája

A tanítható erkölcsi fogalmak tudományának neve az *ethosz* szóból létrejött etika, az erkölcsfilozófia, tehát egy tudományos eszmei erkölcsiség. Az arisztotelészi alaptézis szerint ez jelenti az utánzás mindenkori tárgyát.

„Az erkölcsi elveket nem a különféle irányzatokhoz tartozó egyes filozófusok állapítják meg, hanem a társadalmi gyakorlat folyamatában munkálódnak ki, nemzedékek tapasztalatát tükrözve.”²¹⁷

Az etika lesz az, a korok, kultúrák, nyelv és közös múlt mellett és alatt mélyen, amely eldönti, hogy a nézők mit fogadnak el és mit nem az előadótól. Mit éreznek ízlésesnek és mit nem, mi a mérvadó és mi nem. Kiből lesz a hitvány hős (álhős) és kiből az igazi. Mivel az improvizációs előadások esetében nem áll rendelkezésre szerző, aki előre átgondolja, hogy a társulat és a közönség szempontjából aznap mi helyes és mi nem, az improvizációs tréningek fontos részét képezi, hogy a próbák során az alkotók együtt fogalmazzák meg íratlan etikai kódexüket.

Napjainkban a professzionális improvizációs társulatok mindegyike, világszerte politikai korrektségre törekszik. Ennek három oka lehet:

1. Ha megmutatjuk az egyik oldalt, meg kell mutatnunk a másikat is. Pl.: ha a karakter drogfogyasztóvá válik a jelenet során, kell, hogy legyen egy opponens szemszög is, amely megmutatja, hogy a drogfogyasztás káros, másként a jelenetre könnyen ráfogható lenne, hogy drogfogyasztásra buzdít. Televíziós realityk esetén az ilyen és ehhez hasonló etikátlan tartalmak sugárzását világszerte szabályozzák, Magyarországon bünteti a Média Hatóság. De dramaturgiailag is fontos, hogy a nézőnek ne legyen hiányérzete. Ha a bűnös nem nyeri el méltó büntetését, nem jöhet létre katarzis, tehát a dramaturgiai csúcspontnak etikai kritériumai is vannak.

2. A bőkezűség és elfogadás szabályai és gyakorlásuk életre hívják a játékos igazságérzetét. Azzal, hogy megtapasztalja a *nem* és a *talán* kevésbé konstruktív jellegét a dialógusok építésében, akaratlanul is elindul a szeretet felé vezető úton, hogy alapvetésként fogadja el partnerét és igent mondjon ötleteire. Ezzel a jelenetalkotás során a profi játékos ösztönösen is pozitív tulajdonságait helyezi előtérbe.²¹⁸

3. Az improvizációs színház, csakúgy mint bármelyik más metódussal dolgozó színház, a valóság differenciált és önállósult esztétikai visszatükröződését tűzi ki célul. Hitelességének kulcsa, hogy ez az esztétikai „görbe” tükör ne váljon le a mindennapi élet általános talajáról. Ahogyan a tervezés és improvizáció összevetésénél láhattuk, előbbi lehetőséget ad a felidéző elemek jól átgondolt kombinálására, rendezésére vagy fokozására, ám mivel nincs lehetőség hosszú távú tervezésre a rögtönzés során, a játékos érzelmi és intellektuális kimunkáltságán („forró szív, hideg fej”) múlik, hogy a mimézissé váló elemeket ösztönösen, mégis tudatosan jó cél felé irányítsa.

Az etikai tendenciák természetesen a mindennapok során nem bontakoznak ki akadálytalanul, hiszen az emberi érintkezésben mindig különböző, gyakran antagonisztikus törekvések kereszteződnek. A mimézis dramaturgiai – tehát helyzetekre vonatkozó – lényege, hogy bár utánozza a mindennapi élet konfliktusait, csak a karakterek konfrontálódnak, a színészek a lelkük mélyén mindig egyet kell, hogy értsenek. Együtt, „kézen fogva” alkotják

²¹⁷ Arisztotelész, (1974): Poétika, ford.: Sarkady János, Magyar Helikon, 16. o.

²¹⁸ Johnstone, Keith (1999): Impro for storytellers, New York, Theater Arts Books.

meg a konfliktust és összekacsintva vállalnak ellentétes szerepeket benne és keresik a közös flow-élményt. „El tudom képzelni, milyen lesz. És aztán megtörténik: a fények, ahogy az emberek körülöttem ülnek. Egy különleges pillanat, amelyben érzem, hogy minden a helyére kerül. Mintha egy álom nyerne magyarázatot”²¹⁹ –meséli Ola Kvernberg dzsesszzenész.

Egy dzsesszzenekar hasonlóan működik együtt mint egy színházi társulat, a csapatjáték annál erősebb, minél eredetibbek az egyéni interpretációk a csapaton belül. Ennek működését jól mutatja, hogy a színházszerető emberek nem azért nézik meg újra és újra például a Hamletet, mert nem tudják a történetet, hanem azért, mert kíváncsiak: Gábor Miklós után hogyan játssza ugyanazt a szerepet Latinovits Zoltán. Mímézés útján valamit el tud játszani abból, amit üzeni szeretne, valamit képes jobban, lényegre törőbben, szórakoztatóbban megmutatni egy helyzetből vagy viszonyból, mint mások. E képességek csiszolása, önmaga fejlesztése és megmutatása jelenti a színész művészetének lényegét. A néző a hatást azonnal összeveti a valósággal és a hatás azonnal megszűnik, mihelyt az összehasonlítás során kiderül, hogy a képmás nem egyezik meg a mintával. Viszont a visszatükrözés minél több közvetlen-konkrét összefüggést mutat a reprodukálás tárgyával, annál magasabb minőségűnek és hitelesebbnek érezzük a színész teljesítményét.

III.12. Történetalkotás az improvizációban

III.12.1. Az improvizált történet dramaturgiai felépítése

„Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, amit természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána azonban semmi más: a közép pedig az, ami maga is valami más után van, s utána is valami más van. A jól összeillesztett meséknek nem szabad sem akárhonnan elkezdődniük, sem akárhol találomra befejeződniük.”²²⁰

Az irodalmi dramaturgiai és a színház-dramaturgiai szabályok az improvizációs színházban is érvényesülnek, jellemzik a történeteket, de az ötletek szabad áramlásának nem szabnak határt, inkább keretbe foglalják azokat, az érthetőség kedvéért. Az improvizációs előadás szituációkból, helyzetekből épül fel. A *situáció* mint a szubjektum és az objektum pontszerűen létrejött azonossága a huszadik század kísérletező színházaiban, és Adorno szerint még a kierkegaard-i gondolatrendszeren belül mozog²²¹. Kierkegaard értelmezésében a situáció olyan meghatározásokból van megkonstruálva, amelyeket maga kínált fel, tehát pusztán gondolati meghatározottságokból. Nála a másság olyan elvontan jelenik meg mint általában a filozófiájában. De kielégítően konkretizálható, mihelyt feladjuk az azonosság kényszerét, amely Kierkegaard szituáció-meghatározásában is benne van, és amely a személyes döntések aktuális helyeként szerepel. A külsőnek a szituációban való kidomborításához semmiképpen sincs szükség transzcendens, (például szociológiai) meghatározásokra, habár a fogalom csak szociológiailag konkretizálható teljesen. Kierkegaard maga szállítja a motívumokat ama fontos átmenet konkretizálásához kívülről és belülről: természetesen nem elméleti dedukciók formájában, hanem egy olyan metaforikával, amely először csak az interpretáció számára nyilvánul meg, de ugyanakkor a maga feltűnő önállóságával ki is provokálja az interpretációt. Ami azonban nem lépheti túl az önazonosság határait, mert akkor improvizációs szlenggel élve

²¹⁹ Ostby, Hilde (2020): *Kreativitás*. Budapest, Park Könyvkiadó, ford.: Domsa Zsófia, 157. o.

²²⁰ Arisztotelész (2004): *Poétika*, Magyar Helikon, Bp. 1974, ford.: Sarkady János, <https://mek.oszk.hu/04100/04198/04198.pdf>, VII. 1450b 23. – 33. o.

²²¹ Adorno, W. Theodor (1933): in: Kierkegaard: *Konstruktion des Ästhetischen: A bensőségesség szerkezete*, 2. fejezet. ford.: Weiss János. https://www.c3.hu/~prophil/profi032/adorno.html#_edn1

„jönnek a törpék”. Mit értünk ez alatt? Amikor a jelenetben a néző számára következő vagy elvárható ötlet helyett a történetbe nem illő szereplők vagy fordulatok érkeznek. Csehov óta tudjuk, hogy ha egy pisztoly kerül a színpadra, annak el kell sülnie. Másképp nem érti a néző, miért van ott. Az improvizációs jelenetekben általában nincs vagy kevés a valós kellék, hiszen egy aznap este íródó történet bekellékezésére nem lehet előre felkészülni. Itt a történetmesélés elemei és a képzelet alkotják meg a valóságosan nem létező a „pisztolyt”. A legnagyobb kihívás, hogy minden információra emlékezniük kell a szereplőknek, mindenre, ami addig elhangzott, mert a néző, aki nyugalmi állapotban ül a nézőtéren vagy a tévé képernyő előtt, emlékezni fog.

A négy *W* alapszabálya önmagában megalkotja a jelenet narratíváját:

- Who? (Ki?)
- What? (Mit csinál?)
- Where? (Hol?)
- Why? (Miért?)

Azzal, hogy a történetmesélők meghatározzák a négy *W*-t: Who? What? Where? Why? (Ki, Mit csinál? Hol? Miért?) megrajzolják az *Interesting Circle*-t, azaz az *érdekes kör*, amelyen belül érdemes játszani. Keith Johnstone ezt a következőképpen magyarázza:

„A nézők egy árnyéktörténetet hoznak létre, amely az improvizátorok története mellett létezik. A történetmesélés jól működik, ha szoros egyezés van a játékosok története és a nézők árnyéktörténete között. A két játékos megkérdezte a közönséget: Hol vagyunk? A nézők azt válaszolták: Egy ismeretlen bolygó felfedezésén.”²²¹

Itt a kört érdemes vizuálisan is elképzelni mintha valóban felrajzolnánk a színpadra és a játékosok csak azon belül tartózkodhatnának. Ez a történetmesélés explicit köre, a történetmesélés sikerét azonban meghatározza majd az az implicit kör, ami a nézők fejében születik mint reflexió. Így születik meg a *Circle of Expectation*, az *Elvárás Köre*: idetartoznak az emberevő növények, gépek, amelyek engedelmessé válnak kihalófélben lévő gazdáiknak, ám ha egy asztronauta azt zihálja rémülten: Oh, ne! Itt az anyám! – azzal kilép az *Elvárás Köréből* és halálra ítéli a jelenetet (még akkor is, ha neki sem volt érdeke követni ezt az ötletet). Az karakter anyja senkinek nem jutott eszébe, aki nézte a jelenetet, de ő belülről unalmasnak vélte a jelenetet és egy odaerőltetett ötlettel szeretett volna kreatív lenni.

Az *Elvárás Köre* a jelenetalkotáshoz és a gondolkodáshoz egyaránt kapcsolódó szabály, mely szerint ha megalkottuk, hol és miről szeretnénk történetet mesélni vagy gondolkodni, érdemes azon a körön belül maradni, amit már felrajzoltunk a néző számára.

A társulatnak tehát figyelni kell arra is, milyen történet alakulhat a nézők gondolataiban és attól a „világegyetemről”, amelyet Johnstone szerint újra meg újra lehetősége van felépítenie, mit várhatnak mindazok, akiknek nem áll módjukban a történetet írni, de mégis részesei.

Érdemes a „normális”, hétköznapi ötletektől elindulni a jelenetalkotás során, bár a gyakorlatban a bevezetés – tárgyalás – befejezés legegyszerűbb, lineáris történetmesélési elve ritkán mutatkozik meg egy virtuóz módon improvizált jelenetben, miközben valamilyen kezdő pontból eljutni egy végpontba, valamilyen módon megérteni egy történetet, természetes igénye játékosnak és nézőnek egyaránt.

A bőkezűség és elfogadás szabályai, az *Igen, és...* összes lehetséges következményei az *Elvárások körén* belül együtt jelentik az improvizatív történetmesélés narratíváját. Ehhez

²²¹ Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books. p. 79.

járulnak a színészet mesterségbeli elemei: a beszéd, az intonáció, a hangszín, a hangsúlyok, a tagolás, valamint a mozgás és a mimika. Az ezekkel való bánásmód az improvizációs színésznél is kritérium, csakúgy mint a megírt szövegből dolgozók számára. Látható tehát, hogy a professzionális improvizációs művész nem légből kapott, hanem nagyon sok mindenre kell figyelnie. Kezdő történetalkotók számára az indokolatlan határátlépés mellett visszatérő hibalehetőség a biztonság keresése. Ilyenkor nagy eséllyel születnek unalmas, semmit mondó szituációk, kiszámítható jelenetek az improvizációban. A klisék és sémák szükséges rossz tartozékai a műfajnak, bár ebben az esetben is szubjektív, mi számít jónak és rossznak. Egy költőien szürreális, expresszív képekre épülő, de narratívában nem erős jelenetet meg tud menteni, össze tud fogni, érthető történetté tud kovácsolni egy klisé, melynek jelentése a Magyar Értelmező Kéziszótár szerint: „Sokat ismételt, elcsépeelt volta miatt semmitmondóvá lett állandósult szókapcsolat (pl. a világot jelentő deszkák, nincs mese stb.); közhely. Elcsépeelt, megunt, semmitmondó, unalmas klisé.”²²² Kliséket olyan narratívában érdemes használni, melyben jelzi a szereplő a közönség felé, hogy tudatában van annak, hogy kliséket használ. Ilyen esetben karakterfestő szerepe is lehet és humorértéke is, ha valaki klisékben beszél mint ahogyan a való életben is ismerünk közhelyes embereket.

Az előadás-formátum típusokat tekintve, az improvizáció gyakran dolgozik improvizációs modellekkel – különféle hosszúságú formátumokkal – amelyek eleve determinálják a dramaturgiai lehetőségeket a színészek számára. Számos improvizációs formátum létezik. A rövid játékokból álló *Theater sports* formátum világszerte a legnépszerűbb, meghódította a világ színpadait, mára pedig rövid jeleneteivel a civil szférában is az egyik leghatékonyabb, gyakorlati kommunikációs tréningtípussá vált. A színész részéről nagyobb kompetenciát kívánnak a hosszú formátumú játékok, amelyek során akár három hívószóból születő asszociáció-fűzérre, egész estés színdarabot alkotnak a játékosok, folytatásos, összefüggő jelenetekkel.

A keret vagy kiszámíthatóság párhuzamosan lehetővé teszi az ötletek szabad áramlását és hullámlását és a megfelelő dramaturgiai pontokon, az értelmezhetőség medrébe terelheti azokat. Példával élve: saját, *Beszéd és Improvizáció* elnevezésű módszerem játéktárába beemeltem egy olyan játékot, amelynek azt a címet adtam, hogy „Kék zsiráf” és lényege, hogy teljesen más szavakat használjunk mint ahogyan az adott tárgyakat vagy érzéseket valójában nevezzük. Például tegyük fel, hogy egy hasonló korú női és férfi színész kerül össze egy jelenetbe – az improvizációs metódus szabadságához hozzátartozik, hogy csak a jelenet kezdeténél derül ki, kik játsszák – a következő párbeszéd hangozhat el:

Ffi: - Hatalmas szürke, csíkos pókokkal álmodtam az éjjel.

Nő: - És az egyik te voltál.

Ffi: - Igen az egyik én voltam...mázgás, lomha és tapadós. És csíkos.

Nő: - Ritkán fordul elő csíkos.

Ennek a dialógusnak az értelmét nem kell, hogy a szereplők realizálják a játék során. Azzal, hogy a szabály magában foglalja: tilos, hogy értelmes legyen a beszéd, arra ösztönzi a színészt, hogy az érzékek útját járja. Ez a jelenet egészen másképp zárul, ha a nő az utolsó mondatot követően feláll és kimegy, vagy ha ott marad, közelebb hajol és végig simít a férfi vállán. Mindkettő klisé, az egész közönség számára érthető gesztus. Az első: a férfi által meg nem értett nő, a férfi tudhatná, hogy mi baja, de nem jön rá, a nő pedig nem mondja el. Rendszeresen előforduló párkapcsolati probléma, amelyet más problémák követnek. Gondoljunk csak az improvizációs gondolkodás alapmotívumára: *ha ez igaz, mi igaz még?* Ha a nő szó nélkül kimegy, a néző fejében olyan lehetséges akadályok fogalmazódnak meg, amelyek verbálisan el

²²² <https://mek.oszk.hu/adatbazis/magyar-nyelv-ertelmezo-szotara/kereses.php?kereses=klis%C3%A9>

sem hangoztak a jelenetben. A jó improvizátor megsegíti a néző köztes gondolatait, mert tudja, valójában ilyenkor születik meg a helyzet és az ő dolga annyi, hogy reflektáljon arra, ami a néző fejében született. Tehát nem mindegy – a női szereplő – hogyan hagyja el a színpadot. Teljesen más értelmet ad a jelenetnek, ha előbb lehajtja a fejét, majd lassan felemelve felnéz a férfitra, feláll és kimegy úgy, hogy nem néz vissza vagy a derekát fájlalva emelkedik fel, esetleg kifelé menet pedig fog egy lapátot és összesöpröget. Egy biztos: a szituáció nem oldódik meg, a helyzet kimenetelének szabadsága ott lebeg a színpad fölött, a történet folytatásra vár. A második klisé: a támaszt jelentő nő, az oldalborda, a tökéletes társ együttműködésével – pillanatnyilag – megoldja a szituációt. A történet folytatható, a jelenetnek ez viszont egyfajta lezárást ad.

Amikor Luciano Berio és Pierre Boulez zeneszerzők kritikusan kommentálják az improvizáció gesztusjellegét, kiszámíthatóságát és sablonos nyilvánvalóságát, mindezeket szem előtt tartják, és beépítik egy olyan improvizációs modellbe, amelynek semmi problémája nincs a klisével és a gesztussal²²³ miután megfelelően értették. Elutasításaik mögött lényegében az újraábrázolás, az újragyártás és a mimézis mélyebben gyökerező kritikája húzódik meg, amelyekről azt állítják, hogy mindez felülmúlja a rögtönzött művészet tiszta produktivitását, amit kritikusai tagadnak. De amint látható, az itt bemutatott megközelítés az, hogy a szabadság elsőbbsége miatt minden improvizáció azon fáradozik, hogy a művészet ezen eredeti nyitásának emlékét reprezentálja vagy reprodukálja. Nem az improvizáció reprezentációs aspektusának tagadásáról van szó mint inkább az ábrázolás komplexitásának részletesebb magyarázatáról, és különösen a reprezentáció és a reprodukálás produktív dimenziójának bemutatásáról. Benjaming, Adornót és Artaud-t idézve szokták megkísérelni, hogy kirajzolják a mimézis és a „mimetikai képesség” mögöttes reprezentációs dinamikáját. A mimézis korántsem az *adott* passzív újragondolása, hanem nem az *adott* újratermelésére vonatkozik, a művészet eredeti gesztusa: olyan mozgás utánzása, amely Benjamin szerint: megerősíti, „megszakítja” az adottat és különbséget produkál. Ez a reprodukív mozgás, a Jacques Derrida által leírt „tértér” mozgása az, amely az improvizáció másfajta gondolkodási módját kínálja. Artaud a történelem tárházát a fizikai helyzetüktől függően a jelöletlentől a megjelölt térig és a rögzítési folyamat esetlegességéig helyezi el. A „rögzített improvizáció” (Richard Wagner) rögzítésének ez a tudata teszi szükségessé az ironia mint gondolkodási és cselekvési mód bevezetését, amellyel leginkább tudatában van a művész saját, nehéz helyzetének.

A tervezett cselekvéseket ritkán tervezzük elég részletesen ahhoz, hogy kizárjuk az improvizatív elemeket a tervek végrehajtása során, sőt, Raul Hakli azt írja: az improvizált cselekvéssorozatok nagyon ritkán teljesen újszerűek (alkotóelemként tartalmaznak korábban begyakorolt rutinokat), és nagyon ritkán teljesen spontánok (de tartalmaznak előkészületeket és a jövőre vonatkozó anticipációt).²²⁴

III.12.2. Hagyományok és megértés a rögtönzésben

Az improvizációban a megérthetőség alapvető feltétele, hogy térben és időben kapcsolódjanak a résztvevők, mindannyian beszéljék a nyelvet, amelyen a rögtönzés folyik és kulturálisan is ugyanazt értsék jelenségek fogalma alatt, ugyanazt a hagyományt kövesse az előadó és a befogadó. Nem az a kérdés, hogy mennyi anyag áll az improvizáló rendelkezésére, hanem az, hogy minden anyag milyen módon tartalmazza az emberi elkötelezettség és kreativitás történelmi mintáit, amelyek korlátokat szabnak annak, hogy mit lehet és mit nem lehet tenni az anyag későbbi feldolgozása során, akár improvizált, akár nem. Az anyagnak és a kreativitásnak ez az összefonódása, a szubjektív szellem műalkotásokban való történelmi

²²³ <https://outhere-music.com/en/albums/berio-boulez-dialogue-chemins-recit>

²²⁴ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023): *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Hakli, Raul, *The Online Planning as Improvisation*, Routledge, Chicago, 46. o.

objektíválódásaként elgondolt összefonódása az, ami érzékennyé teszi Adornót az autonómia és a heteronómia komplex kölcsönhatására az esztétikai gyakorlaton belül, és így a művésznék a művel való küzdelmének kényszerhelyzetére: a mű igényére. Nyíri Kristóf többretű értelmezése pontosan megvilágítja, mit érthetünk hagyomány alatt, a következő szemantikai kutatást tőle idézem. Elsőként a Czuczor-Fogarasi szótár szócikkéből nézzük meg a *hagyomány* meghatározást: "Nemzedékről nemzedékre általszálló, s szájról szájra adott történet, monda." A Ballagi-szótár pedig egyebek mellett ezeket a meghatározásokat és példákat adja:

"[...] hír, történet, monda, mely nincs leírva, hanem szóbeli előadás után száll nemzedékről nemzedékre; *a népek történetének eleje hagyományokból áll; külön.* a r. kath. vallásban, Jézus és az apostoloktól eredő, szájról szájra adatott hitigazságok; *a r. kath. vallásnak egyik kútfeje a szentírás, másik a hagyomány.*"

A *Magyar Nyelv Értelmező Szótára* szerint a hagyomány:

"Régebbi korokból, néha írott feljegyzésekben fennmaradt v. íratlanul, többnyire nemzedékről nemzedékre szálló és valamely közösségben továbbra is érvényesülő szokás, erkölcs, ízlés, felfogás", illetve: "Olyan szellemi alkotások összessége, amelyeket vmely közösség a maga termékeiként ismer, őriz és ad tovább későbbi nemzedékeknek", mely utóbbi jelentést itt többek között az "irodalmi hagyomány" fordulat szemlélteti, s egy Babits-idézet: „Művészetben aligha nélkülözhetők a hagyományok: hisz a művészet lényege, maga, hagyományszerű momentumokon alapul.” Samuel Johnson 1755-ben elkészült angol szótára szerint a "tradition" jelentései: "*The act or practice of delivering accounts from mouth to mouth without written memorials; communication from age to age*", azaz beszámolók szájról szájra, nemzedékről nemzedékre történő átadásának gyakorlata, továbbá "*Any thing delivered orally from age to age*", vagyis az, ami nemzedékről nemzedékre száll - mely utóbbi jelentést Johnson a sokatmondó, hagyományt és babonát együtt említő Milton-sorokkal illusztrálja: "*They the truth / With superstitions and traditions taint*" (Ők az igazságot / Babonákkal és hagyományokkal beszennyezik.)."²²⁵

Az Oxford English Dictionary megkülönbözteti a "tradition" szűkebb és tágabb jelentéseit. A szűkebb jelentések között kiemeli a szóbeli és gyakorlati-szokásbeli átadás (*oral delivery, transmission by word of mouth or by practice without writing*) mozzanatát; szélesebb értelemben pedig ezt a meghatározást adja:

"Régtől bevezetett és általánosan elfogadott szokás vagy eljárási mód, mely szinte a törvény erejével bír; ősi gyakorlat; a művészet vagy irodalom valamely ága vagy iskolája tapasztalatainak és gyakorlatának összessége (vagy része), melyet az elődök adnak át, s mely általában követésre talál."²²⁶

„A *hagyomány*" német jelentéstörténetéről a Grimm-féle szótár alapján alkothatunk magunknak képet. A "Tradition" szó, mondja a Grimm, a 16. században jelent meg a német nyelvben, az "Überlieferung" szinonimájaként. Eleinte, a *teológiai* szóhasználatnak megfelelően, *szóbeli átadást* jelentett ("verengt für *mündliche* mittheilung von geschlecht zu geschlecht, entsprechend dem theol. begriffe der tradition, der *schriftlichen* entgegengesetzt" – „a szóbeli kommunikációra szűkített nemtől nemig, a hagyomány teológiai koncepciója szerint, szemben az írásos kommunikációval"); a 18. század közepétől kezdve viszont általában annyit tesz mint "*mündlich und schriftlich überlieferte kunde von geschichtlichen begebenheiten*"

²²⁵ Nyíri, Kristóf (1994): A hagyomány filozófiája, Nyelv és hagyomány c. fejezet, T-wins kiadó, 6. o.

²²⁶ U. ott

(történelmi események szóbeli és írásbeli ismerete), vagyis kialakul az *írásbeli hagyomány* fogalma. Sőt Goethe a "gedruckte Überlieferungen" - *nyomtatott hagyományok* - kifejezést is használja; a 19. századra pedig még szélesebb jelentést nyer: "das herkömmliche in Haltung und Handlung, das sich in socialen und geistigen Gemeinschaften, in culturellen Überlieferungszusammenhängen aller Art fortpflanzt", azaz a társadalmi és szellemi közösségekben, a hagyomány mindenféle kulturális kontextusában propagált hagyományos magatartás és cselekvés.²²⁷

Nyíri Kristóf kutatásaiból az derül ki, az elsődleges hagyományok az átadás-átvétel során csak látszólag maradnak változatlanok. Az elsődleges szóbeliség emlékezet-technikai eszközei jól szolgálják ugyan a szövegek könnyebb felidézhetőségét és az egyes felidézések közötti folyamatosságot, ám a szövegek egymás közötti azonosságát koránt sem szavatolják. Így aztán hiányzik a szövegek összehasonlításának, egybevetésének lehetősége is.

Az improvizációban a szöveg sohasem adott, mindig csak a pillanat hangzásában jelenvaló - nincs mit, és nincs mivel egybevetni. Sem eredeti szövegről sem szöveghűségéről nem beszélhetünk. Az improvizált szövegek a történelem során minden előadás alkalmával újonnan épültek fel, még akkor is, ha tájegységként és koronként az egyes dalnoki kultúrák állandó eszköztárát képező elemek keveredtek benne. A dalnokok művészete nem annyira a sokat ismételt, idő rágta fordulatok betanulásában állt, hanem abban a képességben, hogy a szokásos formulákat a pillanat sugallatára fogalmazzák újra. A történet lényegében változatlan marad - a hagyomány viszonylag állandó, ám az előadásmódot az improvizációs aktusok határozzák meg.

III.12.3. A Mesterséges Intelligencia megjelenése a történetmeselésben

A jövő nem a dalnokoké a történetmeselésben, sokkal inkább a Mesterséges Intelligenciáé, amely algoritmusaival a különböző információkból összerakható, különböző válaszok összhangjának játékosságára, illetve variálhatóságára épít. Ez felveti a kérdést, hogy a jövő mennyire hagyja meg a felismerés tapasztalati úton elérhető gyönyörét az ember számára, hiszen algoritmusai már képesek improvizált történeteket létrehozni. Bár az improvizációs színész jelenlétét még nem tudja pótolni a MI, de fejlődése elkezdett ijesztő jövőt felfesteni az olyan digitalizálható, történetmeselő hivatások számára mint például a forgatókönyvírás. A filmes világ valaha volt leghosszabb és legtöbb következményre számot tartó sztrájkja az Egyesült Államokban 2023 tavaszán kezdődött: színészek és rendezők ezrei állnak ki az állásukat féltő forgatókönyvírók mellett. Az MI ugyanis nem csak kérdésekre tud relatíve adekvát választ adni, de a gyártó cégek jelenetek megírására is elkezdtek használni. Már ebben a pillanatban is adott a lehetőség, hogy egy sikeres filmsorozat gépbe táplált koordináták végeredménye legyen és az algoritmus átvegye az író szerepét és tehetségét. Ha azt gondolnánk, hogy mindez az improvizáció műfaját nem veszélyezteti, gondoljunk csak az Apple fejlesztette Siri alkalmazásra, amely a tervezés és az egyéni megoldások személyre szabott kombinációját nyújtja nap mint nap. Philip Agre nem látja olyan sötétben a jövőt mint az amerikai filmforgatókönyvírók. A mesterséges intelligenciával kapcsolatban azt írja:

„Az olyan rendszerek, amelyek a végrehajtás terveinek felépítésére támaszkodnak, rosszul fognak működni egy olyan bonyolult vagy kiszámíthatatlan világban mint amilyen a mindennapi élet világa. Egy ilyen világban nem lesz lehetséges a terveket nagyon messzire előre megalkotni; ráadásul rendszeresen meg kell szakítani a rosszul induló tervek

²²⁷ Nyíri, Kristóf (1994): A hagyomány filozófiája, Nyelv és hagyomány c. fejezet, T-wins kiadó

végrehajtását. Ha az esetlegesség valóban a mindennapi élet világának központi jellemzője, akkor a cselekvésről alkotott számítási elképzeléseket újra kell gondolni. [...] Ezen okok miatt azt gondolom, hogy a reális komplexitású világokban a tevékenység eredendően improvizáció kérdése.”²²⁸

Ha az improvizációt döntésről döntésre születő tervezésként, ugyanakkor ösztönös cselekvésként értelmezzük narratív történetalkotói szabályokkal, amely egyaránt jelent érzéki és kreatív játékot, látható, hogy a mesterséges intelligencia valamelyest tud rögtönözni: ki tudja ragadni az információk sorrendiségénél a lehető legjobb megoldást kínáló kombinációkat, ám sohasem lesz olyan komplex, sokrétű és megismételhetetlen mint az emberi improvizáció. Ráadásul mindig van hosszú távú célszerűség: jól megválaszolni a feltett kérdést. A mesterséges intelligencia által előállított improvizációnak nincs aurája és a legjobb megoldásra törekszik, nem akar hibázni. Aki mindig ügyes akar lenni a színpadon és kerüli a hibákat, az sosem válik professzionális improvizatőrre. Ezzel együtt a véletlenszerű hibázás is programozható, de természeténél fogva nem rendelkezhet valóságos véletlenszerűséggel.

Kezdő játékosok gyakran nem érzik magukat elég kreatívnak, ha a szituáció az általuk remélt idő előtt a lezárásához közeledik. Johnstone példájával élve, ha a bűvárokról szóló jelenetben a bűvárok hirtelen forró pudingban kezdenek úszni, a néző elveszíti a történet fonalát. Valójában mi történik ilyenkor? A játékos nem érzi elég izgalmasnak a jelenetet, amiről úgy érzi egy „okos” ötlettel megmenthető. Félreértik az alapszabályt: „A rutin megtörése megszabadítja az improvizálót attól a taposómalomtól, hogy mindig egy jó ötletre van szükség.”²²⁹

De a rutin megtörését egy nyílt vízen játszódó jelenetben nem a forró puding jelenti. Tehát teljesen mást jelent akár a hibázásból, akár a bátorságból fakadó komfortzóna-átlépés mint az erőltetett „jó” ötlet, amelyekkel határhelyeteinket próbáljuk kezelni. A lehetőség, hogy az improvizáció művészi élménnyé váljon a valóságos alkotás örömeiben lakik. Örömezés nélkül nincs áramlat-élmény, nincs felejthetetlen improvizáció.

„Örömteli események akkor következnek be, amikor valaki nemcsak előzőleg megfogalmazódott elvárásait, szükségletét vagy vágyát elégítette ki, de túllépve azon, ami belé volt programozva, elért valami számára teljesen váratlant, olyasmit amiről korábban még csak sejtelve sem volt.”²³⁰

Az áramlat élmény, más néven *flow* fogalma kapcsán fogalmazza meg az emberi alkotófolyamatok lényegét Csíkszentmihályi Mihály.

Könnyű belátni, hogy egy számítógépes program az öröm érzését mellőzve, csak tervezetten tud váratlan megoldásokhoz jutni, ami nem fér össze az improvizáció spontaneitásával. Egyetlen emberi terv sem tud minden apró részletet előre látni, a művészi rögtönzés során pedig nem is szabad előrelátni. Arról nem is beszélve, hogy semmilyen művi intelligencia nem tudja pótolni a személyes jelenlétet. „S miért különböznék a színész a költőtől, a festőtől, a szónoktól, a zenésztől?”²³¹

²²⁸ Agre, P. E. (1997): Számítás és emberi tapasztalat. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511571169>, 155. – 156. o.

²²⁹ Keith Johnstone: Impro for storytellers, Theater Arts Books (1999): New York, 84. o. „Breaking the routine frees the improviser from the treadmill of always needing a good idea.”

²³⁰ Csíkszentmihályi, Mihály (1991/2001): Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája. Budapest, Akadémiai Kiadó

²³¹ Diderot, D. (1918): Paradoxon a színésztől, In: Diderot válogatott filozófiai művei, II. kötet, 8.

III.13. Az élmények esztétikai kategóriái

Az improvizációs előadóművészet, csak úgy mint valamennyi művészeti ág, a korunkra való reflexió és a társadalmilag szükséges tartalmak, valamint a felidéző hatások közvetítésén túl élményt ígér. Az aktualitás jegyében kialakuló visszatükröződés és kifejezés formái esztétikai kategóriákként vannak jelen egy előadás során, azonban mégsem ezért ül be a néző. Az élményért ül be, amelynek több minősége lehet, tehát az élmények között is különbségeket kell tennünk. Ami közös bennük, az a kanti ízlésítélethez köthető, miszerint szubjektív ízlésítéleteknek kell találkozniuk ahhoz, hogy az öröm érzete megszülethessen. Az élmény elsősorban tartalmi és meghitt. Ha a mű világa nem válik meghitté, akkor az igazi esztétikai hatás nem jön létre. Az általam megkülönböztetett pillanatok transzcendens minőségében is közös az örömeztet, mélységük viszont kategóriánként különbözik.

1. Minőségi pillanat

Így nevezhetjük azokat a pillanatokot, amikor az előadás „életre kel”, a jelenetek működnek, a narratíva érthető a néző számára, a játék célt ér. A professzionális előadások többségét ilyen minőségi pillanatok alkotják – idáig eljutni is hosszú szakmai munka eredménye – nem feltétlen érnek el a rögtönző színészek az áramlat-élményig és nem biztos, hogy történik katarzis, ha az adott formátumnak ez nem is vállalása. Az ilyen öröm „puszta kellemesség az érzéki érzetben” és privát érvényességgel bír. A megítélés itt közvetlenül függ a megjelenítéstől és éppen azért, mert pusztán a szakmai affinitásból még nem adódik mágikus hatás, vita tárgya lehet, hogy az alakítás kinek mennyire tetszett.

2. Flow: áramlat-élmény

Az én komplexitásának filozófiai aspektusait vizsgálva az improvizatív működés tükrében, elengedhetetlen az eddig felvázolt tartalmi pontokat kontextusba hozni egymással. Ahogyan törekszünk arra, hogy önazonosságunkat minél kevesebb tévedéssel határozzuk meg, úgy lesz autobiografikus narratívánk egyre hitelesebb, ezzel pedig olyan szorongásoktól mentes alkotói légkört tudunk magunknak teremteni, ahol az újra és újra felmerülő ötletek könnyedén kiaknázzák személyes kreativitásunk tárházát, hozzásegítve a *flow*hoz, azaz az áramlat-élményhez. Ezután az *én* felépítése összetettebb lesz mint az élményt megelőzően, mert személyes fejlődésén túl végbemegy a differenciálódás és az integrálódás folyamata is. A művészi, társulati improvizációban ezen múlik a színész sikere is. Az áramlatra „felülő” játékos magával viszi ugyanis a nézőket is, mágikus élménnyel ajándékozva meg őket.

3. Katarzis

A katarzis élménye mindenkor a társadalom jelentős, mágikus erővel bíró mozzanata volt és maradt, színpadi értelemben a legmagasabb szintű pillanat. Rendszerint áramlat-élmény előzi meg, amelynek legkiemelkedőbb csúcspontja a felszabadulás pillanata. Itt a tartalom és a forma tökéletes egységet képez, ugyanolyan súlya van a gondolatoknak mint az érzelmeknek. A katarzis olyan esemény, amely kiemelkedik a mindennapi életből, de emiatt azért nem veszíti el a valósággal fenntartott kapcsolatát, viszont az, amit a műalkotások világszerűségének nevezünk, éppen abban áll, hogy a befogadót szembeállítják magának a valóságnak a lényegével, amely éppen ezért semmiképp sem lehet a közvetlen élet, hanem „csak” művészi visszatükröződése. Képviseljen bármennyire különböző szempontokat az előadóművészek és a közönség tagjai, ha katarzis-élmény következik be, az nem relatív. A világ a felidézett események tervszerű irányításával egyneművé válik.

III.13.1. A tökéletes élmény

Mágikus burokkal csak a flow- és a katarzis-élmény rendelkezik. A minőségi pillanat leginkább a jól elvégzett munka öröméhez kapcsolható, esztétikailag nem minőségi transzcendens kategória, ezért a továbbiakban nem foglalkozom vele, csak annyiban, amennyiben a *flow*-vá érlelődő pillanatok füzére jól megkülönböztethető az átlagos pillanatoktól. A kifejezés Csíkszentmihályi Mihálytól származik, aki gyűjtőnevet keresett az emberek legizgalmasabb, legélvezetesebb élményei számára, amelyeket gyakran úgy írtak le mint erőfeszítés nélküli mozgást, egy folyó áramlásához hasonlítva. A flow érdekes paradoxonjaként fogalmazza meg, hogy az embereket gyakran akkor éri el az áramlat-élmény, gyakorta akkor cselekszenek a legkönnyebben, amikor a legnehezebb feladatokat teljesítik.

„Ezért van az, hogy a flow annyi fontos lehetőséget nyit meg az ember számára: azt mondja nekünk, hogy a jó élet utáni törekvésünk során nem kell az anyagi javakra vagy a passzív szórakozásra korlátozni magunkat: ha megértjük, hogyan működik szellemünk, a *flow* életünk minden fontos történésének része lehet.”²³²

A boldogság keresése nem újkeletű, először Arisztotelész írt róla a Nikomakhoszi etikában, de ő még úgy fogalmazta meg mint a kellemes, jó élet kritériumát, gyönyörként és gazdagságként, változó célokkal. Csíkszentmihályi értelmezésében az átélés folyamatán van a hangsúly és nem valamilyen cél elérésén. Az áramlat-élmény alatt gyorsabban telik az idő és azt érezzük, mi magunk irányítjuk a cselekedeteinket, saját sorsunk urai vagyunk.

„Az ilyen ritka alkalmakkor szinte átszellemülünk, olyan gyönyörűséget érzünk, mely mérföldkő lesz majd emlékeinkben és azt súgja, mindig ilyennek kellene lennie az életnek. Ez az érzés az, amit *tökéletes élménynek* hívunk.”²³³

Módszertani érdekesség, hogy a tökéletes élményt nem úgy lehet megtalálni, hogy törekszünk rá. Törekedni az önmagunkra való rátalálásra lehet, újra és újra, a keresés pedig a játékosság útján vezet. Viktor Frankl osztrák pszichológus így foglalta össze a sikerre való törekvés árnyoldalait "Man's Search for Meaning" (Az emberi élet értelmének keresése) című könyvében:

"Ne akarj sikeres lenni – minél inkább célul tűzöd ki a sikert, annál biztosabban elkerül. A sikert nem lehet üldözőbe venni, ahogy a boldogságot sem: a sikernek magának mintegy mellékhatásként, önkéntelenül kell jelentkeznie, mikor az ember valamely önmagánál nagyobb ügynek szenteli magát.”²³⁴

Csíkszentmihályi kutatásai szerint a tökéletes élményt a kulturális háttértől függetlenül ugyanúgy írják le férfiak és nők, idősek és fiatalok. A *flow* élménye nemcsak az iparosodott nemzetek jómódban élő tagjainak tapasztalata. Lényegében ugyanazokkal a szavakkal számoltak be róla idős koreai asszonyok, thaiföldi és indiai felnőttek, tokiói tizenévesek, navahó pásztorok, az olasz Alpok parasztagzdái és a futószalagnál dolgozó chicagói munkások. A *flow* filozófiája, miszerint igent igent mondunk a következő pillanatra is, nagyon hasonlít az improvizáció filozófiájára, melynek fő szabálya, hogy mondd igent a következő ötletre és tegyél hozzá valamit. Ezért érdemes idehozni az áramlat-élményt, mert kísértetiesen hasonló ahhoz a mágikus játék-élményhez, amiért valaki az improvizációt végül hivatásául választja. Két közös

²³² Csíkszentmihályi, Mihály (1991/2001): Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája. Budapest, Akadémiai Kiadó, 11. o.

²³³ U. ott

²³⁴ Frankl, E. Victor (1985): Man's Search for Meaning, New York, Pocket Books, Előszó.

pszichológiai működési folyamatuk *a differenciálódás és az integrálódás*. A differenciálódás, melynek eredményeképp az ember egyedivé, másoktól különbözővé válik, az integrálódás pedig az ellenkezőjére utal: az *én*-en kívül álló eszmékkel, emberekkel és dolgokkal való egyesülésre. A komplex *én*-nek sikerül összekapcsolnia egymással ezeket az egymásnak ellentmondó tendenciákat. Az *én* egyre inkább differenciálódik az áramlat-élmény eredményeképpen, mert sikeresen megbirkózzván egy nehéz feladattal, az egyén elkerülhetetlenül mindenképpen ügyesebbnek és rátermettebbnek érzi magát.

„Ahogy a hegymászó mondja: "csodálattal tekintesz vissza önmagadra, arra, amit véghezvittél" – észveszejtő érzés. Az ember az áramlat-élmény átélése után egyre különlegesebbé, megismerhetetlenebbé válik, ritka képességek birtokosává lesz.”²³⁵

A *flowt*, az áramlat fogalmát nemcsak a pedagógusok, drámapedagógusok találják hasznosnak, de a pszichológusok is, akik a boldogság, az élet-kielégülés és a belső motiváció tanulmányozásával foglalkoznak, a szociológusok, akik az elidegenedésnek és az értékek válságának ellentétét látják benne, az antropológusok, akiket érdekelnek a közösségi tevékenységek és szertartások és megannyi civil munkacsoport, akik az improvizációs tréningeket csapatépítésnek rendelik meg a közösségi flow-élmény reményében. De a vallással foglalkozók számára is ugyanennyire gyakorlati jelenség. Emberek, akik ugyanolyan önfegyelmel és elkötelezettséggel küzdenek, ugyanazokat a mély érzéseket táplálják a céljuk iránt. Közös játék esetén ilyen erős, emberek közötti kötelék már önmagában extázist jelent. A flow-élmény nem olyan kilépést jelent a hétköznapi valóságból mint a katarzis-élmény, de mindenképpen egyfajta felülemelkedés a pszichikai entrópián, egyfajta határozott ideig tartó rend, amikor azt érezzük, minden pont úgy jó, ahogyan van, ezáltal jelentős mennyiségű alkotói energia szabadul fel.

Csikszentmihályi kutatásai szerint az örömteli élmény keletkezésének nyolc alapvető eleme van. Felmérései alkalmával, amikor az emberek megpróbálják elmondani, milyen érzés a tökéletes élmény, az alábbiak közül megemlítenek legalább egyet, de néha mind a nyolcat. Először is olyan feladatot kell vállalni, amelynek elvégzésére van esélyünk. Másodszor, képesnek kell lenni az összpontosításra, arra, amit csinálunk. Harmadszor és negyedszer, az összpontosításhoz szükség van arra, hogy az adott feladat céljai világosak legyenek és azonnali visszacsatolás álljon rendelkezésünkre. Ötödször, erőlködés nélkül, elkötelezettséggel kell cselekedni, figyelmen kívül hagyva a mindennapi élet frusztrációit és aggodalmait. Hatodszor, az örömteli élménynek elő kell segítenie a saját cselekedetek feletti kontroll elérését. Hetedszer, megszűnik az egzisztenciális kérdésekkel való foglalkozás, paradox módon azonban az áramlat-élmény után az *én*-ézés még erősebben tér vissza. Végül pedig megváltozik az időérzékelésünk: az órák úgy telnek mint a percek, és a percek addig nyúlhatnak, hogy már óráknak tűnnek. E fenti elemek kombinációja az öröm olyan mély érzését hozza létre, és olyan kielégítő, hogy az illető azt érzi, minden fáradságot megér pusztán az, hogy átélheti.

A flow folyamatban való tervezés – ösztönösség antagónia kapcsán Csikszentmihályi ugyanoda lyukad ki mint Hayek, Bodieu, Plumwood vagy Hakli: az ihletett alkotófolyamat lépésről lépésre történő tervezésből áll. A festő munkáját hozza fel példaként, ahol ugyanúgy lehetetlen előre világos célokat felállítani mint az improvizációban, ezért azt mondja, az embernek meg kell tanulnia erősen átérezni azt, amit csinál. Lehet, hogy a festőnek csak benyomása, ihlete van arról, mit szeretne, de nincs határozott elképzelése, hogy milyen lesz a kész festmény. De amikor a kép készül, akkor tudnia kell, hogy ezt akarta-e létrehozni vagy sem. Egy igazi művésznek, aki élvezzi a festést, „belső irányítóje kell, hogy legyen, amely megmutatja neki,

²³⁵ Csikszentmihályi, Mihály (1991/2001): Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája. Budapest, Akadémiai Kiadó, 27. o.

számára mi a jó és mi a rossz, hogy minden esetvonás után megállapíthassa: "Igen, így jó lesz - nem, ez nem lesz jó". Ilyen belső vezérfonal nélkül lehetetlen megtapasztalni az áramlat élményét."²³⁶

Értelmezésével hipotézis kérdésem: improvizáció e a tervezés, tervezés e az improvizáció eddigi aspektusai alátámasztódnak. Prestonnak is igaza van, aki kifejezetten improvizációs kutatási területként jelölte ki a tervezést²³⁷, és Johnstonnak is, aki az ösztönös játék ellentétéként jelölte meg a tervező elmét.²³⁸ A flow áramlatával visszajutottunk „a múzsa csókjához”, ahhoz az ihletett alkotási folyamathoz, mely nem alapulhat hosszú távú tervezésen, de a rövid távú döntések láncolata is új elemekkel egészül ki: a saját cselekedeteink felett gyakorolt fókuszált koncentrációval, melynek során egyszerre van jelen a figyelem és a lazaság, az alkotó kedv és az erőltetett akarattól való mentesség.

Az "autotelikus" kifejezés görög eredetű; az "auto" azt jelenti belőle, hogy "ön-", a "telos" pedig annyit tesz, hogy "cél". A kettő együtt önmagáért való tevékenységet jelent, olyat, amit nem valami jövődöbéli haszon reményében végzünk, hanem pusztán magának a tevékenységnek a kedvéért.

Az autotelikus élmény Csíkszentmihályi szerint egy másik szintre emeli az életet.

„Az elidegenedés átadja a helyét az elkötelezettségnek, az unalmat felváltja az öröm, a tehetetlenség átváltozik az uralom érzetévé, és a pszichikai energia nem vész el külső cél szolgálatában, ehelyett az én-érzetet erősíti. Amikor egy tevékenység belső jutalommal bír, az élet már a jelenben igazolást nyer, és nincs szükség arra, hogy túsul ejtsék valami eljövendő képzeletbeli jutalom kedvéért.”²³⁹

Az áramlatban ugyanúgy nincs helye az önvizsgálatnak mint ahogyan a rögtönzés során nem figyelheti magát kívülről a színész: jó, érdekes e, amit mond? Mivel az örömteli tevékenységeket világos cél, stabil szabályok, a készségek és a feladatok egymáshoz viszonyított összhangja jellemzi, a gyakorlat a rutinnal kizárja az önmagunkkal kapcsolatos félelmeket. Visszatérve a hegymászó-példához: amikor egy hegymászó épp kapaszkodik felfelé a sziklafalon, ez teljes mértékben lefoglalja. Ilyenkor száz százalékig hegymászó és semmi más, hiszen különben nem élné túl. Nincs idő és mód arra, hogy az *énje* bármelyik oldalát megkérdőjelezze. Az egyetlen valódi fenyegetés magától a hegytől eredhet, de egy jó hegymászó ezt felkészülten várja, és nincs szüksége arra, hogy az *énjéről* való gondolkodás szerepet játsszon ebben a folyamatban.

III.13.2. Katarzisz

III.13.2.1. Az improvizáció katarzisa

Elsőként felmerül a kérdés, szükség van e katarziszra a színházi improvizációban, melynek műfajában a világon legtöbbször játszott előadás formátumok rövid játékokból állnak, tehát karakterek és helyzetek gyors vázlatjai váltják egymást, megnehezítve az elmélyülés lehetőségét.

²³⁶ U. ott: 33. o.

²³⁷ Ravn, S. – Hoffding, S. – McGuirk, J. (2023).: *Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice*, Routledge, Chicago, 13. – 30. o.

²³⁸ Johnstone, Keith (1999). *Impro for storytellers*, New York, Theater Arts Books

²³⁹ Csíkszentmihályi, Mihály (1991/2001): *Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 39. o.

Az improvizációban rejlő katartikus lehetőségek leginkább a véletlenek olyan különös és szabályok alkotta keretbe foglalt összjátékából adódnak, amikor a színészek harmonikusan, egymásra figyelve játszanak – *flow* élményt teremtve a színpadon. Amikor a lépésről lépésre alkotott tervek helyzetet eredményeznek és a felszabadult játék örömeiben egyik helyzet automatikusan következik a másikból, és egy telepaticusan együttműködő, közös tudatban minden színész ugyanúgy érzi, ugyanazért dolgozik, aminek következnie kell. Ilyenkor a színészek jól bánnak egymással és jól használják az *Elvárások körének* történetbe illesztésre váró elemeit, a kreativitás örömeiben nem gondolnak akadályként vagy határhelyzetként az előttük álló ismeretlenre. Úgy ülnek fel az egymáshoz kapcsolódó élmények hullámára, mint ahogyan a szörfös szeli a habokat. A hullámzó tenger ugyanígy kiszámíthatatlan és veszélyes, a deszkán egyensúlyozó mégis képes megérezni és egygé válni a hullámok ritmusával. Ezzel a *flow*-élménnyel írható le leginkább egy jól sikerült improvizációs előadás belső, alkotói élménye és ez az élmény tud kiegészülni olyan dramaturgiával, ahol megszülethet a katarzis. Ilyenkor gyakori reakció a néző részéről, hogy nem hiszi el, hogy mindaz, amit lát és érzékel, valóban most születik a szeme előtt és nincs előre megírva. Ez az a pillanat, amikor a hétköznapi elemelkedik, a rögtönzőből művész lesz, a képességes játékból pedig azok a felejthetetlen pillanatok, melyek szenvedélyt okoznak a színész és a közönség számára egyaránt. Előbbi ezeknek a pillanatoknak a reményében lép színpadra újra és újra, utóbbi pedig – bár be tudja érni katartikus pillanatok nélküli, szórakoztató improvizációval is – ez az az, ami emlékeibe ég, ezért az élményért tér be a színházba.

Az improvizatív dramaturgiában ugyanúgy bonyodalmak sokasága vezet a csúcsponthoz, mint például Shakespeare: Hamletjében, de említhetnénk számtalan klasszikus drámát is, ahol a katarzis megszabadítja a konfliktusoktól, a darab karaktereit és a közönséget egyaránt.

Az improvizáció filozófiájának katarzis-keresésében mindenképpen az előbbi, tehát a megélt, átélt, a színház viszonylatában általában közösségi élmény megtalálása, lehetséges alkotóelemeinek vagy ha létezik, receptjének feltárása a releváns, ám magyarázatul szolgál, ha visszatekintünk történetére. A katarzis értelmezései a primitív, törzsi énektől, táncától az ókori majd középkori keresztény szertartásokon, rituális színházi előadásokon át a modernkori, improvizatív hangszerszólókig megannyi korszakon és műfajon át leggyakrabban a gondolatok és érzelmek megtisztulására és megtisztítására, valamint az ebből eredő érzelmi állapotra utalnak. A katarzis a történetmesélésben is megújulást és helyreállítást eredményez, de más területeken is alkalmazzák.

A szociológiával, szociális pszichológiával foglalkozó Scheff katarzis-elmélete azt állítja, hogy a feloldatlan érzelmi stressz merev vagy neurotikus viselkedési mintákat eredményez, és a katarzis feloldja ezeket a mintákat. Vizsgálatai szerint ez szükséges kondíció a változáshoz, tehát mint ilyen, terápia is egyben. Egyetérthetünk Scheffel abban, hogy a huszadik századtól a társadalom egyre inkább eltávolodott a rituáléktól, mást jelent a temetés, mást jelent a gyász, a ma embere nem lát halottakat, hogy csak néhány példát emeljünk ki.

„A sikeres rituálé előfeltétele - érvelésem szerint - ugyanaz, mint a sikeres drámáé: a társadalmi formának fel kell ébresztenie a mindennapi életben megoldatlan, kollektíven hordozott szorongást.”²⁴⁰

Scheff ezzel azt állítja, ha elmaradnak a közösségi katarzis-élmények, a megoldatlan érzelmi szorongás merev vagy neurotikus mintákat eredményez a társadalomban.

²⁴⁰ Scheff, Thomas J. *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*, University of California Press Berkley and Los Angeles, California, 1979

„The formula for successful ritual, I argue, is the same as that for successful drama: the social form must awaken collectively held distress which is unresolved in everyday life.” 14. o.

A feloldódásról alkotott elmélete egybecseng Arisztotelész definíciójával, aki megelégedett azzal, hogy a dráma katarzist hozhat létre azáltal, hogy megtisztítja a közönséget a szánalomtól és a rémülettől. Arisztotelész elítélte Platón felfogását, miszerint a dráma felkelti a szenvedélyeket és ezáltal aláássa az államot.

Minden értelmezésben közös, hogy a katarzis az ember lényegére irányul, éppen ezért csak társadalmi, történelmi vonatkozásban válik relevánssá. Egyetemessége abban rejlik, hogy a konkréttá és tipikussá vált, egyes emberek sorsában a társadalom és a történelem lényege áttetszővé válik és a történelmi kollíziók – a jó és a rossz dialektikájában – elénk állítják azokat az embertípusokat, akik a történelem menetét elősegítették vagy gátolták.

III.13.2.2. Katarzis-történelem – rituálé és megtisztulás

A katarzis szó első formájának tekinthető "kathairein" kifejezés és rokonai már Homérosz művében, utalva a megtisztulási szertartásokra. Később a "kathairein" és a "katharos" szavak általánossá váltak a görögben, a kutatók úgy gondolják, hogy a sémi "qatar" ("füstölni") szóból származnak.²⁴¹ Görögül a kifejezésnek eredetileg csak fizikai jelentése volt. Az orvostudományban a katénia ("hónapok", menstruációs folyadék) kiürítését jelentette. Eredetileg tehát a szót tisztítási gyakorlatok leírására használták. A mentális értelemben használt kifejezés első feljegyzett felhasználása Arisztotelész volt a Politika és Poétika című művében, összehasonlítva a tragédiának a néző elméjére gyakorolt hatását a katarzissal a testre gyakorolt hatásával.

Később, a vérbűntől való megtisztulásának rituáléjára számos példát találhatunk hellenisztikus kultúra fejlődése során, amelyben a delphoi jóslatok is kiemelkedő szerepet kaptak. Az Aithiopisz, egy későbbi eposz, amely a trójai háború ciklusában játszódik, Akhilleusz megtisztítását meséli el Therzitéusz meggyilkolása után.²⁴² Az Aiszkhülosz által leírt ősi eljárás az Oresztész-tragédia klasszikus példája, ahol egy feláldozott malac vérének engedik átmosni a vérrel szennyezett embernek, a folyó víz pedig elmossa a vért.²⁴³ Hasonló rituáléről ír Burkert egy Canicattiniben talált edény kapcsán, ahol azt mutatják be, hogy Proetus lányait gyógyítják ki örületükből, amit valamilyen rituális vétségnek tulajdonítottak.²⁴⁴

Drámai vonatkozásban a tragédia katarzisa először Arisztotelésznél jelenik meg. Ám gyakran félreértelmezik azzal, hogy csak ezt a motívumot emelik ki és a félelem, valamint a részvét indulataira alkalmazzák. Lessing teszi ezt helyre, aki úgy fogalmazza meg Arisztotelész katarzis-elméletét, mint: „a szenvedélyek átalakulása erényes készségekké”.²⁴⁵ Magyarozatának lényege, hogy kiterjeszti Arisztotelész katarzis fogalmának értelmezését – fordulat, felismerés és szenvedés – arra utalva, hogy nem a művészetből született, hanem az életből ment át a művészetbe. A katarzis mindenkor a társadalom jelentős mozzanata volt és maradt.

A rituálék motívumai a mai napig hálás inspirációt jelentenek az improvizációs színészek számára. Egy keresztelés, esküvő, temetés vagy lovaggá avatás, stb. azonnal keretbe foglalja a jelenetet, mindenki számára felismerhető szokásokkal, attribútumokkal és viszonyrendszerrel. Rögtön kész a szereposztás is, hiszen néző és színész számára egyaránt egyértelmű, hogy mely

²⁴¹ Burkert, Walter (1992): *The orientaling revolution : Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 56.

²⁴² Meuli, Karl (1975): „Herkunft und Wesen der Fabel.” In Thomas Gelzer, szerk: *Gesammelte Schriften 2*, Stuttgart, Verlag

²⁴³ Burkert, Walter (1992): *The orientaling revolution : Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 59.

²⁴⁴ A. D. Trendall, *Lucaniai vörös figurás váza, Campania, Szicília (1967)*, Fouad Gyűjtemény.

²⁴⁵ Lessing, G. E. (1963) *Laokoón / Hamburgi dramaturgia*, szerk.: Varga György Mihály, Nyirő Lajos, Budapest, Akadémiai kiadó.

eseményeken kik lehetnek ott, egymáshoz való viszony rendszerük kialakítása pedig valódi öröm, úgynevezett „magas labda” a színészek számára.

Általában hangszeres improvizációkról szóló írásokban említik Arisztotelész érzéki élvezethez kapcsolódó katarzisz-elméletét, melynek legkönnyebb elérését a zenei élményekhez kapcsolja és azt tartja, a lelkesedés a lélekben erkölcsös érzéseket hív életre.

„A lelkesedés azonban a léleknek, mint az etikai élet hordozójának az indulata. Már a pusztá mimetikus ábrázolás is, ritmus és ének nélkül, minden szívben összehangzó érzést hív életre. De mivel a zenének az a sajátossága, hogy gyönyörködtet bennünket, hogy az erényé az, hogy helyénvalóan örvendezzék, szeressen és gyűlöljön, nyilvánvaló, hogy művelése közben nem annyira tanulás és a megszokás a fontos, mint a helyes erkölcsi érzés és az erényes erkölcsök és nemes tettek okozta öröm. A ritmus és a dallam, mint képmások, nagyon megközelíti a haragnak és szelídségnek, valamint a bátorságnak és mértékletességnek és ellentéteiknek igazi lényegét, és más etikai érzések és tulajdonságok sajátos természetét is. Ezt bizonyítja a tapasztalat. Hallgatjuk az ilyen bölcseseket és kedélyünk áthangolódik. De attól az elfogadott szokástól, hogy a hasonló elszomorít vagy megörvendeztet, nem vezet hosszú út a valósággal kapcsolatos azonos magatartásig.”²⁴⁶

Azt is Arisztotelésztől tudjuk, hogy a tragédia cselekményei eredetileg Szicíliából érkeztek, és az athéni költők közül Kratész volt az első, aki általánosította a párbeszédet és cselekményeket. Arisztotelésznél a katarzisz négyféle tragédiatípusban tudott bekövetkezni, megkülönböztetett bonyodalmas, szenvedélyes, jellemábrázoló és csodás tragédiákat, közös jellemzőjük, hogy mind hősiessé, teljes és bizonyos nagyságrendű cselekményt ábrázol, a színészek pedig a hétköznapi embereknél különb embereket utánoznak. Arisztotelész írt a közönségre gyakorolt hatásról is: a *sajnálattal* érzéséről és a *félelemről*: attól, hogy ilyen katasztrófák érjenek bennünket. Arra a kérdésre, hogy a rituálé vezeklést szerez-e az alanynak, vagy csak gyógyulást, Burkert így válaszol: „A kérdést felvetni annyi, mint belátni ennek a megkülönböztetésnek irrelevánságát.”²⁴⁷

Johnstone úgy értelmezi és építi be ezeket a példákat az improvizáció katarzisz keresésébe, mintha nem is telt volna el több, mint 2000 év azóta, hogy Szophoklész elűzte Oedipust a pusztaságba, aki ekkor sem siránkozott, emelt fővel fogadta sorsát.

„Ha magatartásával és hangjával alacsony státuszba hullana le, a közönség nem jutna hozzá a kívánt katarzishoz. Nem tragikus volna hatás, hanem patetikus. Még a kivégzés előtt álló bűnösrel szemben is elvárás, hogy „szépen végezze”, azaz magas státuszra játsszon.”²⁴⁸

A katarzisz jelenléte nemcsak a görögöknél volt tetten érhető az ókorban. A legtöbb hindu vagy délnyugat-indiai vallásban is számos rituálé létezett a születéstől a halálig, a rituálékhoz kapcsolódó megtisztulás pedig az emberiség kezdete óta jelen volt a közösségekben.

A megtisztulás kultúrájának népszerűségéhez, az archaikus Hellaszban, i.e. 800 és i. e. 500 között garantáltan hozzájárult a Delphoi jósa működése és felnövekedése. Valószínűsíthető a szkíta sámánizmussal való kapcsolat, azonban Lewis Richard Farnell *Babylon* – kutató élesen megkülönbözteti a keleti és nyugati katarzisz-hagyományokat.²⁴⁹ Az i.e. 2350 körül Sarrukin által alapított Akkád Birodalom, Mezopotámia déli részén mágikus-rituális szövegek egész

²⁴⁶ Arisztotelész (1969): *Politika*, VIII. könyv, 5. fejelet. Budapest, Gondolat Kiadó.

²⁴⁷ Burkert, Walter, (1992): *The orientazing revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*, Cambridge, Mass.: Harvard University press, 59. o.

²⁴⁸ Keith Johnstone (1993): *IMPRO, Improvizáció és a színház*, Kiadja: A Közművelődés Háza, Tatabánya, Fordította: Honti Katalin.

²⁴⁹ Farnell, L.R. (1911): *Greece and Babylon*, T. & T. Clark Ltd.

korpuszát hagyományozta a később a területén létrejött Babyloniára. Ezek a szövegek sumér és akkád nyelven Assurbanipal könyvtárában gyűltek össze és maradtak fenn, míg a görög katarzisztörténet és eposz kultúra ettől elszigetelten fejlődött. Előbbi fennmaradt irodalma szerint a rituáléknak két fő típusa volt ismert: az egyiket látnok (barû) végezte, aki nem volt felelős a jóslatért, a másikat a tényleges mágia-pap, akinek feladata a betegségek gyógyítása volt.²⁵⁰ A görög katarzisz praxis ezzel szemben azoknak a bűnösöknek a feloldozására koncentrált, akiknek vér tapadt a kezeihez.

Az egyik legismertebb megtisztulási rituálét Oresztész története meséli el. Az Iliász éppen csak megemlíti, viszont az Odüsszeiában több helyen is szóba kerül és az ismert gyilkosságot több tárgyi emléken is ábrázolták. A Szépművészeti Múzeum kratérén is szerepel a görög mitikus hős, kinek apja Agamemnón király, anyja pedig Klytaimnéztra királyné volt.²⁵¹ Míg apja Trója alatt harcolt, anyja egy másik férfival, Aigisztossal élt együtt, aki azután megölte a háborúból hazatérő Agamemnónt. Az ifjú Oresztész hősieen bosszút állt apjáért és végzett a gyilkos Aigisztossal. Burkertnél olvashatjuk Aiszkülosz leírását, hogy Oresztész megtisztulásáért – ahelyett, hogy lemosták volna róla a vérfoltot – egy disznót vágtak, amelynek vérével fedték el Aigisztosz véréét. A malac-áldozat jelentette Oresztész megtisztulását. A Louvre vázáján²⁵² látható ábrázoláson Apollón maga emeli a malacot Oresztész feje fölé, hogy annak vére mossa le a bűnt.

Amikor Odüsszeusz ellátogat az alvilágba, hogy a jós Teiresziasz lelkétől megtudja, hogyan juthat haza, akkor ő is áldozati állat véréét csurgatja ki, hogy azzal kínálja a lelkeket.

Farnell kutatásai szerint Babylóniában például nem is ismerték ezt a „vért csak vérrel moshatunk tisztára” megtisztulási szertartást, ám ennél érdekesebb a rituálé drámaisága és lehetséges okai. Vajon csak a bűn feloldása volt a cél egyfajta társadalmi igazságszolgáltatásként celebrálva azt, vagy a bűnös lélek gyógyítása? Ki tartotta bűnösnek a rituálé alanyát? A társadalom vagy egyszerűen ő maga nem tudott túl lépni tettének következményén? A demokrácia bölcsőjében nem valószínű, hogy az egyéni lélektan ekkora szerepet kapott volna, sokkal inkább erkölcsi, társadalmi rehabilitációt jelenthetett a nyilvános feloldozás. Az archaikus Görögországban még nem különítették el a fizikai és a lelki betegségeket egymástól.

Hippokratész is ír istenekről és démonokról, de az epilepsziáról megállapítja, hogy agyi elváltozás okozza, ellentmondva az addig mágia-papok által terjesztett hiedelemnek, mely szerint a szent betegséget a beteg démonokkal való kapcsolata váltotta ki.²⁵³

Az írott törvények a polisz fejlődésével csak fokozatosan jelentek meg, és nehéz volt betartatni. Mindeközben a mágikus „terápia” olyan mértékű közéleti jelentőségre tett szert, ami a keleti kormányzati bürokrácia szférájában elképzelhetetlen volt. A görögöknél hiányoztak a monarchikus hatalom és jog egyértelmű intézményei, így időnként felütötte fejét a bizonytalanság. A „betegség” nem egyszer egész várost érintett, amely gyógyító engesztelésre szorult. Ilyenkor elhívták a görög bölcsek egyikének is tartott híres jóst és költőt, Epimenidészt, aki rituálékkal állította helyre a rendet.²⁵⁴ A keleti civilizációk és a görög kultúra purifikációs hagyományai között számos különbség persze fellelhető, de ez nem zárja ki a befolyásolást, átadást vagy rítusok befogadását, ráadásul számtalan kutatásban tetten érhető, hogy minden „import” szokás új funkciót nyert, így új formákat fejlesztett ki és új kontextusba helyezték.

²⁵⁰ Meissner, Bruno (1927): *Babylonien und Assyrien*, In: *Kulturgeschichtliche Bibliothek*, Bd. 4)

²⁵¹ Szépművészeti Múzeum, Athéni vörösalakos kratér (Aigisthos halála).

²⁵² Louvre K. 710, A. D. Trendall, A. Campitoglou, *Vörös figurás váza Apuliából* (1978) no. 4/229.

²⁵³ *Válogatások a Hippokratészi gyűjteményből* (1991): szerk. Kádár Zoltán, Havas László, ford. Havas László, Németh Béla, Ritoók Zsigmond, Budapest, Gondolat.

²⁵⁴ Burkert, Walter, (1992): *The orientaling revolution: Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*, Cambridge, Mass.: Harvard University press, 56. o.

Nem csak állati vért, de tengervizet is használtak a megtisztulási rituálékhoz, amelynek számtalan más attribútuma is lett a későbbiekben, kultúráktól eltérően. Az ókori perzsáknál Branchidainak hívták a papok felekezetét, ami a görög *branchia*, azaz kopolytú szóból származik. Mezopotámiai ábrázolásoknál a csodálatos gyógyulást gyakran ábrázolták halfejű férfi képében. Burkert, kutatási során Démoszthenésznél is talált szertartás leírást „letörlés”, (görögül *kuppuru*) néven, mely szerint a megtisztulás és beavatás papnöje a megtisztítandó személyt sárral és pelyvával kente be, amit aztán lekapartak. „A sereg tisztítója, aki ismeri a letörléshez szükséges dolgokat” – említi Szophoklész, de ugyanezt a szertartást Burkert, kutatásai során tetten érte Mezopotámiában is. A gyakorlat fontosságát tükrözi, hogy ennek a szónak a gyökere a héberben általában a megtisztulást jelentette, még a megfelelő gyakorlat nélkül is: Jom Kippur a "megtisztulás napja". A keleti szövegekben gyakran emlegetett tisztító anyag az aszfalt (akkádul *kupru*), amely a sophroni boszorkányok által használt anyagok egyike, de Melampusz komikus paródiáiban is feltűnik.²⁵⁵ A görög jós és költő a Homérosz utáni hagyományban Egyiptomból hozta magával és honosította meg Hellaszban a Dionüszosz kultuszt és a fallikus körmeneteket. Elsők között alkalmazta a gyógyírekkel és megtisztítással történő gyógyítást.²⁵⁶ Nála érhető tetten először a megtisztulás és a körmenetekből, Dionüszosz ünnepekből később kialakuló görög színház összekapcsolódása. Ez az archaikus Kréta, amely a görög szövegek szerint a "katartikus" tudás hazája volt és első számú megtisztító látnokát Epimenidészben tisztelhetette, akinek legendája kapcsolódik Kréta kultikus barlangjaihoz, különösen egy Zeusz-barlanghoz – a hagyomány változó, hogy melyik híres barlangról volt szó –, ahol évtizedekig tartó álmában tapasztalta beavatását. Magát a tisztítást jelentő *katar* szótövet Burkert inkább szemita gyökerűnek tartja. De nem csak a trójai háború és a betegségek szültkék a felszabadítás rituális szükségességét, hanem a haláltól, a halottak szellemétől való félelem is. A halottak rituális megnyugtatását nagyon hasonló módon próbálták elérni a mezopotámiaiak és a görögök, lehetőleg evéssel és italozással: víz, sör, sült kukorica, tej, méz, tejszín, olaj volt a rituálé menüje Mezopotámiában, míg tej, méz, víz, bor és olaj szerepel a Burkert kutatta Aiszkhüloszi leírásokban. Még érdekesebb a tiszta víz fontossága a halottaknak való felajánlasként.

Azokat a halottakat, akik képesek az élőkre hatni, görögül hősöknek nevezték, akiknek mindenféle betegséget leküzdeni vagy éppen ráküldeni az élőkre, ha nem csillapítják le őket. A pozitív és negatív protagonista szerepe már a hellenizmusban megszületett, hogy a későbbiekben nagyon is élő szerepkörre, sőt kultusszá váljon.

III.13.2.3. Modernkori katarziskísérletek

Ahol az (improvizálók körében népszerű) autonómiaesztétika hajlamos azt az ént feltételezni, amely legalább az esztétikai szférán belül szabadon cselekszik, ott mind a hegeli, mind a heideggeri modell a művészetet helyzetként, kínos helyzetként, „megtisztulásként” értelmezi, amelyen belül az *én* a félreismerés sötétjéből a felismerés „megvilágított terébe” közelít önmagához. A katarzis Arisztotelész szerint a tragédia folyamán a főhősben és a nézőben bekövetkező megrendült, emelkedett, megtisztult lelkiállapot.

Az improvizációs színház huszadik századi újjászületéséhez elengedhetetlen volt, hogy ezt a lelkiállapotot újra felfedezzék és hogy az évszázadok óta bebetonozott kőszínházi struktúrákban alkotóművészek ki akarjanak törni a hagyományos keretek közül, amelyek fölött – sokan érezték úgy – elment az idő és új formanyelvekre van szükség a katartikus hatás eléréséhez. A huszadik század első felében kezdett alkotni Sztanyiszlavszkij, az ő nyomán

²⁵⁵ U. ott: 62. o.

²⁵⁶ Mitológiai Enciklopédia I.-II. (1988): Szerk.: Hoppál Mihály, Budapest, Gondolat.

pedig meghatározó jelentőségűvé vált az improvizáció mint próba-technika, például Jerzy Grotowski, Giorgio Strehler vagy Peter Brook előadásainak előkészítő munkálatai során.

Az újkeletű színházi metódusok történelmi háttérébe is betekintést nyerhetünk Antonin Artaud francia író, színházzervező 1937-ben megjelent a *Színház és hasonmása* című tanulmányában, amelyben a *kegyetlen színházról* fogalmazta meg gondolatait. Az elmélet az új irányzatok (kubizmus, fauvizmus, szürrealizmus) sorához csatlakozik. Artaud szerint az erőszak, az átélt borzalmak (az első világháború megrázkódtatásai) hatására a művész úgy érzi, hogy az embert egy eredendő, vad, zavaros, fogódzó nélküli világba, saját művének közepébe kell helyezni. Az élet önmagában könnyörtelen. Artaud szerint ezt a kegyetlenséget tág értelemben kell tekinteni, nem szadizmusról, kiömlött vérről, fizikai szenvedésről vagy keresztre feszített ellenségről van szó. A *kegyetlen színháznak* vallásos szerepet tulajdonított. A világban uralkodó eredendő kegyetlenséget és a „rossz” legkülönfélébb megnyilvánulásait fel kell fedni, és áldozati rítussal megsemmisíteni. Artaud-nál az exorcizmusnak konfliktusfeloldó szerepe van: a halál vagy a gyógyulás árán jön a megszabadulás. A rendező mágikus parancsosztogató, felszentelt ceremónia mester, egy új nyelvezet, a *tér-költészet* megalkotója, ahol a szöveget a mozdulatok, hanglejtések, ráolvasások helyettesítik.

„A színház azért éppoly vérengző és embertelen, akár az álom, hogy világossá tegye és mindörökre belénk vésse egy kiirthatatlan és állandó, görcsös konfliktus tudatát, amelyben az élet percenként erőszakosan megszakad, s amiért az egész teremtés toporzékol, amiért befejezett lények vagyunk, hogy konkrét és időszerű formába öltse és állandósítsa bizonyos mesék metafizikai gondolatait, amelyek már kegyetlenségüknel és szilajságuknál fogva is valamilyen életfontosságú lényeg birtoklásáról tesznek tanúságot.”²⁵⁷

Az improvizációs hasonlat, ami később Keith Johnstone tréningjeiről híresült el, ugyanezt fogalmazza meg: játsszunk életre-halálra! Kurzusain az improvizatort ejtóernyőshöz hasonlította a mester, akinek – színre lépésével – ki kell ugrania egy repülőből. A kérdés mindig az, kinyílik e az ernyő? Hiába merül fel a rögtönzőben, hogy az ernyő esetleg nem nyílik ki: nem tudja, mi történik majd, nem lesz ötlete, nem jut eszébe semmi. Az elképzelt ernyő zsinórját nem ránthatja meg a repülőben. „Először ugrunk, utána húzunk.” – mondta Johnstone, tanítványai elbeszélései szerint. Ugyanezt a gondolatot Hamvas Béla így fogalmazta meg: „Csak akkor kezdődik az élet, ha az ember nem tudja, hogy mi lesz.”²⁵⁸ Az élet nem magától értetődik. Azért, mert mint a régiek mondták, az életet nem a természetesség jellemzi, hanem a varázs.

„Élni annyi, mint megrázva lenni, annyi, mint önkívületben lenni, megrendülve lenni, mint a gyökerekkel kitépve lenni, mint kínlódni és örjöngeni a meglepetéstől és a csodálkozástól, a fájdalomtól és a zavartól, a borzalomtól és az örömtől, a meghittségtől és a félelemtől, a szenvedéstől és a gyönyörűségtől.”²⁵⁹

Erre vágyott színpadi jelenlétként Artaud, amikor elkezdte elvetni a megírt szöveg jelentésének fontosságát az általa eképpen megfogalmazott cél érdekében:

„Ha így vetjük fel a dolgot, a színház sorsa közérdeklődésre tarthat számot, mert világos, hogy fizikai jellege miatt és mivel az egyetlen valódi *térbeli kifejezőmódot* követeli meg, a színház lehetővé teszi, hogy a művészet és a szó mágikus eszközei a maguk szerves teljességében lépjenek működésbe és segítségükkel afféle új ördögűzés valósuljon meg. Következésképp a

²⁵⁷ Artaud, Antonin (1985): *A kegyetlen Színház - Első Kiáltvány*, Budapest, Gondolat Kiadó, 151. o.

²⁵⁸ Hamvas Béla, *Silentium* (1987): *Titkos jegyzőkönyv*, Unicornis, Bp, Vigilia, 44.o.

²⁵⁹ Artaud, Antonin (1985): *A kegyetlen Színház - Első Kiáltvány*, Budapest, Gondolat Kiadó, 148. o.

színház nem nyerheti vissza a rá jellemző, különös hatóerőt, amíg újra fel nem fedezi saját nyelvét. Más szóval: nem befejezettek és szentnek számító szövegekhez kell fordulnunk, hanem éppen az a feladat, hogy a színház ne legyen a szövegeknek alárendelve és visszatáljunk egy olyan egyedülálló nyelvhez, amely félúton van a gesztus és a gondolat között. Ez a nyelv a dinamikus és térbeli kifejezőmód tartományába tartozik, nem pedig a párbeszéddé alakuló szó birodalmába. A beszédből a színházban immár csakis az használható fel, ami a szavakon kívül van, ami a térben bontakozik ki, ami elidegenítő hatású, s ami az emberi érzékenységet rezegteti meg.”²⁶⁰

A gyakorlatban a kísérlet úgy nézett ki, hogy eltolt, furcsa hangsúlyozásra, kiáltozásra, a hangadás szélsőségeire kérték fel a színészeket, nélkülözve az értelmes beszédet. Sem az Artaud-követő Grotowski szegény színházában bevezetett *inkantáció* - a lengyel metrikától idegen hangsúlyozást és szótagolást, hogy magával a hangzással idézzen elő „metafizikai” sokkot – sem Peter Brook, Orghast Persepolisi előadásai - melyekhez néhány egzotikus nyelv töredékeiből állított össze mesterséges nyelvezetet, egyfajta álszókinccset – nem hozták meg a kívánt áttörést.

Brook, *Orghast Persepolisban* című rendezésében az Elisabeth Albahaca és Ryszard Cieslak alakította karakterek csak madárnyelven szóltak. De Jan Kott irodalomtörténész szerint még többet ártottak a színháznak azok az *inkantációk* - csicsergések, nyihogások és a „természetes” nyelv kiáltásai -, amelyeket Grotowski és Brook utánzó hallattak előadásaikban. A ragály elterjedésében szerepet játszottak a nemzetközi színházi fesztiválok. Újból Artaud lett az evangélistájuk. „Senki nem tud már Európában kiabálni - írta az *Érzelmek esztétikájában* -, különösen a színészek nem képesek transzban kiadni magukból kiáltásokat. Csak beszélni tudnak, és elfelejtették, hogy a színházban testük is van, meg azt is, miként használják a torkukat. Összeszűkült torkukra kárhóztatva a színészek már nem is élő szervezetek, hanem szárnalmas, beszélő absztrakciók.”²⁶¹

Hogy mindez mire volt jó, annak megfejtéséhez szükségünk van Jacques Derrida magyarázatára, aki védelmébe vette Artaud-t:

„A tánc /következésképpen a színház/ léte még el sem kezdődött.”²⁶²

Ugyanebben a szövegben Artaud, egy kicsivel feljebb úgy határozza meg a Kegyetlenség színházát mint „egy borzalmas, és mégis kikerülhetetlen szükségszerűség állítását”. Ebben Jacques Derrida is megerősíti őt.

„Mindannak ellenére, amit kialakulása során szét kell rombolnia, a kegyetlenség színháza nem egy hiányzó üresség szimbóluma – állítja. Ám a legrejtettebb, a leggyakrabban eltemetett, önmagától eltérített kijelentésében: bármennyire „kikerülhetetlen” is, ez az állítás „még nem kezdődött el”. Meg kell születnie. Márpedig egy szükséges állítás csak önmaga számára újjászületve születhet meg. Artaud számára a színház jövője — tehát a jövő általában — nem nyílt meg, csak az által az anafora által, amely visszanyúl a születés előestéjére.”²⁶³

Az improvizációval gyakran dolgozó Peter Brook így indokolja az újjászületés szükségességét:

„Élményre vágyunk, hevesebben, mint valaha: élményre, ami túl van a mindennapok szürkeségén. Van, aki a dzsesszben keresi, van, aki a klasszikus zenében, a marihuánában vagy az LSD-ben. A színházban félünk a Szent dolgoktól, mert nem tudjuk, milyennek kellene lenniük. Csak

²⁶⁰ Jan Kott (1992): A lehetetlen színház vége, Színház folyóirat, 25. évf. 1. sz.

²⁶¹ U. ott

²⁶² Artaud, Antonin (1985): A kegyetlen Színház - Első Kiáltvány, Budapest, Gondolat Kiadó, 84. o.

²⁶³ Jacques Derrida (1995): A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, Gondolat-jel, Szeged Budapest, 5. o.

azt tudjuk, hogy a szentnek nevezett színház cserben hagyott minket, óvakodunk attól is, amit költői színháznak hívnak, mert az is cserbenhagyott minket.”²⁶⁴

A katarzis huszadik századi megközelítései lefegyverző affinitást mutatnak az expressziós elmélettel, mivel az érzelmeket hangsúlyozza, az érzelemben az esztétikai műveletek következtében bekövetkező változást állítja és az érzelmekkel kapcsolatos szabadság jegyében zárul.²⁶⁵ Nem véletlen, hogy az újkori katarzis-kutatások egy időre esnek az expresszionizmus művészeti irányzatának felvirágzásával és Freud pszichoanalízis-kísérleteivel, aki a katarzis érzését kifejezetten az eltemetett traumához kapcsolta, tehát a neurózis okánál keresve, amelynek megtalálásával és elengedésével növelhető a boldogság.²⁶⁶

A katarzis fogalmának mindenkor értelmezésénél be kell hoznunk a hit fogalmát. Hit nélkül nincs katarzis és ez nem csak a közönség protagonistába vetett hite, de az előadó saját magába és szerepébe vetett hite is. A katartikus élmény az előadóművész aspektusából is mindig rendkívül izgalmas, különösen, ha a néző percepciójában is megszületik, nem ez a művészet végső célja. A művészet igazi hatását a katarzis után fejti ki, amikor a befogadó visszatér a műélvezés közben ideiglenesen felfüggesztett mindennapi cselekvéseihez. Itt ölt testet igazán a katarzis jelentősége, utóélete szubsztanciájaként hatva változtathat meg döntéseket, gondolkodásmódokat és emberi sorsokat.

Ma a katarzis-élmények a színháztermekből inkább a koncertekre költöztek, legalábbis a sokféle megközelítésből ne hagyjuk ki egy rockstárét sem!

„Nekem kellett gondoskodnom erről a közelségről, nekem kellett megteremtem a kapcsolatot a tömeggel, méghozzá azzal a hozzáállással, hogy semmiképpen sem kezelem tömegként. Nem instabil atomrészecskék ütköztek össze a nézőtéren, hanem érző lények gyűltek oda esténként pár órára, és az előadás legfontosabb szereplőivé váltak, mert az együttest és így önmagukat is olyan helyre repítették, ahol egyikünk sem járt még. Rátaláltunk néhány pillanatra, amilyenben egyikünk sem volt még jelen, és soha többé nem is lesz, érdemes belegondolni! Olyan volt mintha egy másik, nem létező világban nyíló ajtót keresnénk, mert önmagunkon kívül akarjuk tölteni az estét. De elég nehéz az önkritika önreflexiójától megszabadulni, az énekes maga is úgy figyel magára, hogy rájön nem elég előadni a számokat, be kell jutni a zene belsejébe. Valamilyen különleges trükk kell ahhoz, hogy az együttes és a közönség el tudjon tűnni egymásban: egy olyan nem vallásos rituáléra van szükség, amely hittel telik meg. A banda és a rajongó és arra vágyik, hogy a magasba emelkedjen, egy estére ne önmaga legyen, és ezért lelki közösségre lépnek.”²⁶⁷

²⁶⁴ Peter Brook (1968): Az üres tér, Európa Könyvkiadó, Bp. 31. o.

²⁶⁵ Berndtson, Arthur (1975): Art, Expression and Beauty. R. E. Krieger Publishing Company.

²⁶⁶ Freud, Sigmund, Pszichoanalízis, Öt előadás 1909-ben, a Worcesteri Clark Universityn, II. Előadás, Ford.: Ferenczi Sándor.

²⁶⁷ Bono (2022): Surrender, 40 dal, egy történet, ford.: Dési András György, Open Books.

IV. A téma aktualitása, relevanciája, irodalma

IV.1. Módszer, filozófia és praxis - az improvizáció reneszánsza

Az improvizáció alapvetően gyakorlati módszer, tehát önmagában praxis, a Spolin és Johnstone által megalkotott módszertannal, amit nem csak színészek gyakorolnak világszerte, de számos iskolában és tréning központban elérhető bárki számára. Az improvizáció – csakúgy, mint minden művészet – ötven százalékban intellektuális játék, ötven százalékban pedig érzéki. A játék igazi kihívása ezek arányban tartása: azaz egy fajta pengeélen táncolás. A színházi improvizáció és a filozófia közelítése, egymásba szövése kiválóan alkalmas arra, hogy a gyakorlati filozófia ösvényéről tekintsünk a tudat struktúrájára, az önmagunkról és a világról alkotott, változó képünkre, miközben a filozofálást játékosá tesszük, mozgásba hozzuk. Akárcsak a filozófia, az improvizáció vonatkozásában is fontos ütközőpont az elmélet és a gyakorlat viszonya. A filozófia egyszerre elmélet és gyakorlat, a két szempont relatív jelentősége egy belső dialektikát mutat, miszerint bizonyos korszakokban inkább az elmélet, míg másokban inkább a gyakorlat került előtérbe.

A filozófiai praxis definiálásánál Nemes László vitaindító cikkéhez nyúlok, aki nemcsak publikál a témáról, de a filozófiai kávéházak újjáélesztésének élharcosa is, és sokat tesz azért, hogy a filozófia újra fontos legyen szélesebb tömegek számára is:

„A filozófiai praxis röviden és tipikusan azokat a relációkat fedi le, amelyek lényege, hogy a filozófus, sajátos készségei és kompetenciái (a világos gondolkodással szembeni igényesség, valamint a világértelmezések sokszínűségére irányuló tudás és érzékenység) révén segítséget nyújthat egy nem-filozófus fél számára abban, hogy ez utóbbi életét, gondolkodását vagy működését reflektáltabban és filozófiai értékek mentén folytathassa. A filozófiai praxis alapvető formái az egyéni filozófiai tanácsadás vagy konzultáció, a csoportban végzett filozofálás különböző formái, ideértve a szókratészi dialógust és a gyerekekkel való filozofálást, valamint a szervezeteknek (pl. cégeknek, intézményeknek) nyújtott filozófiai tanácsadás. A filozofálás ezen formái a filozófiáról alapvetően szókratészi felfogást képviselnek, ami elsősorban azt jelenti, hogy a filozófia elsődleges célját az élet és különböző aspektusainak átvizsgálásában határozzák meg, amely révén magasabb minőséggel láthatjuk el az egyszeri és megismételhetetlen emberi létezését.”¹

A filozófiai praxis teljesen másként tud megjelenni az improvizációs tréningben, mint például a bioetikában vagy az eutanáziában, de mutat párhuzamot a drámapedagógiai workshopok működésével. Miért ne lehetne a közösségi filozofálást összekapcsolni drámapedagógiai játékokkal? Az improvizációs tréning csoportos játék, mely alkalmanként egy tréner vezetésével 8 – 16 embert képes befogadni a közös játékra, s amelynek során az élet alapvető kérdései és helyzetei merülnek fel. A filozófiai kávéházak ezzel párhuzamosan olyan nyilvános fórumok létesítésére tesznek kísérletet, ahol alkalom nyílik arra, hogy az életüket és gondolataikat megvizsgálni igyekvő emberek közösen végezzék a filozófia gyakorlását. Bár a hellenizmus alatt a görög agorák rendszeresen helyt adtak a filozófiai praxisnak, az első ilyen modernkori közösségek működése nem túl régmúlta nyúlik vissza, a kilencvenes években,

¹ Nemes, László (2012/2): A filozófiai kávéház és a nyilvános filozofálás európai hagyománya, Nagyerdei Almanach, nagyalma.hu, 3. évf. 4. szám.

Párizsban különböző vendéglátóhelyeken kezdtek találkozni a filozófia iránt érdeklődő emberek, azért, hogy megvitassák az élet nagy kérdéseit, innen az elnevezés: filozófiai kávéház.

„A filozófiai kávéháznak sokféle formája és módszere létezik. A legáltalánosabb gyakorlat szerint a résztvevők a helyszínen választanak az adott alkalommal megbeszélésre kerülő témát, ami ugyan lehet egyetlen fogalom is, többnyire azonban inkább egy specifikus, filozófiailag körüljárható általános kérdés. Jó irányelv, hogy a választott témánk ne legyen se túl általános, se túl konkrét. Jó téma lehet például, hogy van-e fejlődés az erkölcsök terén, van-e szabad akarat, vannak-e kötelességeink a természeti környezettel szemben, fontos lehet-e etikai döntéseinkben a családi kapcsolat, leírható-e a világ maradéktalanul a tudomány révén, jobb életet élnek-e a mai emberek, mint elődeik vagy milyen etikai és társadalmi vonatkozásai lehetnek a helyben termelt élelmiszerek fogyasztásának. Elvileg bármi lehet egy filozófiai kávéház témája. Mégis inkább érdemes kerülni a nyilvánvalóan tudományos, politikai, vallási kérdéseket vagy egyéb, világnézeti elköteleződést vagy túl speciális előzetes ismereteket feltételező témákat. Ugyanígy kerülni kell a személyes problémák közvetlen behozatalát. A legfontosabb, hogy a filozófiai kávéház alkalmas legyen annak az elvnek a megvalósítására, hogy a téma körüljárása ne legyen kitéve ismereti aszimmetriának, azaz ne fordulhasson elő, hogy valaki eleve jobb pozícióban van a kérdés megközelítését illetően, mint mások. Ez ugyanis könnyen azt eredményezné, hogy egy vagy néhány résztvevő mintegy egyirányú módon tanítani kezdené a többieket, ami a legkevésbé sem célja a filozófiai kávéháznak. A filozófiai felismerések forrásának elsődlegesen önmagunknak kell lennie.”²

Nemes László, napjaink hazai filozófiai praxist gyakorló, kávéházi beszélgetés-sorozatokat szervező filozófusa (Halál kávéház, Kerti filozófia) szerint a filozófia, mint gondolkodás és tudomány, nincs veszélyben.

„A filozófia természeténél fogva nem olyan valami, ami válságba kerülhet. A filozófia bizonyos formái és intézményes keretei válságba kerülhetnek, maga a filozófia azonban nem, így vagy úgy minden kulturális korszak „kitermeli” a saját filozófiai önreflexióját.”³

Azt azonban Nemes is elismeri, hogy a filozófia igényét és népszerűségét a történelem során fellendülések és visszaesések jellemezték. Gyakran a valláshoz vagy a művészetekhez igazodott, máskor a politikához, a társadalom- és természettudományokhoz, időnként inkább az irodalomkritikához került közel. Napjainkban pedig számos jó és kevésbé hiteles példa akad, amikor az ezeréves bölcsességekből életvezetési tanácsadás, akár kifejezetten terápiás aktivitás válik. Művelhető magányosan, közösségben, írásban, és szóban is. A praxist gyakorló filozófusok – mint például a mexikói Esther Charabati, az amerikai Lou Marinoff vagy a német Mike Roth – egyaránt feltűnnek konferenciákon, kulturális központokban, kávéházakban és egyetemeken. Fiatalokat toborozva fordítják le a társadalmat égető problémákat filozófiai gondolatmenetté és teszik beszélgetéssé, közösségi élménnyé, más tudományágakkal társítva. Charabati, a mexikói egyetem filozófia professzora „utcafilozófiát” (street philosophy) hozott létre Mexikóvárosban, köztereken, valamint könyvtárakban tart filozófiai kávéházat, az irodalomhoz kapcsolódik, olyan témákat körüljárva az aktuálisan ráérőkkel, mint szerelem és függetlenség, magány és individualizmus, önzés, utazás vagy éppen a gyermekeknek szóló hercegirodalom. Mike Roth filodrámáinak kurzusain drámapedagógiai játékokkal próbálja megmozgatni és kibillenteni komfortzónájukból a résztvevőket, míg Lou Marinoff a

² Nemes, László (2017/2): Filozófiai tudás vs. filozofálás: A közösségi filozofálás praxisa, Elpis Filozófiai Folyóirat.

³ U. ott

pszichológia gyógyító – páciens felállását modellezi filozófiai, egyéni terápiáin. A Pécsi Tudományegyetem Filozófiai Doktori Iskolája egyedülálló példa arra, hogy magasan kvalifikált, más tudományterületekről érkező doktoranduszok építhetik be a filozófia tudományát saját szakmai életükbe és továbbképzésükbe.

Egyetérthetünk Nemessel, hogy hosszú távon nem kedvez a filozófia számára, ha csak elméleti oktatásban nyilvánul meg és más tudományokhoz hasonlóan akadémiai kutatási területként jelenik meg. Így félő, hogy a filozófia iránt visszaeshet az érdeklődés, hiszen tudományos „elefántcsont toronyba zárva” sokkal kevesebb emberhez jut el. Ha túl sok az elmélet, azt hamarosan kompenzálja a gyakorlati igények megjelenése és fordítva: a gyakorlati megfontolások egyre kifinomultabb elméleti elemzéseket vonnak maguk után. Az egészen biztos, hogy egy zárt tudomány idővel elveszítheti hatását és jelentőségét.

Az 1960–70-es évektől a nemzetközi filozófiai szcénát nagyban meghatározta a gyakorlati szempontokhoz való visszatérés igénye. Dale Jamieson egy kaliforniai egyetem filozófiai tanszékén szerzett tapasztalatait úgy foglalta össze, hogy akkoriban látványos és kínos különbség alakult ki az egyetemek filozófiai tanszékein tanított témák (nyelvfilozófia, metaetika) és a kampuszokon az embereket elsősorban érdeklő gyakorlati problémák (polgárjogi mozgalmak, vietnámi háború) között.⁴ Nussbaum szerint ez a feszültség vezetett a filozófia akkori gyakorlati fordulatához, elsősorban az etika területén.⁵ Nemes az ettől az időszaktól kezdődő gyakorlati orientálódás különböző formáiról ír⁶, amelyből az egyik a filozófia improvizációban való érvényesülésének lehetőségére is utal. A jelen megélése, a *most*-ban való létezés, a pillanat alakítása talán sohasem volt ennyire tudatosan fókuszban, mint napjainkban. A nosztalgizálás a múlté, a jövőnk a klímaváltozással és a mesterséges intelligencia fejlődésével kiszámíthatatlanabb, mint valaha. Csak a jelen pillanatot alakíthatjuk belátásunk szerint. A jelen etikai kérdéseire pedig a filozófusok tudnak válaszokat keresni. Ha ez a filozófiai útkeresés más szakterületekre is beszivárog, mint például etológia, orvostudomány, génkutatás, vallástudomány vagy mint ez esetben: a drámapedagógia, a játék és a kreativitás területeire, akkor az adott szcena problémafelvetési és válaszadási palettája bővül, azzal, hogy a filozófus filozófiai tudását és készségeit alkalmazza egy probléma megvitatásában. Míg a tudománytól várjuk a felfedezéseket és megoldásokat, a művésztől az inspirációt és a reflexiót, addig a filozófus feladata nem az, hogy végső válaszokat adjon a felmerülő kérdésekre, hanem hogy széles körű társadalmi vitát generáljon, felhívja a figyelmet a problémás szempontokra, nyilvános eszmecsere-t facilitáljon.

Olyan kiadványokban, mint például a *Journal of Applied Philosophy* vagy az *International Journal of Applied Philosophy*, a gyakorlati filozófia e lehetőségeire leginkább alkalmazott filozófiaként hivatkoznak. Azonban filozófiai képzések és konferenciák között tájékozódva az is érzékelhető, hogy ez említett fórumok igyekeznek a hétköznapi élet napi gyakorlatát megváltoztatni. Nem tudjuk, hogy a világban adódó, fent említett technológiai változások hosszú távon lesznek e olyan elementáris hatással életünkre, mint a könyvnyomtatás, az elektronikus médiumok megjelenése vagy a digitális robbanás, de az biztosnak látszik, hogy a Szécsi Gábor professzor által kutatott technológiai változások a nyelv, hagyomány és kommunikáció terén, nem kerülhetők ki.

⁴ Jamieson, Dale. (1999): „Singer and the practical ethics movement.” In *Singer and His Critics*, 1–17. Oxford: Blackwell.

⁵ Nussbaum, Martha C. (2010): *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press. 1.-12. o.

⁶ Nemes László (2017/2): *Filozófiai tudás vs. filozofálás: A közösségi filozofálás praxisa*, *Elpis Filozófiai Folyóirat*, 4. o.

„Az emberi kultúratörténetet tanulmányozva mindinkább megbizonyosodhatunk arról, hogy valamely kommunikációs technológia uralkodóvá válását mindig egy új nyelvi és gondolati galaxis kialakulása kíséri.”⁷

A hangsúly nemcsak azon a változáson van, amit az ember a világ és saját természeténél fogva megél, de a kommunikáció csatornáit és a nyelvhasználat is folyamatosan változik. Ahogyan Szécsi Gábor pontosan megfogalmazza:

„Az új kommunikációs technológiák elsajátítása átformálja az ember külső és belső életét. Túl azon ugyanis, hogy változásokat gerjeszt az individuum mentális világában, mint kultúrtörténeti folyamat egyúttal hozzájárul a társadalmi interakciók szerkezetének átalakulásához, a közösségről alkotott fogalmunk módosulásához.”⁸

IV.2. Beszéd és improvizáció –kommunikációs képzés a felsőoktatásban

Kutatásom módszertani apparátusát a *Beszéd és improvizáció* című tanmenet képezi, melyben összeérnek a beszédtechnikai témák az improvizációs játékokkal, és követhető tematikai csoportokat alkotnak. Ebben a módszertanban kapnának helyet az alkalmakhoz kapcsolódó filozófiai felvetések és diszkusszió. Vizsgálataim előrehaladtával egyre inkább arra jutok, hogy a filozófia nemhogy kitűnően illeszkedik a *Beszéd és improvizáció* módszertanába, de égetően hiányzik belőle: a *beszéd*, mint a test és a lélek munkája, az *improvizáció*, mint az érzékek és az intellektus játéka ki kell, hogy egészüljön a gondolkodással.

A játékos tanulás önmagunk prezentálásával az idegrendszer fejlődését is szolgálja. Stabil fizikai és lelki állapot szükséges ahhoz, hogy az elme és a szervezet szélsőséges reakciók nélkül sajátítsa el új szokásokat és legyen türelme automatizmussá tenni azokat.

Egy új szokás elsajátítása és aktivizálása a legtöbb pedagógiai vélemény szerint, így Montágh Imre, a legendás, magyar beszédtechnika tanár szerint is átlagosan két év. Ennyi időbe kerül a rossz szokást felfedezni, definiálni, az attól való megszabadulás során pedig a helyére jó szokást felvenni, kigyakorolni és napi rutinná tenni. Egyebek mellett erre is szolgál az improvizáció, mint drámapedagógiai módszer a gyakorlatban. A fejlődés útjának lényegét Montágh Imre így fogalmazza meg:

„A beszédtechnikai gyakorlatok voltaképpen személyiség nevelő koncentrációs gyakorlatok. A színész a színpadon állandóan többfelé koncentrálni, de a beszédre már nem, mert akkor nem tud játszani csak „beszélni” és ez a színpadi játék halála. A beszédtechnikai gyakorlatok során megtanulunk koncentrálni és kialakítjuk azt a beszédet, amely később ráfigyelés nélkül is szolgálja színpadi életünket.”⁹

Erre a felzárkózásra alkalmas a beszéd- és improvizációs tréning, amely filozófiai kérdéseket is feltéve, a rögtönzött történetalkotás módszerével beemelhető a filozófiai praxis világába.

A filozófiai gondolkodás gyakorlatba való átültetése a játékon keresztül forradalmi szintlépés lenne a filozófiai praxis módszerében és valódi gyakorlatot teremtene, egyszersmind új, mély dimenziókat adna az improvizációs előadásoknak, megnyilvánulásoknak és a naponta, élőben bejelentkező virtuális tömegeknek. Amennyiben az improvizatív gondolkodásból filozófiai iskolát lehet teremteni, úgy a filozófiai teóriák statikusból dinamikus létezésbe való helyezése

⁷ Szécsi Gábor: XXI. századi narratívák, Tanulmányok a filozófia, művészet és gazdaság metszéspontján, szerk.: Szécsi Gábor, Boros János, Nemeskéri Zsolt, Belvedere Meridionale, Szeged, 2022, 25.o.

⁸ U.itt

⁹ Montágh Imre: Tiszta beszéd, Holnap kiadó, Bp. 1999

a klasszikus filozófia tovább élését is jelentheti. A megismerés közegének változásait könnyebb, dinamikus, interaktív közösségben perceptuálni.

A szövegalkotás szabadsága nem jelenti azt, hogy az improvizációnak ne lennének szabályai, keretei és játszható formátumai, de tény, hogy az érthetőség és hallhatóság kritériumain túl, színházi keretek között nem feltétlen igényli a klasszikus nyilvános beszéd tökéletes nyelvtanúságát. A színpadi improvizáció nyelvezte sokkal közelebb áll a hétköznapi beszédhez és a közösségi média csatornákon megjelenő szlenghez. Az információáramlás pedig tempója alapján számtalan esetben nevezhető improvizált megjelenésnek. Vagy azért, mert a megosztó nem narratívákban, hanem hangulatokban gondolkodik és nem gondolja túl a tartalmat (lásd: koncert- és esemény felvételek) vagy azért, mert fontos a híreltség. Példának okáért, ha Szegeden egy városrész felett füstfelhő gomolyog, akkor a városhoz kapcsolódó közösségi oldal látogatói olyan rövid idő alatt derítik ki a lehetséges tűz okát, amire egy helyi újságíró sem képes. Perceken belül videók és kommentek tucatjain keresztül tájékozódhatunk, igényes, valódi magyarázatokkal szolgáló válaszokat azonban – ezeken az oldalakon – ritkán kap a látogató.

Az elmúlt húsz év kommunikációtechnológiai változásai – amelyek elősegítették, hogy az improvizáció ne csak önálló műfajjá váljon, de előtérbe kerüljön, jól megérthetőek Marshall McLuhan technológiai determinizmushoz-elméletén át, aki már jóval 1980-ban bekövetkezett halála előtt megjósolta, hogy a számítógépes szoftverek forradalma minden addig felfedezett kommunikációs eszköz: nyomtatás, távíró, telefon, rádió, stb. kulturális hatását túl fogja szárnyalni. Az elmélet lényege, hogy a technikai találmányok mindig kulturális változást vonnak maguk után. Ugyanez igaz a nyelvhasználatra is. Ahogyan a televízió szerepét és közönségét átvette a virtuális tér, megváltoztak a hangsúlyok. Ha sokkal többen néznek TikTokot, mint ahányan Arany Jánost olvasnak, akkor megváltozik a szókincs és a ritmus – nemcsak a szavak és mondatok tempója, hanem az információközlés ritmusa is sűrűsödik. Egy hasonlattal összefoglalva az elmúlt évtizedek változásait: hirtelen egy tizenkétszáz éves kommunikációs „sztrádán” találtuk magunkat, ahol a leglassabb versenyző is százharminccal megy és ahol mindenki kommunikál. Kevésbé törődve a valódi tartalommal és nem számolva a konzekvenciákkal. Mindeközben a felsőoktatásban még mindig a csoportos beszédtechnikai képzés és a retorika tárgyak fedik le a verbális kommunikációs képzést és a rég megváltozott igényt. Aki ebben a csatornazajos, felgyorsult közegben szeretné, hogy meghallják a hangját és értsék, amit mond az improvizáció eszköztárával közelebb kerülhet céljához.

A társművészetekben és a társadalomban is aktuális feladat az individuuum szerepének újragondolása. A project-rendszer megjelenése az oktatásban és a munkahelyeken már a kilencvenes évek végétől szorgalmazza a közös feladatmegoldást és közösségi feladatmegosztást, a globalizáció, majd a Covid pedig egyértelműen megerősítette a kisközösségek működésének szükségességét. A filozófiai és az improvizációs praxisban egyaránt fontos elengedni azt, hogy egy gondolat a sajátunk, érdemes közösen gondolkodni, ahol a megismerés folyamata a lényeg, és nem elsősorban a jól körül határolható, tárgyi tudás megszerzése. Az ókori görög filozófiai iskolákban a filozófus inkább érezhette magát egy mátrix szereplőjeként, mint egyéni gondolkodónak. Ahogyan a filozófia megjelenési módjai is változnak, a filozófiai környezetnek is változnia kell, az improvizáció pedig a változásra épül, annak módszertanát tanítja. Nemes László mai társadalmunkat közel érzi az antik társadalom szerkezetéhez, ezért is gondolja úgy, hogy érdemes újjáéleszteni a praxist, az individualizáló világgal szembe menni és visszahozni a közös gondolkodás gyakorlatát.

Bár az improvizáció azt sugallja, az ötlet „csak úgy kipattan a fejünkből” a valóságban csak az „pattanhat ki”, ami már a fejünkben van. Egy szituáció akkor épül konstruktívan, ha a benne szereplők közösen gondolkodnak róla, közösen szeretnék építeni.

Érdekes kapcsolódás, hogy a bemelegítő, úgynevezett warm up játékok sajátja a szemlélődés, A bemelegítés mozgásba lendít, segíti a kreativitáshoz szükséges ellazulást és az energiaszint

emelését szolgálja. Számos feladat fókuszában az elcsendesedés és a megfigyelés áll. Egy egyszerű, sokat alkalmazott játék példájával élve: van olyan bemelegítő feladat, ahol a csoport tagjai perceként át bejárják a teret, némán mozognak, érzékelik és kikerülik egymást. Érzékelik a saját testüket és mások kiterjedését. Később keresnek egy nagyon közeli és egy nagyon távoli pontot és a kettő között egyet, amit újra és újra megkereshetnek, amelyekhez képest viszonyíthatnak, viszonyíthatják a saját távolságukat és tempójukat. Lassítanak a sétában, gyorsítják a tempót, érzékelni próbálják az időt. Még mielőtt egymáshoz kapcsolódnának a játékosok, pusztán szemlélődnek. Az energetizáló, státusz-, kontakt- és történetmesélő játékokból álló, általában háromórás időintervallumot felölelő játék kiválóan alkalmas a felsőoktatásban tanulók prezentációs készségeinek fejlesztésére és már 12 alkalmat követően látványos változás fedezhető fel a hallgatók kommunikációs határfokában, szerepvállalásukban és kreatív fejlődésük útján.

Az improvizáció ma Magyarországon nemhogy nem kötelező tananyag előadók vagy előadóművészek számára, de ebben a formában és elnevezéssel semmilyen tanmenetben nem szerepel. Aki előadói pályán vagy prezentációt megkövetelő területeken pályakezdő, nem részesül később sem semmiféle továbbképzésben hivatalosan. Ezzel szemben a teljes Észak-amerikai színjátszás és prezentációs képzés tréningekre épül. A jelenetírói tréningtől a musical tréningig számtalan különböző előadóművészeti és filmalkotó területen használják az improvizációt, mint módszert, a résztvevők pedig általában aszerint választanak, hogy aktuális vagy következő munkájuk éppen mit követel meg. Világszerte mindenhol, ahol improvizációt oktatnak, találkozhatunk egy alapképzéssel, amely a teljesen kezdő játékosokat és a rajongó nézőket egyaránt várja. De minél feljebb lépdelünk a képzési szinteken, annál árnyaltabb, speciálisabb témákat és koncepciókat találunk. Van olyan tréning, amely a saját hang megtalálását és az akadálymentes hangképzést szolgálja, van, amelyik a színpadi mozgásra, a történetmesélésre, külön a ritmusra és a tempóra épül, a tanárok számára külön tréning programok léteznek, de teenagerek korosztályos problémáira építő vagy katasztrófakezelő improvizációs tréningek is léteznek és nagy népszerűséggel futnak világszerte.

A kreativitás fejlesztő tréningek hatásmechanizmusával és időszerepükkel Runco foglalkozott a kreativitás történetének kutatása¹⁰ kapcsán, melynek során három nagyon fontos konklúzióhoz jutott: Az első az, hogy a folyamatok jelentősége éppúgy az időzítésükben, mint a tartalmukban rejlik. A *mikor* határozza meg, hogy *mi* lesz fontos. Másodsor, az intézmények és a beazonosítható csoportok döntő szerepet játszanak a kreatív személyek munkájában és elméjében, a már meglévő lehetőségek fontos szálainak kiválasztásában és koherenciájának megadásában. Harmadsor, az ötletek és események relevanciája csak akkor válik nyilvánvalóvá, ha van egy csoport elkötelezett, artikulált személyekből álló csoport, akiket ugyanaz a kérdés, probléma vagy lehetséges csoport mélyen foglalkoztat.

A *Beszéd és improvizáció* módszere számos célra használható: a személyiség fejlesztésén túl számos terület fejleszthető vele: történetírás, mesélés, kamera előtti mozgás, hangképzés, beszédtechnika, csapatépítésre, vezetői képzésre alkalmas. Arról szól, hogy az improvizációs játékokat felfűzzük egy adott beszédtechnikai problémára (pl. légzés, hangerő, intenzitás, artikuláció, ritmus vagy stílus) és anélkül, hogy például egy motyogó embernek arra kellene gondolnia, hogy hangosabban és artikuláltabban kellene beszélnie – amitől nyilvánvalóan tart, azért motyog – a játékok során ezt megvalósítani képes, először anélkül, hogy ennek tudatában lenne, majd a feladat a tudatosítás. A művészi improvizációnak szellemi és lelki értelemben mindenképp arról kell szólnia, hogy felfedezzük valódi önmagunkat, visszatérjünk ahhoz az örömteli, gyermeki lélekkel élő alkotó lényhez, akik valaha voltunk vagy akik lehetnénk. Technikailag és nyelvi, kulturális szempontból az ősi törzsek „emlékező”, történetmesélő funkciója a feladat: megtanulni értékesen, jól és önazonosan elmesélni a saját történetünket.

¹⁰ Albert, R. S., & Runco, M. A. (1999): A history of research on creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 16–31). Cambridge University Press.

IV.3. Konklúzió

Első hipotézisem kapcsán láthatjuk, hogy a pillanat születésénél az improvizátor helyzete elkerülhetetlen a műben, amelyet ugyanúgy meghatároz a mű esetlegessége, mint amennyire a személyiség meghatározza a mű esetlegességét. Személyiség alatt itt egyszerre gondolhatunk szubjektumra és karakterre, melyek szubsztanciái már a jelenet kezdete előtt determinálják a születendő művet.

Második hipotetikus kérdésem az volt: Improvizáció e a tervezés, tervezés e az improvizáció? Ha le szeretnénk egyszerűsíteni a választ, arról győződhetünk meg, végeredményképpen külön kategóriába kell sorolni a kétféle cselekvést. Míg a művészi improvizáció esztétikai kategória és transzcendentális irányba mutat, a tervezés a tiszta ész működésének szubszumátuma. Nem hasonlíthatóak össze, de működésükben mégis van átfedés. Beth Preston Jéghegy-modellnek nevezett cselekvésmodellje, amely a cselekvés differenciált kontinuumát azonosítja, ahol a jéghegy csúcsa a tervezés nehezebb és észrevehetőbb képességét, míg a jéghegynak a víz alatti, sokkal nagyobb része az improvizáció alapvetőbb, de kevésbé észrevehető képességét képviseli – ugyanúgy megállja a helyét, mint Raul Hakli némileg ellentétes állítása. A tervezés és improvizáció közötti kapcsolat nála is központi helyet foglal el, elutasítja azt a közkeletű intuíciót, hogy az improvizáció a tervezéssel ellentétes. Ezt az érvelést nagyrészt úgy konstituálja, hogy megkérdőjelez számos, az improvizációval kapcsolatos általános intuíciót (miszerint az improvizáció nem tervezett, nem céltudatos cselekvést foglal magában), amelyekről azt állítja, hogy közelebbről megvizsgálva nem tarthatók fenn. Ezzel összefüggésben amellet érvel, hogy amit általában kreatív cselekvésnek tekintünk, az éppúgy összeegyeztethető az aprólékosan megtervezett, mint a spontán cselekvésekkel. Preston elemzésével ellentétben Hakli ezzel megkérdőjelezi az improvizáció/tervezés polaritást, azt sugallva, hogy amit általában improvizációnak nevezünk, az valójában a tervezett cselekvés egy fajtája. A kétféle konklúzió azzal egészül ki ezen disszertáció kutatási eredményével, hogy amennyiben egyetlen terv spontán kitalálását és megvalósítását is tervezésnek nevezhetünk, csakis ebben az esetben mondhatjuk, hogy az improvizáció tervezés. De a tervezés kifejezése alatt általában tervek láncolatát értjük, tehát helyesebb lenne arra a konklúzióra jutni, hogy az improvizáció nem tervezés, hanem döntések sorozata, amelyeket lépésről lépésre újra kalibrálunk.

Konklúzióm szerint az emberi ágensek, akik műalkotásokat hoznak létre, alapvetően improvizátorok, akik időnként terveznek, nem pedig tervezők, akik időnként improvizálnak. Bár több bizonyítási folyamatban is ugyanoda jutottunk: az ihletett játék nem hosszútávú tervezési folyamat, hanem egy egy döntés alkotott sorozat, mégis megállapíthatjuk, hogy egy társulat munkáját tekintve a mű esetlegessége és annak mozgékonyságának tudata nagyobb hatással van az esemény véletlenszerűségére, mint a szubjektum a mű esetlegességére. Ezzel érthetjük meg disszertációm egyik központi gondolatát: a flow élmény akkor és csak akkor bekövetkeztethető, tehát csakis abban az esetben beszélhetünk valódi improvizációról, ha hagyjuk, hogy az esetlegesség határozzon meg bennünket és ne az észből fakadó megismerés logikus következtetéseinek egymás utánosságának véletlenszerűségét tekintsük improvizációnak. Az ész ok-okozati működését nem hagyhatjuk figyelmen kívül, sőt épp, hogy tudatosítani kellene minden improvizációval foglalkozó művész elméleti oktatásában. Kant felfogásában a szabadság egyenlő az elmével. Az elme következtetései az ösztönös játékban is – amelyben nem az okság, sokkal inkább a képzelet dominál – fontos szerepet játszanak, ha lefordítjuk a „Ha ez igaz, mi igaz még?” gondolkodási és történetíró alapszabályra. A megismerés vonatkozásában nem a világ mondja meg, hogy szabadok vagyunk e, hanem az elme. A szabadság tehát nem a világ szabadsága, hanem az elme szabadsága. Az elme szabja a szabadság határait és mutatja meg, hogy mihez képest szabad. Ezért is fontos, hogy az individuuum említést nyerjen az improvizáció filozófiája kapcsán, mert az improvizáció

művészetének végkimeneteléhez elengedhetetlen megemlíteni a személyiséget, amely átszűri magán az ötleteket és narratívává alakítja.

Ha azt keressük, ez mit eredményezhet, visszatérhetünk Merleau-Ponty zenei példájához, amivel írásom kezdődik:

„Mégis, mindannyian egyetértenek abban, hogy a beszélgetéshez hasonlóan az improvizált zene is arról szól, hogy "olyan gondolatokat [vagy zenét] fejlesszek ki, amelyekről nem is tudtam, hogy birtokomban vannak."¹¹

Következik ebből, hogy amennyire a mű keletkezésének első pillanatában eldől, hogy a mű mivé tud lenni, tehát a mű eleje hat a végére, úgy a bekövetkezés esetlegessége meghatározza, hogy a szubjektum milyen irányban használja fantáziáját, hogy végig vigye a kiszámíthatatlant, tehát a mű megszületésében rejlő szabadság visszahat az individuumra és mozgásterére. Hasonló módon számol be a zenei improvizáció működéséről az egyik valaha élt, legnagyobb magyar zongoraművész: Cziffra György:

„(...) amikor az improvizációt elindítjuk, bemutatunk egy témát; akkor még nem tudjuk, hogy a rögtönzés variációi során hova fogunk elérkezni. Így az improvizáló művésznek előre kell gondolkoznia néha két három ütemmel is. Tudnia kell, hogy néhány ütem után a zenei frázisok hova és hogyan fognak kapcsolódni, folytatásaként az előzőeknek.”¹²

Hogy közben kialakulhat e áramlatélmény – amelynek fenoménjai a játékosság és belefeledkezetttség – vagy katarzis-élmény, amit fémjelezhetünk a hagyományok ismeretével a kulturális azonosságokkal és az isteni minőséghez való vágyódással – előre nem tudhatjuk. Érezhető, hogy hiányzik „még valami”, amit szívesen nevezünk „isteni szikrának”, amit vélhetően a karaktert megformáló színész tehetségéhez kötünk, de rendszerint a hős iránt érzett érzelmeinkhez is. Az ítéletnyilvánítás működésének megfogalmazásával Kant megadja az implicit narratíva korai terminus technikusát. Amit Kant a szépség esztétikája és a tárgyakhoz kapcsolódó érzéseink metafizikájaként definiál, tekinthető az implicitás bölcsőjének, mert itt kimondja, semmilyen értékítéletünk nem lehet objektív, hiszen mindet meghatározzák a tapasztalataink és az ahhoz fűződő élményeink által bennünk születő érzéseink. A színházban kifejezetten ezt keressük: színész és néző egyaránt.

Harmadik hipotézisem, hogy az élő előadás során a metanarratívák jelentősebb hatással bírnak a befogadó narratíva érzelmi asszociációira, mint maguk az explicit tényezők – a kanti, esztétikai imperatívusszal és az emberiség egész történelmén átívelő katarzis kereséssel nyer igazolást. Keretezett formákban, rituálékban, előadásokban alkotnak jelentésformáló, fogalomalkotó struktúrákat és válnak a megértés alapjaivá kommunikációs folyamatainkban. Ha ez utóbbiak örömteliek voltak, egészen más viszonyunk lesz az adott tárgyhoz, hőshöz vagy történethez, mintha létezésében vagy vele kapcsolatban, saját állapotunknak, tudásunknak és érzéseinknek megfelelően csalódtunk. Mégis, amikor Kant a kellemesről nem egyszerűen azt mondja, hogy tetszik, hanem hogy gyönyört kelt, óhatatlanul elindít bennünket a katarzis felé vezető úton, de mindenekelőtt arra késztet, hogy differenciáljuk magunkban a különböző minőségű pillanatokot. A Shakespeare-i tragédiákban a katarzis magában foglalja valamiféle rend helyreállítását és a hős iránti pozitív érzéseink megújulását vagy fokozását. A katartikus rögtönzött pillanat teljes receptjét nem lehet megadni. Az „isteni” fény”, az ihletettség, a tehetség, a jelenlét vagy valamilyen transzcendens faktor teszi a felejthetlent katartikussá.

¹¹ Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): Az észlelés fenomenológiája. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 354. o.

¹² Cziffra, György (1983 / 1977): Ágyúk és virágok. Budapest, Zenemű Kiadó.

Utóbbival kapcsolatban Kant így fogalmaz: *belső érzék*, de úgy is fordíthatnánk, a gondolkodás és a spiritualitás együttes jelenléte *maga a jelenlét*, az a *tudatos létezés*, amely a pillanatban létezik. Érdekes, hogy Descartes *Cogito ergo sum* tételét – amely megmagyarázza azt is, hogyan használjuk intellektualitásunkat a pillanatban – éppen Kant, aki ugyanúgy az elmefilozófia felől közelít kritikai írásaiban, egészíti ki az anima fogalmával élő princípiummá, az embert olyan lényként ábrázolva, akiben az életnek a lelke lakik. Tehát a filozófia nyelvén az intellektuális improvizációt nevezhetjük elmefilozófiának, ami nemcsak helytálló, hanem jövőbe mutató is.

Keith Johnston hiába kifogásolta oly gyakran a tudatos gondolkodás meglétét az improvizációban, mint az egyik legártalmasabb gátló tényezőt a szabad ötletek áramlásában. Az ösztönösen ihletett, fantázia szülte gondolkodás is gondolkodás. A jó improvizátor átadja magát a gondolkodásnak és érzékeinek, a rossz improvizátor mindig a következő pillanatra készül, az *ott-ra*, ami nem más, mint az improvizáció idejének és terének jövő idejű értelmezése, A jó improvizátor hagyja magára szakadni a jelent és az *adott* pillanatokat fűzi történetté és ér el az *ott-ba*. Aki mindig csak azon gondolkodik, hogy hogyan ér el majd *oda*, az valójában nem improvizál, hanem tervez. Minden gyerek ismeri a játék megélésének azt az aspektusát, amikor *benne van*, együtt lélegzik a történettel és alakítja azt tervezés nélkül.

„Három kőszivű kisleány!
Ily álomszép időben
nem áttal kérni egy mesét,
mely "száll, mint füst a légtben".
Mit ér egy árva nyelv, ahol
három szól ellenében?

Az első kislány szigorú,
azt parancsolja: "Rajta!"
Reménykedik a második:
"Milyen lesz? Csudafajta?"
A harmadik beleköttyög,
sose pihen az ajka.

De aztán csend lesz hirtelen,
s már a tündér nyomában
barangolnak az új csodák
ismeretlen honában,
hol vad s madár beszél. Kicsit
hisznek is a csodában.

Ám a képzelet kútfeje
apadni kezd. Elég!
Fáradt a mesélő ajak,
hagyjuk hát a mesét.
"Majd folytatom..."
"Most van a m a j d !"
sikongják szerteszét.

Így nőtt, szövődött a mese,
amíg a perc haladt.
Most vége. Összefűztem a
fura-szín szálakat,

s víg csolnakunk már hazatart
az alkonypír alatt.”¹³

¹³ Carroll, Lewis (2021 /1865): Alice Csodaországban, ford.: Kosztolányi Dezső, Bevezető.

IV.2. Szakirodalom

Agre, P. E. (1997): Számítás és emberi tapasztalat. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511571169>

Abbott, John (2007): The improvisation book – How to Conduct Successful Improvisation Session. London, Nick Hern Books.

Adorno, Theodor (1933): *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, 2. fejezet, Ford.: Weiss János. https://www.c3.hu/~prophil/profi032/adorno.html#_edn1

Adorno, Theodor W. (1970): *Aestetische Theorie*, szerk.: R. Tiedemann, Frankfurt a M. Suhrkamp, 77.o.

Albert, R. S., & Runco, M. A. (1999): A history of research on creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity*, pp. 16–31. Cambridge University Press.

Amabile, M. Theresa (2013): In *Encyclopedia of Management Theory* (Eric H. Kessler, Ed.), Sage Publications, Harvard School of Business.

Amsterdam, Anthony – Bruner, Jerome (2000): *Minding the Law*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

Ankersmit, Frank R. (1983): *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historians Language*. Mouton, The Hague.

Ankersmit, Frank R. (2000): Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról. In: Thomka B. (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Budapest, Kijarat Kiadó, 111–120.

Ankersmit, Frank R. (2001): *Historical Representation*. Stanford, Stanford University Press.

Ankersmit, Frank R. (2003): A történelmi reprezentáció. In: Kisantal T. (szerk.): *Tudomány és művészet között*. Budapest, L'Harmattan – Atelier, 235–263.

Ankersmit, Frank R. (2004): *A történelmi tapasztalat*. Budapest, Typotex Kiadó.

Ankersmit, Frank R. (2005): *Sublime Historical Experience*. Stanford, Stanford University Press.

Ankersmit, Frank R. (2012): *Meaning, Truth, and Reference in Historical Representation*. New York, Cornell University Press.

Anscombe, Gertrud, E. M. (1957): *Intention*. Oxford, Basil Blackwell.

Arensberg, Conrad M. – Kimball, Solon T. (1965): *Culture and Community*. New York, Harcourt, Brace, and World.

Aristotle, (1968): Wimsatt, W. K. Jr. and C. Brooks, 1957 *Literaly Criticism*, New York, Random House.

<https://www.scribd.com/document/360701675/LITERARY-CRITICISM-A-BRIEF-SURVEY-pdf>

Arisztotelész (1971): Nikomakhoszi etika. Budapest, Magyar Helikon.

Arisztotelész (2006): Lélefilozófiai írások. Budapest, Akadémia Kiadó.

Arisztotelész (1999): Rétorika. Ford. Adamik Tamás, Budapest, Telosz Kiadó.

Arisztotelész (1969): Politika, VIII. könyv, 5. fej. Budapest, Gondolat Kiadó.

Arisztotelész (19744): Poétika, Ford.: Sarkady János, Budapest, Magyar Helikon, 15. o.
<https://mek.oszk.hu/04100/04198/04198.pdf> , II.

Arisztotelész (1999): Fizika, IV. könyv, Ford.: Bene László, Vulgo I. évf. 1. sz. 10. – 14. fejezet.

Arnheim, Rudolf (1979): Film als Kunst: Mit einem Vorwort zur Neuausgabe. Frankfurt am Main, Taschenbuch Verlag.

Artaud, Antonin (1985): A kegyetlen Színház - Első Kiáltvány, Budapest, Gondolat Kiadó.

Badiou, Alain (2011): Lob der Liebe. Ein Gespräch mit Nicolas Troung. Wien, Passagen.

Baker, George Pierce (2021): Dramatic Technique. Project Gutenberg. p. 25.

Ball, Terence (1975): Rational Explanation Revisited. Proceedings of the Fifth International Congress of Logic. London, Ontario, Methodology and Philosophy of Science.

Bauer, Joachim (2018): Miért érzem azt, amit te? Budapest, Ursus Libris.

Barthes, Roland (1977): Introduction to the Structural Analysis of Narratives. In: Image, Music, Text. New York.

Benjamin, Walter (1936 / 1980): A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában, *Zeitschrift für Sozialforschung*. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Band I.2. Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, ford. Kurucz Andrea, p. 471-508.
[https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/hipertext_hipertext_hipertext/benjamin_tek.html](https://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/hipertext_hipertext/benjamin_tek.html)

Beare, W. (1937): "Quintilian VI lii 47 and the Fabula Atellana" *The Classical Review*, vol 51, no 06, 215- 218. o.

Beghetto, R. A., & **Kaufman**, J. C. (2014): Classroom contexts for creativity. *High Ability Studies*, 25(1), 53–69.

Benson, B. E. (2003): A párbeszéd improvizációja: A zene fenomenológiája, Cambridge University Press.

- Bergson, Henry** (1896): Anyag és emlékezet. https://mersz.hu/dokumentum/filozofia_370/
- Berndtson, Arthur** (1975): [Art, Expression, and Beauty](#). Krieger. p. 235. ISBN 9780882752174.
- Blatner, Adam** (2009): The Place of Psychodramatic Methods and Concepts in Conventional Group and Individual Therapy. Vol. 33, No. 4, PSYCHODRAMA pp. 309-314 Published by: Eastern Group Psychotherapy Society.
- Bono** (2022): Surrender, 40 dal, egy történet, ford.: Dési András György, Open Books.
- Boros, János** (2020): Filozófiaművészet, Budapest, MMA MMKI.
- Boros, János** (2021): Immanuel Kant, második, javított kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Bratman, Michael** (2014): The planning Theory of Acting Together. Oxford University Press.
- Brook, Peter** (1999): Időfonalak. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Brook, Peter** (1999): Az üres tér. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Brook, Peter** (1987): Bratman, M. E. Intentions, Plans and Practical Reasons, Harvard University Press.
- Bruner, Jerome** (1990): Acts of Meaning. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 46.o.
https://mf.media.mit.edu/courses/2006/mas845/readings/files/bruner_Acts.pdf
- Bruner, Jerome** (2001): A gondolkodás két formája. In: László J. – Thomka B. (szerk.): Narratívák 5. Budapest, Kijárat Kiadó, 27–59. o.
- Bruner, Jerome – Lucariello, Joan** (1989): *Narratives from the Crib, Harvard University Press, Cambridge, MA.*
- Bruner, Jerome – Lucariello, Joan** (2001): A világ narratív újrateremtése a monológban. In: László J. – Thomka B. (szerk.): Narratívák 5. Budapest, Kijárat Kiadó, 131–157. o.
- Bruner, Jerome** (2004): Life as narrative. Social Research, 3, p. 691–710.
- Brown, L. B.** (2011): Improvisation, T. Gracyk & A. Kania, The Routledge companion to philosophy and music, New York, Routledge, 59. – 69. o.
- Brown, B. Lee** (2011): Do Higher – Order Music Ontologies Rest on a Mistake? In: The British Journal of Aesthetics, Volume 51, Issue 2, pp. 169.-184.
- Bruner, Jerome** (2004): Life as narrative. Social Research, 3, 691–710. o.
- Bruner, Jerome – Lucariello, Joan** (2001): A világ narratív újrateremtése a monológban. In: László J. – Thomka B. (szerk.): Narratívák 5. Budapest, Kijárat Kiadó, 131–157.

Bucchi, Massimiano (1998): *Science and Media – Alternative Routes to Science Communication*. Routledge, London.

Buda, Béla (1974): *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

Buda, Béla (1978): *Az empátia –a beleélés lélektana*, Budapest, Gondolat Kiadó

Burke, Peter (2000): *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése*. In: Thomka B. (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Kijárat Kiadó, Budapest. 37–52. o.

Burkert, Walter (1992): *The orientalizing revolution : Near Eastern influence on Greek culture in the early archaic age*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 56. – 66.

Cameron, Julia (2004): *A művész útja – Szellemi ösvény kreatitásunk eléréséhez*. Budapest, Édesvíz Kiadó.

Campbell, D. T. (1960): *Blind variation and selective retentions in creative thought as in other knowledge processes*. *Psychological Review*, 67(6), pp. 380–400.

Carter, Roland (2004): *Language and Creativity: The Art of Common Talk*. London/New York, Routledge.

Carter, Roland – **McCarthy**, Michael J. (2004): *Talking, Creativity: Interactional Language, Creativity, and Context*. *Applied Linguistics*, 1, 62–88.

Carrol, Lewis (1869): *Alice’s adventures in Wonderland*. Maximillian & CO. London.

Carruthers, P. (2013): *Animal minds are real, human minds are not*, *American philosophical Quarterly*.

Chemero, Anthony (2009): *Radical Embodied Cognitive Science*. Cambridge, MIT Press.

Cicero, Marcus Tullius (2012): *De oratore – A szónokról*, ford. Adamik Tamás, Csehy Zoltán, Polgár Anikó. In: *Cicero összes retorikaelméleti művei*, szerk. Adamik Tamás, Pozsony, Kalligram Kiadó. 203–454. o.

Cohen, Robert (1998): *A színészmesterség alapjai*. Pécs, Jelenkor Kiadó

Cohen, Robert (1993): *A játék hatalma*, Budapest, Alfa Kiadó

Conolly, Peter – **Dodge**, Hazel (1998): *Die antike Stadt. Das Leben in Athen und Rom*. Köln, Könnemann Verlag.

Csikszentmihályi, Mihály (1991/2001): *Flow, az áramlat, a tökéletes élmény pszichológiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó

Danto, Arthur C. (1965): *The Analitical Philosophy of History*. Cambridge: Cambridge University Press

Danto, Arthur C. (2003): A narratívák szerepe a történelmi magyarázatban. In Kisantal Tamás (szerk.), Tudomány és művészet között. Budapest, L'Harmattan–Atelier Füzetek, 95–111. o.

Damasio, Antonio (1996): Descartes tévedése. Budapest, Aduprint Kiadó.

Damasio, Antonio (2010): Self Comes to Mind: Constructing The Conscious Brain. London, William Heinemann

Davidson, Donald (1967): Truth and Meaning.
<https://uh.edu/~garson/Truth%20and%20Meaning.pdf>

Davidson, Donald (1980): Essays on Actions and Events. Oxford: Clarendon Press.

Davidson, Donald (1984): Inquiries into Truth and Interpretation. Oxford: Clarendon Press.

Dennett, Daniel C. (1971): Intentional Systems. The Journal of Philosophy, 4, 87–106. o.

Dennett, Daniel C. (1991): Consciousness Explained. Boston, Little Brown.

Dennett, Daniel C. (1998): Az intencionalitás filozófiája. Budapest, Osiris Kiadó.

Derrida, Jacques (1995): A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása, Gondolatjel, Szeged.

Derrida, Jacques (2001): Papier Machine, Paris, Galilée.

Descartes, R. (1996): Elmélkedések az első filozófiáról, ford. Boros Gábor, Atlantisz, Budapest.

Descartes, René, (1992 / 1636): Értekezés a módszerről. Matúra, Budapest.

Descartes, René (2000 / 1636): Értekezés a módszerről. Ford.: Zemplén Jolán, Budapest, Műszaki Kiadó.

Dékány, Endre (2017): A dráma, a muzsika, a beszéd és az igazi “Bel canto”. DÉKÁNY Művészeti Bt. Budapest.

Dickinson, A. (2011): Goal-directed behavior and future planning in animals. R. Menzel & J. Fischer (Eds.), Animal thinking: Contemporary issues in comparative cognition, Cambridge, MA: MIT Press, 79-91. o.

Diderot, D. (1918): Paradoxon a színészeiről, In: Diderot válogatott filozófiai művei, II. kötet.

Dilthey, William (2004): A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban, Gondolat Kiadói Kör, Budapest.

Dilthey, William (1990): Válaszok a történelmi ész kritikájához. In: Bacsó Béla (szerk.): Filozófiai hermeneutika. Szöveggyűjtemény. Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja, Budapest.

Dobos, István (1997): Az elbeszélés elméleti kérdései. In: [Juhász Béla. Prózai művek elemzése és a verstan tanítása a középiskolában. \(1997\)](#) 8-28.o.

Duchartre, Pierre (1966): [The Italian Comedy](#). New York: Dover Publications, INC. pp. 25. [ISBN 9780486216799](#). The ancient city of Atella, now known as Aversa, was one of the first to have a theatre, in fact.

Egri, Lajos (2004): A drámaírás művészete, Műegyetemi Kiadó, Budapest.

Farnell, L.R. (1911:) Greece and Babylon, T. & T. Clark Ltd.

Fink, Eugen (1960): Spiel als Weltsymbol. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag.

Fink, Eugen (1997): Megjelenítés és kép. Adalékok a nem-valóság fenomenológiájához. Ford. Rózsahegyi Edit. In Kép, fenomén, valóság, szerk. Bacsó Béla, Budapest: Kijárat Kiadó. 47-96. o.

Fink, Eugen. (2008): „System der Philosophie im Grundriß.” In Die Bernauer Zeitmanuskripte, Cartesianische Meditationen und System der ph.nomenologischen Philosophie, szerk. Ronald Bruzina, 249–68. Gesamtausgabe 3.2. Freiburg – München: Verlag Karl Alber.

Fischer, Sándor (1955): Beszédtechnika. Budapest, Művelt Nép Kiadó.

Fischer, Sándor (1966): A beszéd művészete. Budapest, Gondolat Kiadó.

Fodor, Jerry (1975): The Language of Thought. Cambridge: Harvard University Press.

Foster, Leigh, Susan (2016): Why is there always energy for dancing? Dance Research Journal, 48 (3).

Frankish, K. (2009): Systems and levels: Dual-system theories and the personal-subpersonal distinction, J. St. B. B. T. Evans & K. Frankish (Eds.), Two minds: Dual processes and beyond Oxford, Oxford University Press, 914.-926.o.

Freud, Sigmund (1968): Pszichoanalízis, Öt előadás, a Worcesteri Clark Universityn, II. Előadás, Ford.: Ferenczi Sándor.

Gabnai, Katalin (2015): Drámajátékok – Bevezetés a drámapedagógiába, Helikon Kiadó, Budapest.

Gadamer, Hans-Georg (1994 / 1977): A szép aktualitása, A művészet, mint játék, szimbólum és ünnep, Budapest, T-Twins.

Gadamer, Hans-Georg (2003 / 1960): Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlat. Ford. Bonyhai Gábor – Fehér M. István. Osiris, Budapest.

Gallagher, Shaun (2000): Philosophical conceptions of the self: Implications for cognitive science. Trends in the Cognitive Sciences, 1, 14–21.

Gallagher, Shaun (2006): The narrative alternative to theory of mind. In: R. Menary (szerk.): *Radical Enactivism: Intentionality, Phenomenology and Narrative*. Amsterdam, John Benjamins, 223–229.

Gerencsér, Ferenc (1989): *A filozófia háromezer éve, kronológia, eszmék és alkotók*. Tárogató Könyvek.

Goldie, Peter (2012): *The Mess Inside: Narrative, Emotion and the Mind*. Oxford, Oxford University Press.

Gombrich, Ernst (1981): „Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation”, in: *Image and Code*, szerk.: Wendy Steiner, Ann Arbor: University of Michigan Studies in the Humanities, 2. sz.

Grotowski, Jerzy (2009): *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram kiadó.

Gwinn, Peter (2002): *Group Improvisation – The manual of ensemble improve games*, Colorado, Meriwether Publishing Ltd. Publisher.

Haas, A. (2015): On Aristototele’s Concept of Improvisation, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 113-121. o. <https://doi.org/10.1080/20539320.2015.11428462>

Han, Byung-Chul (2021): *A szép megmentése*, ford.: Csordás Gábor, Typotex, Budapest. 31. o.

Hankiss, Elemér (2005): *Az ezerarcú én*, Osiris Kiadó, Budapest.

Hamilton, A. (2000): The art of improvisation and the aesthetic of imperfection, *British Journal of Aesthetics*, 168. – 185. o.

Hayek, F. A. (1988): The fatal conceit, *The theory of spontaneous order and the cultural evolution in the social theory*, Chicago University Press.

Halpern, Charna – **Close**, Del – **Johnson**, Kim (1993): *Truth in comedy*. Colorado, Meriwether Publishing Ltd. Publisher.

Harman, G. (1976): Practical Reasoning. *The Review of Metaphysics*, 29 (3), pp. 431-463.

Hegel, G. W. F. (1966): *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Hegel, G. W. F. (1968): *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapjai*. II. köt. A természetfilozófia, Akadémiai kiadó, Budapest.

Hegel, G. W. F. (1980): *Esztétikai előadások*, I. II. III. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Budapest, Akadémiai kiadó.

Heidegger, Martin (1988 / 1950): *A műalkotás eredete*, Ford.: Bacsó Béla, Budapest, Európa Kiadó.

Heidegger, Martin (2019): *Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó.

Hevesi, Sándor (1963): Az előadás művészete, Gondolat Kiadó, Budapest.

Hsieh, N. – Anderson, H. (2021.08.26.): Incommensurable Values. Stanford Encyclopedia of Philosophy. www.plato.stanford.edu/entries/value-incommensurable/

Hull, S. Loraine (1999): Színészmesterség mindenkinek. Tericum Kiadó Kft., Budapest.

Hume, David (1976): Értékezés az emberi természetről. Gondolat Kiadó, Budapest.

Husserl, Edmund (2002): Előadások az időről, Budapest, Atlantisz Kiadó.

Hutto, Daniel D. (2009): Folk Psychology as Narrative Practice. *Journal of Consciousness Studies*, pp. 6–8, 9–39.

Jamieson, Dale (1999): „*Singer and the practical ethics movement.*” In *Singer and His Critics*, 1–17. Oxford: Blackwell.

Jaspers, K. (1988): Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek, Media Nova, Budapest.

Johnstone, Chris (1998): *House of Games – Making theater from everyday life.* London, Nick Hern Books.

Johnstone, Keith (1979): *Impro – Improvisation and the theater,* New York, Theater Arts Books.

Johnstone, Keith (1999): *Impro for storytellers,* New York, Theater Arts Books.

Jung, Carl Gustav (2019): *Archetípusok és a kollektív tudattalan.* Budapest, Scolar Kiadó

Kant, Immanuel (1787 / 2004): *A tiszta ész kritikája.* Budapest, Osiris Kiadó.

Kant, Immanuel (1788 / 1996): *A gyakorlati ész kritikája.* Budapest, Atlantisz.

Kant, Immanuel (1790 / 2003): *Az ítélőerő kritikája,* ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond – Cura Alapítvány

Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2009): Returning Creativity to the Classroom, Resources Section 1. Beyond Big and Little: The Four C Model of Creativity. *Review of General Psychology*, 13(1), pp. 1. -12.

Kazantzakis, Nikosz (1946 / 1998): *Zorbász, a görög.* ford.: Szabó Kálmán, Papp Árpád, Európa Kiadó, Budapest.

Kendra, J., & Wachtendorf, T. (2007): Improvisation, creativity and the art of emergency management, in H. Durmaz, B. Sevinc, A. S. Yayla, & S. Ekici (Eds.), *Understanding and responding to terrorism.* 324-335. o.

Kennard, Joseph (1964): [The Italian Theatre: From Its Beginning to the close of the Seventeenth Century](#). New York: Benjamin Blom.

Kerby, Anthony P. (1993): Narrative and the Self. Indiana, Indiana University Press.

Kirkegaard, Soren (2014): A szorongás, Pécs, Jelenkor kiadó.

Kirkegaard, Soren (1944 / 1993): A szorongás fogalma, Budapest, Göncöl Kiadó.

Kjørup, Søren, (1974, április): „George Innes és a ’Hastingsi csata’, avagy hogyan teyüük képpel, in: *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, (Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982) szerk.: Horányi Özséb. Eredetileg: „George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things Wth Pictures”, The Monist, 58. köt. 2. st.

Korn, Hans Peter és **Blatner**, Adam levelezése (2008):

https://web.archive.org/web/20081202123447/http://grouptalkweb.org/pipermail/list_grouptalkweb.org/2008-May/003058.html

Kőváry, Zoltán (2022): Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.

Kövecses, Zoltán (2009): Versengő metaforaelméletek? Magyar Nyelv 105. évf. 3. szám, 271–280. o.

Lakoff, George – **Johnson**, Mark (1980): Metaphors we live by. Chicago–London: The University of Chicago Press.

Lakoff, George (1993 / 2006): The contemporary theory of metaphor. In: Geeraerts, Dirk (ed.): Cognitive Linguistics: Basic Readings. Berlin – New York: Mouton de Gruyter. 185–238.o.

Lakoff, George (2008): The neural theory of metaphor. In: Gibbs, Raymond W., Jr. (ed.): The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. New York: Cambridge University Press. 17–38. o.

Lakoff, George (1993): The contemporary theory of metaphor. In: A. Ortony (szerk.): Metaphor and Thought. New York, Cambridge University Press, 202–252.

Lakoff, George – **Narayanan**, Srini (2010): Toward a Computational Model of Narrative. In: Computational Models of Narrative: Papers from the AAI Fall Symposium, 21–28. o.

Levin, Richard (2003): [Looking for an Argument: Critical Encounters with the New Approaches to the Criticism of Shakespeare and His Contemporaries](#). p. 42. ISBN 9780838639641.

Lewis, David, (1983): Languages and Language. In: Philosophical Papers. Oxford, Oxford University Press.

Lewis, George – **Piekut**, Benjamin (2016): The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies, Oxford University Press.

Locke, John (2011.01.02.): *An Essay Concerning Humane Understanding*, in: 1–2., ill. 3–4. könyv: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10615/pg10615.html>, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/10616/pg10616.html>).

Locke, John (2003): *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós és Csordás Dávid. Osiris Kiadó, Budapest.

Ludwig, Kirk (2016): *From Individual to Plural Agency, Collective Action, Volume 1*, Oxford University Press.

Magyar Értelmező Kéziszótár (1956-62), szerk.: Magyar Tudományos Akadémia Nyelvtudományi Intézete, Bárczi Gusztáv. Országh László, Akadémiai Kiadó, Budapest.

McAdams, Dan P. (2001): A történet jelentése az irodalomban és az életben. In: László János – Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5*. Budapest, Kijarat Kiadó, 157–174. o.

McAdams, D. P. (1996): Personality, modernity, and the Storied Self: A Contemporary Framework for Studying Persons. *Psychological inquiry: An international Journal for the Advancement of Psychological Theory*. 7. p. 295–321.

McLuhan, Marshall, (1967): *The Medium is the Message*. London: Penguin Books.

Meissner, Bruno (1927): *Babylonien und Assyrien*, In: *Kulturgeschichtliche Bibliothek*, (Bd. 4).

Menary, Richard (2008): Embodied Narratives. *Journal of Consciousness Studies*, 15, p. 63–84.

Meretoja, Hanna (2018): *The Ethics of Storytelling, Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford: Oxford University Press.

Meretoja, Hanna (2021): In: *The Routledge Handbook of Counter-Narratives, A dialogics of counter-narratives*.

Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): *Az észlelés fenomenológiája*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Merriam - Webster (1995): "[catharsis](#)". *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. p. 217. ISBN 9780877790426

Meuli, Karl (1975): „Herkunft und Wesen der Fabel.” In Thomas Gelzer, szerk: *Gesammelte Schriften 2*, Stuttgart, Verlag.

Midgellow, Vida (2019): *Recommendations for action: enhancing artistic doctoral education in dance and performance*. *Artistic Doctorates in Europe*.

Mink, Louis (1980): *Everyone His or Her Own Annalist*. In W.J.T. Mitchell (szerk.): *On Narrative*. Chicago, University of Chicago Press, 238–239. o.

- Mitológiai Enciklopédia I.-II.** (1988) Szerk.: Hoppál Mihály, Budapest, Gondolat.
- Monson, Ingrid** (1996): *Say Something: Jazz Improvisation and interaction*, University of Chicago Press
- Montágh, Imre** (1999): *Tiszta beszéd*, Holnap Kiadó, Budapest.
- Montágh, Imre** (2000): *Figyelem vagy fegyelem*, Holnap Kiadó, Budapest.
- Moreno, J. L.** (1955. november): *Szociometria*, 18. kötet, 4. szám, *Szociometria és az ember tudománya*.
- Moreno, J.L.** (1955): *Theory of Spontaneity and creativity*, American Sociological Assosiation.
- Neisser, Ulrich** (1988): *Five kinds of Self-knowledge*. *Philosophical Psychology*.
- Nemes, László** (2012/2): *A filozófiai kávéház és a nyilvános filozofálás európai hagyománya*, *Nagyerdei Almanach*, nagyalma.hu, 3. évf. 4. szám.
- Nemes, László** (2017/2): *Filozófiai tudás vs. filozofálás: A közösségi filozofálás praxisa*, *Elpis Filozófiai Folyóirat*.
- Nietzsche, Friedrich** (1988): „A filozófia a görögök tragikus korszakában.” Ford. Molnár Anna. In *Ifjúkori görög tárgyú írások*, szerk. Tatár György, Európa Könyvkiadó, Budapest.
- Nietzsche, Friedrich** (2003): *Kritische Studienausgabe*, szerk. Giorgio Colli – Mazzino Montinari. 15 kötet. Berlin: Walter de Gruyter.
- Nietzsche, Friedrich** (2023): *Így szólt Zarathustra* Ford.: Kurdi Imre, Budapest, Trubadúr Könyvek Kiadó Kft.
- Nussbaum, Martha C.** (2010): *Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press. 1.-12. o.
- Nyíró, Miklós** (2019): *A játék fogalmának hatóköréről – Heidegger, Fink és Gadamer*. in: *ELPIS Filozófiatudományi folyóirat*, III. évf. 1. szám.
- Ochs, E. & Capps, L.**, *Living narrative* (2001): *Creating lives in everyday storytelling*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Orbán, Jolán** (2015): *Újtechnológia, újmédia, újirodalomelmélet*. In Orbán J. (szerk.): *Újmédia, újnyelv, újfilozófia, újirodalom(elmélet), újpedagógia?* Pécs, Pécsi Tudományegyetem. http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/96/orbn_joln_jtechnolgia_jmdia_jiroadalomelmlet.html
- Ostby, Hilde** (2020): *Kreativitás*. Budapest, Park Könyvkiadó, ford.: Domsa Zsófia.
- Peters, Gary** (2009): *The Philosophy of Improvisation*, University of Chicago Press.

Pintér, G. (1995): A pszichodráma világa. Pszichoterápia 4. Jacob Levy és Pető András, 185-189.o. <http://www.morenocentrum.hu/index.php/jacob-es-zerka-moreno/jacob-levi-moreno-es-peto-andras>

Platon, Kratülosz, ford.: Szabó Árpád
<https://docplayer.hu/109901512-Platon-kratulosz-szabo-arpad-forditasa-i-hermogenezs-akarod-hogy-szokratesznak-is-elmondjuk-vitankat-kratulosz-ha-jonak-latod-tessek.html>

Pléh, Csaba (1986): A történet szerkezet és az emlékezeti sémák, Budapest, Akadémiai kiadó.

Pléh, Csaba (1996): Kognitív tudomány, Budapest, Osiris Kiadó.

Pléh, Csaba (2012): A társalgás pszichológiája, Budapest, Libri Kiadó.

Pléh, Csaba (2013): A lélek és a nyelv. A nyelv keletkezése és biológiája, Budapest, Akadémiai kiadó.

Pléh, Csaba: (2015): *A szelf vizsgálatának két történeti mintája.* In: Magyar Filozófiai Szemle.
https://epa.oszk.hu/00100/00186/00054/pdf/EPA00186_magyar_filozofiai_szemle_2015-3_073-102.pdf

Plumwood, V. (2017): Feminism and the mastery of nature, London, Routledge, 66.-67. o.

Rathbone, Dominic (2008): Reviewed Work(s): Phylakes und Phylakon-Steuer im griechisch-römischen Ägypten. Ein Beitrag zur Geschichte des antiken Sicherheitswesens by Clemens Homoth-Kuhs, Source: Gnomon, 80. Bd., H. 7. pp. 656-658 o.

Ravn, Susanne – Hoffding, Simon – McGuirk, James (2023): Philosophy of Improvisation, Interdisciplinary Perspectives on Theory and Practice. Chicago, Routledge.

Ricoeur, Paul (1973): The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text. New Literary History, 1, pp. 91–117.

Ricoeur, P. (1990): Soi-même comme un autre. Seuil, Párizs.

Ricoeur, Paul (1991a): Life in Quest of Narrative. In David Wood (szerk.): On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation. London, Routledge. pp. 20-33.

Ricoeur, Paul (1991b): Narrative identity. In David Wood (szerk.): On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation. London, Routledge. pp. 188-199.

Ricoeur, P. (1999): Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. Osiris, Budapest.

Risjord, W. Mark (2014): Philosophy of Social Science: A Contemporary Introduction, Routledge.

Rizzolatti, Giacomo - **Fadiga**, Luciano - **Fogassi**, Leonardo - **Gallese**, Vittorio (1996): Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions. *Cognitive Brain Research*, 3, 131–141. o.

Rizzolatti, G.–**Craighero**, L. (2004): The Mirror-Neuron System. *Annual Review of Neuroscience* 27, 169–192. o.

Rhodes, M. (1961): An analysis of creativity. *The Phi Delta Kappan*, 42, pp. 305-310.

Rorty, Richard (1991): *Objectivism, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.

Russel, S.J. & **Norvig**, P. (2003): *Artificial intelligence: A modern approach*, NJ: Pearson, Upper Saddle River.

Savickey, Beth (2017): Improvisation and Imagination in Wittgenstein's Investigation, in: Garry L. Haghberg (szerk.): *Wittgenstein on Aesthetic Understanding*, New York, Palgrave/Macmillan, 31. - 61. o.

Scheff, Thomas J. (1979): *Catharsis in Healing, Ritual, and Drama*, University of California Press Berkley and Los Angeles, California.

Schiller, Friedrich (1960): Levelek az ember esztétikai neveléséről, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. Budapest, 221. o. I.

Schiff, B. (1993): *A new narrative for psychology*. Oxford University Press.

Sellars, Wilfrid (1963). *Science, Perception and Reality*. New York, Routledge and Kegan Paul.

Shank, Roger – **Abelson**, Robert (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale, NJ, Erlbaum.

Shapiro, Lawrence (2011): *Embodied Cognition*. London, Routledge.

Simonton, D. K. (2012): Creativity, problem solving, and solution set sightedness: Radically reformulating BVSR. *The Journal of Creative Behavior*, 46(1), pp. 48–65.

Smith, Winifred (1964): *The Commedia Dell'Arte*. New York: Benjamin Blom. Atellnae were farces marked by improvisation and masked personages, p. 26.

Sólyom, Réka (2019): *A mai magyar neologizmusok szemantikája*. in: *Nyelvtudományi Értekezések*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

Spolin, Viola (2020 / 1963): *Improvisation for the Theater – A Handbook of Teaching and Directing Techniques*, Pitman, Barakaldo Books.

Strawson, Galen (2004): Against Narrativity. *Ratio*, 4, 428–452.

Sternberg, R., & Lubart, T. (1991): An Investment Theory of Creativity and Its Development. *Human Development*, 34, pp. 1.-31.

Szerb, Antal (2021): A világirodalom története, Budapest, Magvető Kiadó.

Szegedy-Maszák, Mihály (1992): *Az irodalmi mű alaktani hatáselmélete* in. A strukturalizmus után. Érték, vers, hatás, történet, nyelv az irodalomelméletben. Szerk.: Szili József, Akadémiai Kiadó, Budapest. 142. – 149.o.

Szent Ágoston (1997): A boldog életről a szabad akaratról, Budapest, Európa Kiadó.

Szécsi, Gábor (2007): Kommunikáció és gondolkodás. Budapest, Áron Kiadó.

Szécsi, Gábor (2016): Média és társadalom. Kommunikációfilozófiai adalékok a mediatizáció fogalmához. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Szécsi, Gábor – Kékesi, Balázs (2018): Narratíva, fogalom, jelentés: Kognitív nyelvészeti adalékok a cselekvés, tudat és a nyelv viszonyának elemzéséhez. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1, 75–87. o.

Szécsi, Gábor (2020): A történetekbe zárt elme – Adalékok a narrativitás filozófiájához. Akadémiai Kiadó Zrt. Budapest.

Szécsi, Gábor (2022): XXI. századi narratívák, *Tanulmányok a filozófia, művészet és gazdaság metszéspontján*, szerk.: Szécsi Gábor, Boros János, Nemeskéri Zsolt, Belvedere Meridionale, Szeged.

Szent Ágoston (1982): Vallomások. Gondolat Kiadó, Budapest. 373.o.

Szolcsányi, Tibor (2024.02.23.): Miért indokolt úgy értelmezni a *Tiszta ész kritikáját*, mint amely a legrelevánsabb kérdést vizsgálja kognitív tudományi szempontból? c előadás. PTE BTK.

Sztanyiszlavszkij, Konsztantin Szergejevics (1988): Egy színész munkája, ford.: Morcsányi Géza, Gondolat Kiadó, Budapest.

Tacitus összes művei I. – II. (1980): ford.: Zsolt Angéla, ford.: Borzsák István, Európa Könyvkiadó, Budapest.

Tózsér, János (2018): Az igazság pillanatai, Esszé az igazság pillanatának sikertelen megismeréséről, Kalligram, Budapest.

Trapido, Joel (1966): "The Attellan Plays". *Educational Theatre Journal*. 18 (4): pp. 381–389.

Ullmann-Margalit, E. (1999): Invisible-hand explanations. Megjelent: Boettke és szerkesztőtársai, 2. kötet, 284–312. o.

Válogatások a Hippokratészi gyűjteményből, (1991): szerk. Kádár Zoltán, Havas László, ford. Havas László, Németh Béla, Ritoók Zsigmond, Budapest, Gondolat.

Vanberg, V. J. (1994): Spontaneous market order and social rules. A critical examination of F. A. Hayek's theory of cultural evolution. Megjelent: Vanberg, V. J.: Rules and choice in economics. London, New York, Routledge, 77–94. o.

Webster, Noah (2022): Webster's International Dictionary. Legare Street PR.

Wellmann, Barry (1988): Networks as Personal Communities. In B. Wellmann – S.D. Berkowitz (szerk.): Social Structures: A Network Analysis. Cambridge, Cambridge University Press, 130–184. o.

White, Hayden (1997): A történelem terhe. Budapest, Osiris Kiadó.

Wilson, Margaret (2002): Six views of embodied cognition. Psychonomic Bulletin & Review, 4, 625–636.

Wittgenstein, Ludwig (1921 / 1989): *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge, 2004. Magyarul: *Logikai-Filozófiai Értekezés*. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Wittgenstein, Ludwig (1953 / 1998) Filozófiai Vizsgálódások, Budapest, Atlantisz.

Young, David L. – Curtis, Ann: Theatersport and Competitive Dramatic Improvisation
<https://www.interactiveimprov.com/tspwb1hist.html>