

**Pécsi Tudományegyetem**

**Filozófia Doktori Iskola**

**Az improvizáció filozófiája**

**Az improvizáción alapuló előadóművészeti módszer filozófiai alapjai**

**TÉZISFÜZET**

**Témavezető: Prof. Dr. Szécsi Gábor**

**Kraszkó Zita**

## Tartalom

<b>Az értekezés alapproblémái.....</b>	<b>3. o.</b>
a) Az improvizált művészet – Az „ <i>Itt, és Most</i> ” problematikája.....	5. o.
b) Az improvizáció paradoxonjai.....	6. o.
<b>Az értekezés tézisei és érvei.....</b>	<b>7. o.</b>
1. A mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját.....	7. o.
a) A pillanat fenomenológiai értelmezése.....	8. o.
2. A tervezés és az improvizáció fenomenológiailag különbözik.....	9. o.
3. Az implicit narratíva a rögtönzésben felülírhatja az aktusok észszerűségét és döntő hatást gyakorolhat a befogadó érzelmi elvárásaira és értelmezésére.....	10. o.
a) Az implicit narratíva hatása az improvizáció értelmezésében.....	11. o.
4. Lehetséges katarzisélmény születése az improvizációban?.....	12. o.
<b>Az értekezés szerkezetének és fejezeteinek bemutatása.....</b>	<b>12. o.</b>
<b>Eredmények.....</b>	<b>14. o.</b>
<b>Az értekezés módszerei és célkitűzései.....</b>	<b>15. o.</b>
<b>Irodalom.....</b>	<b>17. o.</b>
<b>A témakörhöz kapcsolódó saját publikációk.....</b>	<b>21. o.</b>
<b>A témakörhöz kapcsolódó előadások, konferenciák.....</b>	<b>21. o.</b>

## Az értekezés alapproblémái

Az értekezés három nagyobb gondolati síkra tagolható: egyrészt az improvizáció filozófiai koncepciójával, az improvizáció rendszertani elhelyezésével vállalkozik a rögtönzés mint művészi önkifejezés újragondolására, másrészt filozófiai problémákká emeli az improvizációs gyakorlat sajátos kihívásait, harmadrészt interdiszciplináris módon közelít a filozófia és az improvizáció kapcsolatához, hiszen különböző hagyományokból érkező kutatási területekről merít, transzdiszciplinaritásra törekszik abban az értelemben, hogy a diszciplináris perspektívákat alárendeli annak a feladatnak, hogy igazságokra törekedjen a művészi improvizáció jelenségében. Ezért a fejezetek úgy épülnek fel, hogy az absztrakt fogalmi elemzésektől a gyakorlaton alapuló megfigyelésekig haladnak.

Az improvizáció kifejezése az olasz improvviso (váratlan) szóból ered, ami azt jelenti, hogy valamit csak úgy véletlenszerűen mondunk, énekelünk, táncolunk, hangszerünkkel játszunk. Elválik egymástól a hétköznapi és a művészi improvizáció, mert bár az előbbi is bonyolult jelenség, amely a mindennapi élet reflexióiból áll össze, kutatási területem viszont kifejezetten a professzionális, elsősorban színházi improvizáció műfajára korlátozódik, amely a személyiség felszabadításának ugyanúgy kedvez, mint amennyire fejleszti a kreativitást és a spontán döntések manifesztációit.

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> A másik aspektus a művészetekben fellelhető „isten” akció, amely közel áll Arisztotelész katarzisz értelmezéséhez. Az improvizációs gyakorlatok ugyanúgy a komfortzónáján túli világba vezetik a művészt, mint ahogyan a szépség számára is van egy határ, amelyet át kell lépnie, hogy megnyilvánulhasson. Ezt a határátlépést nevezhetjük katarzisznak, ami a tudományban hasonló a megértés öröméhez, ám ha a művészet érzéki élményét nem is moshatjuk össze az intellektuális felfedezés jelenségével, mindenképpen magas minőségű és státuszú pillanatokról beszélhetünk, melyek keresése, megragadása, differenciálása és definiálása kutatásom célja.

Kant Platónra hivatkozik<sup>3</sup>, mikor azt mondja, hogy a dolgok eredendő mibenlétének felfedezéséhez semmilyen tapasztalatra nincs szükség és a természet csodálatán túl saját elménk természete is rajongásra bírhat minket, utalva az elme azon képességére, hogy bár a dolgok harmóniáját érzéken-túli elvükből tudja meríteni, a katarzisz születésének lehetősége saját magunkban keresendő. Az improvizáció fenoménja is ugyanez; el kell távolodnunk az általánostól, hogy ismeretlen távolságba nyúlhassunk egy még sosem látott új élmény után, amelynek lehetősége mégsem rajtunk kívül áll, hanem Jaspers-i értelemben olyan szituációkban, amelyeket uralunk vagy fölénk kerekednek<sup>4</sup>, tehát „a bennünk lehetséges egzisztencia”<sup>5</sup> megvalósulását jelentik. Ugyanakkor filozófiai értelemben Heidegger mást ért egzisztencia alatt és az önmaga létezéséhez viszonyuló jelenvalólét eredendő létmegértésével azonosítja. Az improvizáció értelmezése szempontjából mindkét út releváns. Ha a Jaspers által határhelyzetekként definiált szituációkba nyitottan lépünk, akkor általuk önmagunkká válhatunk. Heidegger nyomán pedig az jelenti az egzisztenciát, hogy a jelenvalólét minden

<sup>1</sup> Midgellow, Vida (2019): Recommendations for action: enhancing artistic doctoral education in dance and performance. *Artistic Doctorates in Europe*

<sup>2</sup> Foster, Leigh, Susan (2016): Why is there always energy for dancing? *Dance Research Journal*, 48 (3)

<sup>3</sup> Kant, Immanuel (1790 / 2003): Az ítélőerő kritikája, ford.: Papp Zoltán, Budapest, Osiris – Gond – Cura Alapítvány. 281. o.

<sup>4</sup> Kóváry, Zoltán (2022): Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 483. o.

<sup>5</sup> Jaspers, K. (1988): Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek, Media Nova, Budapest. 111.o.

esetben valahogyan viszonyul a saját létezéséhez. Ebben a felfogásban a valahogyan való viszonyulás vezet el az individuumhoz és mutat rá az egyéni vonásokra.

„Az eredetiség improvizálás” - emlékeztet Andrew Haas az arisztotelészi improvizációról szóló tanulmányában.<sup>6</sup> Az improvizáció mindennapi dimenziója hagyományosan kevesebb figyelmet kap mind a mai napig mint a művészi dimenzió, amelyet a zenében, táncban, színházművészetben vagy festészetben nagyra becsülnek.<sup>7</sup> Ez nagyrészt úgy tűnik, annak köszönhető, hogy az improvizáció felfogása a művészetekben vagy egyfajta szabad, játékos tevékenységként, vagy speciális szakértelemként fogalmazódott meg. Filozófiai vetülete Schiller elméletéhez áll közel, mely szerint az esztétikum alapja a játék.<sup>8</sup> Schiller úgy tekintett a játékokra mint a túltengő energia kifejezésére és minden művészet eredetére.

„Az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik.”<sup>9</sup>

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 sportoló a futballpályán. Schiller itt arra gondol, hogy a játékkal az alak élettel telik meg, a rögtönzött játék pedig hozzátesz ehhez: a játékos a karaktereket a saját életével, tapasztalataival, eredetiségével, humorával tölti meg.

Keith Johnston, az elmúlt ötven év legjelentősebb brit-kanadai improvizációs drámapedagógusa – dolgozta ki azt a máig érvényes, improvizációs színházi metódust, amelyben sikerült eltávolodnia a többszázéves, Nyugat-európai színházi hagyományoktól és hierarchiától. Improvizációs színházából törölte a tekintélyelvűséget és az intézményi gondolkodást. Az *ötleteink mögött álló tudás* kutatásával 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.”<sup>10</sup>

Ez a Johnstone-i gondolat pontosan megmutatja, hogy az improvizáció nem csak gyakorlat, de egyszersmind filozófia is. Az ember egyszere érzékel és létrehoz egy „világegyetemet”, ha

<sup>6</sup> Haas, A. (2015): On Aristototle's Concept of Improvisation, *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, 113-121. o. <https://doi.org/10.1080/20539320.2015.11428462>

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Schiller, F. (1960): *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. Budapest, 221. o. I.

<sup>9</sup> Schiller, F. (1960): *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, XV. levél, Schiller válogatott esztétikai írásai. Magyar Helikon. 221. o. I.

<sup>10</sup> Ostby, Hilde (2022): *Kreativitás*, Bp. Park Kiadó, 112. o.

„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. Értékezőm egyik alaproblémája a pillanat fogalmának – ami nem abszolút időt jelent ez esetben, hanem a valós pillanatot – valamint az improvizáció paradoxonjainak megfogalmazása, amelyek segítik az improvizált mű keletkezésének appercepcióját keretbe foglalni.

### a) Az improvizált művészet – Az „*Itt, és Most*” problematikája

Az improvizált művészet működésének és filozófiájának vizsgálatát három aspektusból közelíthetjük:

1. Az alkotást létrehozó művész aspektusából, a műhöz és a nézőhöz kapcsolódásának lehetőségeivel.
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.<sup>11</sup> 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 improvizátornek 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 konstituálódik 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 más, mint éppen ezen az egyszeri jelenléten ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávetettje volt.”<sup>12</sup>

Benjamin is a megismételhetetlenben látja a valódiságot. „Az eredeti mű *Itt és Most*-ja alkotja valódiságának fogalmát.”<sup>13</sup>

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 elsorvad, így tulajdonképpen a sokszorosítás megfosztja a művet valódiságától Benjamin szerint, ami az *Itt és Most*-tal, térben és időben rögzítve van.

<sup>11</sup> Luhmann, Niklas (2000): Art as a Social System, monoscop.org., Stanford, 32.o.

<sup>12</sup> 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](https://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html)

<sup>13</sup> U. ott

Ugyanakkor az egyszeri előadásnál is szemben találjuk magunkat tervalkotással, mint a keletkezés processzusával, 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, a *muszé* közvetítésére a legalkalmasabb művészeti ág.<sup>14</sup> Az improvizált zenében van a legkevesebb 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 *jelen-való-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. Heideggernél a világontológia 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.”<sup>15</sup>

## b) Az improvizáció paradoxonjai

Az improvizáció jelensége gazdagon ambivalens, és számos érdekes paradoxont foglal magában, amelyek a cselekvést és cselekvés-vezérelt életünk különböző aspektusait helyezik reflektorfénybe.

Az improvizáció három paradoxona<sup>16</sup> pontosan körül határolja, 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 eltekintve<sup>17</sup> a kutatók nem vizsgálták a művészi improvizáció és a mindennapi képességeink közötti összefüggéseket. Értekezésem egyik célja, hogy ezeket a különböző kutatási irányzatokat aktívan próbáljam összekapcsolni egymással. Aki gyakorlatban is foglalkozik improvizációs játékokkal, tudja, hogy e hiátus pótlása, írásba foglalása új dimenziót nyithat az improvizációról való gondolkodásban. Nemcsak a kószínházi 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 egyaránt alkalmas játékokra és filozófiai vitára.

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 elvégzésében, hasznosak és intelligensek. A művészi gyakorlat esetében pedig a rögtönzött

<sup>14</sup> Arisztotelész (2004): Poétika. ford. Sarkady János, Szeged, Lazi Könyvkiadó.

<sup>15</sup> Heidegger, Martin (2019) Lét és idő, Osiris, Budapest, 119. o.

<sup>16</sup> Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): Philosophy of Improvisation, Routledge.

<sup>17</sup> 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).

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.”<sup>18</sup>

A harmadik paradoxon a cselekvőképességgel és a szakértelemmel kapcsolatos. Kutatásomban kifejezetten a professzionális, színházi előadóművészzel 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. A művészi improvizációt olyan alkotók hozzák létre, akik a zene, a tánc, a színház vagy az élő műsorkészítés területén a rögtönzést olyan magas szintre emelik, hogy új lehetőségtereket fedezhetnek fel.

„Ha figyelmesen végig nézzük 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 szakértelmről mint az irányítás csúcsáról alkotott hétköznapi intuíciónkat.”<sup>19</sup>

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, amelynek szakirodalma gazdag, ellentétben az improvizáció filozófiájával, amely még felfedezés előtt áll és amelyről még kevesen írtak.

## Az értekezés tézisei és érvei

### 1. A mű létrejöttének pillanata dönti el a keletkezésének módját

Hogyan születik meg az, amit Heidegger a művészet „megvilágított birodalmának” nevez? Disszertációm első hipotézise, hogy az élő beszédben improvizálva alkotó előadó döntő pillanata a gondolat, amelynek születése egyben a mű létrejöttének döntő pillanata is. Tehát egy cselekvés, amely nem a mű létrejöttéről, hanem keletkezésének módjáról szól.

<sup>18</sup> Ravn, S. – Hoffding S. - M Guirk J. (2023): *Philosophy of Improvisation*, Routledge. „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.

<sup>19</sup> U. ott

„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 –kölcsonvontkozásuk is ennek révén, nevezetesen a művészet által van, amelytől a művész és műalkotás nevét nyeri.”<sup>20</sup>

Az improvizációra szeretünk jövő időben 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 jelen idejűnek, spontánnak mondható e.

Érvelésem lényege: ahogyan 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 individuum említést nyerjen az improvizáció filozófiája kapcsán. Az improvizáció művészetének végkimeneteléhez elengedhetetlen appercipiálni a személyiséget, amely átszűri magán az ötleteket és narratívává alakítja.

### a) A pillanat fenomenológiai értelmezése

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 szemhéjünk színpadi függönyként gördül fel, majd gördül le és két pislogás közé helyezhető a jelen idejűség, 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.

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 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*ás, és rendelkezik annak

<sup>20</sup> Heidegger, Martin (1988 / 1950) *A műalkotás eredete*, Európa Kiadó, Bp. Ford.: Bacsó Béla, 1. o.

az abszolút tulajdonságaival, amit *képletesen* „folyamként” jelölünk, s ami az aktuális-pontból, az ösfelfakadás pontjából, a *most*-ból ered. Az aktualitásélményben tehát van egy ösfelfakadási pontunk, valamint a visszhangzó mozzanatok kontinuitása. Ennek az egésznek a leírására azonban nem rendelkezünk nevekkel.”<sup>21</sup>

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

A jelenetnek vagy előadásnak van kezdete és vége, de előbbi az improvizáció filozófiájáról gondolkodva relevánsabb 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 készítet 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.

## 2. A tervezés és az improvizáció fenomenológiailag különbözik

Az ember minden pillanatban improvizál, ezért a spontaneitás az egyes ember születéstől való katalizátora. Hipotézisem szerint a *pillanatban-való-benlét*-hez elengedhetetlen, hogy ne tervezzünk hosszú távon, a világ fenoménjára ráérezni nem pusztán gondolat, inkább maga az átélés, Platón meglátását idézve: rácsodálkozás a létezésünkre. Miközben célorientált cselekedeteinkhez döntések és tervek szükségesek, terveink végrehajtásával narratívák születnek. Feltételezésem, 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 önállóan mint interakcióban, a kreatív ötlet egymás javára való újrahasonosításával. Feltételezem, 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 értekezésemben e két ellentétes folyamat működésének elemzésével és kapcsolódásuk lehetőségének feltárásával kívánom bizonyítani.

<sup>21</sup> Husserl, Edmund (2002): Előadások az időről, Budapest, Atlantisz Kiadó. 36.§.

Érvelésem, hogy 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 alkotta 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 utániségének véletlenszerűségét tekintjük improvizációnak.

Ebbéli hitemben, miszerint egy cselekvésben helye van az improvizációnak és a tervezésnek is, megerősítenek az e fejezetben hivatkozott kortárs kutatások is. A gazdaságfilozófia vagy az analitikus filozófia felől érkező improvizációval is 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 tervezz! 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 spontaneitására. Tervezés alatt nem feltétlen több lépésből álló döntés sorozatot értünk. Egyetlen döntéshez is terv kell. Az is terv, 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.

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

Tézisem, hogy az ember éntformáló, önértelmezési folyamatait befolyásoló narratívák határozzák meg a színész improvizált közlési technikáit és az így születő implicit narratív elemek jobban befolyásolják a néző reflexióit, értékítéletét és érzelmeit, mint a történetalkotó explicit információk.

Értekezésemben többek között arra kívánok rávilágítani, hogy az improvizátor játékanak lényegét a tudatfilozófia területén megalapozott hipotézis fényében nem csak az explicit és implicit narratívaszintek viszonya jeleneti, hanem az implicit narratívák szerepe. Ezek újraértelmezése az improvizációban még árnyaltabbá, érthetőbbé teszik a narratívák interszubjektív és énkonstituáló funkcióit, hiszen nincs még egy művészeti ág, ahol ennyire primér módon, megváltoztathatatlanul lennének jelen.

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 ember szubjektív improvizációjával kezdődik, amit csak az erre adott reflexiók, a következő lépések foglalnak kontextusba, azaz a játékosok az egyes történéseket a jelenet során tudják összehangolni közös vagy egymáshoz kapcsolódó tevékenységekké. Ezért is fontos a narratíva jelenléte, mely nem csak koncepció alkotásra, de játékoságra is lehetőséget ad: a szereplők együtt dönthetik el, a történet mely részeit emelik ki és mennyire teszik érthetővé a közönség számára.

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.

Az improvizált színházi játékokban nemcsak a történet improvizált, hanem a szándék is. Így a rögtönzés implicit narratíváinak vizsgálata érdekes felismerésekhez vezethet a befogadói narratívák és a megértés pszichodinamikai szintjén megjelenő, személyes asszociációk viszonyának terén is.

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 alapjaivá kommunikációs folyamatainkban.

Többféle énértelmező narratívát is megkülönböztethetünk. Az improvizatív történetmesélés sajátosságaihoz – miszerint az improvizátor mindig magáról mesél – az autobiografikus narratíva vizsgálatával kerülhetünk közelebb. Ezt a fikcionalista elképzelést vizsgálta Dennett és Velleman is. A háttérben az az alapvetés húzódik, hogy az én végső soron nem más, mint a testi tapasztalatokból és tevékenységekből származó fiktív kreáció. Mint Dennett fogalmaz, az én „számtalan tulajdonítás és értelmezés által meghatározott absztrakció.”<sup>22</sup> 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.

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 valóságából kiindulva tulajdonít e narratíváknak referencialitást, azt az illúziót keltve, hogy bennük/általuk „maga a világ szólal meg”<sup>23</sup> 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 létezhetne művészi történetalkotás.

### **a) Az implicit narratíva hatása az improvizáció értelmezésében**

Érvelésem során abból a feltevésből indulok ki, hogy a narratívák interszubjektív és énkonstituáló funkciója egyaránt egy kettős, explicitimplicit narratívaszint létezésére vezethető vissza. Az explicit narratívák olyan látható és/vagy hallható történelmi konstrukciók, amelyek egy közlési folyamatban öltönek konkrét szöveges formát.

Az implicit narratívák mélyebb szintjét Szécsi Gábor professzor 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

<sup>22</sup> Dennett, Daniel C. (1991): *Consciousness Explained*. Boston, Little Brown, 427. o.

<sup>23</sup> 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.

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.

Hipotézisem, hogy az implicit narratíva a rögtönzésben felülírhatja az aktusok észszerűségét 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, állításum, hogy végső megítélésében végül nem annak a szereplőnek az igazsága érinti mélyen, aki felé ész-érvek alapján billen értékítélete, hanem azzal fog együtt érezni, akinek metakommunikációja a leginkább érinti.

#### 4. Lehetséges katarzisélmény születése az improvizációban?

Feltevéssem, hogy a létezés lehetőségében dől el az improvizációban a katarzis lehetősége is, nem az előzetes tervezettségben 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 élményének legerősebb forrása. Hipotézisemben Kant megértéséhez Boros János professzor értelmezését és a pszichodráma megalapítójának: J. L. Moreno spontaneitás- és kreativitás teóriáját hívom segítségül. Utóbbival értelmezhető Csíkszentmihályi Mihály *flow*, azaz áramlat-élmény meghatározása, amelynek lehetséges dramaturgiai csúcspontja a katarzis.

#### Az értekezés szerkezetének és fejezeteinek bemutatása

Az első fejezetben az improvizációs színház definíciójának, sajátos szabályrendszerének, rendszertani elhelyezésének bemutatását kíséreltem meg, hogy láthassuk az improvizációs játékok mibenlétét, születését és múltját, megismerhessük, szabályait, műhelyeit. Hipotéziseim a rögtönzésről való gondolkodáshoz kapcsolódnak. Értekezésem: a művészi improvizáció filozófiájának vizsgálata elsősorban a keletkezés, a narratíva, a tervezés és a hatásmechanizmus tükrében, fókuszálva arra, hogyan lehet egyesíteni a filozófiát és a játék gyakorlatát.

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).

A harmadik fejezetben a másik fontos keretet az improvizációs előadóművész, a műalkotás és a befogadó hármasság jelenti, ebben a háromszögben keresem a mű létrejöttének, művészi minőségének, narratíváinak, érthetőségének és a közönségre gyakorolt hatásainak lehetőségeit.

Az improvizatív narratíva explicit és implicit sajátosságait Lakoff, Menary, Meretoja, Mink Nyíri Kristóf és Szécsi Gábor kutatásai mentén vizsgálom, azt kutatva, mely narratívák hogyan járulnak hozzá, hogy önazonosan tudjunk elmesélni egy rögtönzött történetet, 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 tematikai egységénél a keletkezés folyamatából indulok el, amely a semmiből indul, és egy eredményben, egy tervben végződik, amely egy gyakorlati problémát hivatott megoldani és valamilyen – előre nem kitűzött – célhoz vezet. A tervezés, tervezhetőség kérdését Ravn, Hoffding és McGuirk 2023-ban, *Az improvizáció filozófiája* címen megjelent antológiájának kutatásai kapcsán vetem össze az improvizáció definíciójával.

A továbbiakban 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. Arra a kérdésre, hogy mi számít jó döntésnek a jelenetalkotásban, a játék filozófiáján keresztül keresem a választ. 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. Ehhez kapcsolom a hatodik fejezetben a reflexió szerepének vizsgálatát, a hetedik fejezetben a jelentés és megértés-, a nyolcadikban pedig az idő problematikáját. Az én komplexitását szétszalazva a szelf kérdéseivel Bruner, Cambell, Gallagher, Lucariello, McAdams, Neisser, Pléh és Riceaur nyomán foglalkozom, míg a mimézis vizsgálatánál Arisztotelész megállapításaitól elindulva jutok el Adorno, Moreno, Sztanyiszlavszkij és Brook huszadik századi színházi kísérletezéséig, valamint az utánpótlásban oly fontos tükörneuronok szerepének vizsgálatához.

Az utánpótlást és a játékot, mint esztétikai kategóriákat vizsgálom, hiszen 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 a szerepe a spontaneitásnak és a kreativitásnak, melyek jelenléte esélyt ad megélni az áramlat-élményt, azaz *flow*-t és szükséges a katarzis élmény bekövetkezéséhez is. Ezekben a kérdésekben Keith Johnstone improvizációs drámapedagógiai metódusához fordulok, valamint Thomas Scheff katarzis-értelmezéseire.

Hipotéziseim igazolásával azt szeretném bizonyítani, hogy aki tudatosan, szabályok mentén, mégis kreatívan, szubjektumát interpretálva improvizál, nem másokon, hanem önmagán uralkodva képes megismételhetetlenül és egyedi módon megragadni a pillanatot, ezzel a legmélyebb önmegismerés útját járva be újra és újra.

## Eredmények

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.

Egyik hipotetikus kérdésem az volt: improvizáció e a tervezés, tervezés e az improvizáció? Ha egyszerűsíteni szeretnénk a választ, arról győződhattünk 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 jéghegynek 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, azonban 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 közelebről megvizsgálva nem tarthatóak 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.

Fontos, hogy az individuum is említést nyerjen az improvizáció filozófiája kapcsán, mert az improvizáció művészetének végkimeneteléhez elengedhetetlen megemlíteni a személyiséget, amely átszűri magán az ötleteket és narratívává alakítja.

Merleau-Ponty zenei példája jól kifejezi a személyes konstrukciók meglepő erejét:

„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."<sup>24</sup>

Következik ebből, hogy mindaz, amiből a mű fakad – bár nem ismerte – mindig is az előadó birtokában volt. 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.

Hogy eközben kialakul e áramlatélmény – amelynek fenoménjai a játékosság és belefeledkezetttség – vagy katarzisz-élmény, amit fémjelezhetünk a hagyományok ismeretével a

<sup>24</sup> Merleau-Ponty, Maurice (2012 / 1962): Az észlelés fenomenológiája. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 354. o.

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 technikáját. 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. Tézisem, 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 történelmének átívelő katarzisz 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 vagy hőshöz vagy történethez, mintha létezésében vagy vele kapcsolatban, saját állapotunknak köszönhetően csalódtunk. Mégis, amikor Kant a kellemesről nem egyszerűen azt mondja, hogy tetszik, hanem hogy gyönyört kelt, óhatatlanul elindít bennünket a katarzisz felé vezető úton, de mindenekelőtt arra késztet, hogy differenciáljuk magunkban a különböző minőségű pillanatokot. A Shakespeare-i tragédiában a katarzisz 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 valami megfelfejthetetlen faktor teszi a felejthetlent katartikussá. 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 vagy tudat alatti 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* pillanatokot 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.

### **Az értekezés módszerei és célkitűzései**

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 arányának megfogalmazása: 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. Minden gyerek ismeri a játék megélésének azt az aspektusát, amikor *benne van*, együtt lélegzik

a történettel és alakítja azt tervezés nélkül. A játékos tanulás önmagunk prezentálásával az idegrendszer fejlődését is szolgálja. Stabil fizikai és lelki állapotot eredményez, amely szükséges ahhoz, hogy az elme és a szervezet szélsőséges reakciók nélkül sajátítson el új szokásokat és legyen türelme automatizmussá tenni azokat.

Kutatásom módszertani apparátusát a *Beszéd és improvizáció* című tanmenet képezte, melyben összeérnek a beszédtechnikai témák – Montágh Imre módszerét követve – az improvizációs játékokkal, és követhető tematikai csoportokat alkotnak. Értekezésem és a kommunikációs módszertan célkitűzése, hogy az improvizatív történetmesélés lehetőségeit különböző képzések és tréningek keretében a felnőttek is elsajátíthassák és bármely szakmához kapcsolódva kreativitásuk, prezentációs képességük és tehetségük lényegét legyenek képesek nyújtani, de legfőképpen önazonos életet éljenek, amelyben képesek saját igazságukat sorssá manifesztni. Ezt a gondolatmenetet követi Hegel esztétikája is, ahol a művészet a *Szellem* önmegvalósításának egyik mellékes, de szükséges szakaszaként fogható fel. Az általa szimbolikusnak, klasszikusnak és romantikusnak nevezett formákon keresztül nyomon követhető, 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, készletét 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.”<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Hegel, G. W. F. (1980): Esztétikai előadások, I. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest, 287. o.

**Irodalom:**

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

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

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

[https://mmi.elte.hu/szabadjbolcsesz/https://mmi.elte.hu/szabadjbolcsesz/mediatar/hipertext\\_hipermedia/benjamin\\_tek.html](https://mmi.elte.hu/szabadjbolcsesz/https://mmi.elte.hu/szabadjbolcsesz/mediatar/hipertext_hipermedia/benjamin_tek.html)

**Benson**, B. E. (2003): *A párbeszéd improvizációja: A zene fenomenológiája*, Cambridge 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](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 (2004): Life as narrative. *Social Research*, 3, p. 691–710.

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

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

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

**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.

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

**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 vázlatja*. 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, pp. 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, pp. 223–229.

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

**Hegel**, G. W. F. (1980): *Esztétikai előadások*, I. II. III. kötet, ford.: Zoltai Dénes, Akadémiai kiadó, Budapest.

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

**Heidegger**, Martin (1988 / 1950): *A műalkotás eredete*, Ford.: Bacsó Béla, Európa Kiadó, Budapest.

**Husserl**, Edmund (2002): *Előadások az időről*, Budapest, Atlantisz Kiadó.

**Jaspers**, K. (1988): *Mi az ember? Filozófiai gondolkodás mindenkinek*, Media Nova, Budapest.

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

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

**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.

**Kőváry**, Zoltán (2022): *Bevezetés az egzisztenciális pszichológiába*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.

**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**, Srin (2010): Toward a Computational Model of Narrative. In: Computational Models of Narrative: Papers from the AAAI Fall Symposium, 21–28. o.

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

**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.

**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.

**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.

**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 Association.

**Nyíri**, Kristóf (1994): A hagyomány filozófiája, T-Twins Kiadó, Budapest.

**Ostby**, Hilde (2020): Kreativitás, ford.: Domsa Zsófia. Park Könyvkiadó, Budapest.

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

**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.

**Schiff,** B. (1993): *A new narrative for psychology*. Oxford University Press.

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

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

**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.

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

### **A témakörhöz kapcsolódó saját publikációk**

Kultúratudományi Szemle 2023 (2-3).: Pura Vida – tiszta élet, tiszta gondolatok, 122. o.  
[https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/kulturatudomanyi\\_szemle\\_2-3.pdf](https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/kulturatudomanyi_szemle_2-3.pdf)

Kultúratudományi Szemle 2023 (4).: Történetekbe zárt elmék vagy médiumokba vetett tűszok vagyunk? 126. o.  
[https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/kulturatudomanyi\\_szemle\\_2-3.pdf](https://kpvk.pte.hu/sites/kpvk.pte.hu/files/kulturatudomanyi_szemle_2-3.pdf)

### **A témakörhöz kapcsolódó előadások, konferenciák:**

2023. 11. 24. – 25. – Eötvös József Collegium – Mi az ember ma? – A 21. század kihívásai és a változó emberkép

Előadás címe: Hogyan működik az ember? – az improvizáció filozófiája

2023. 11. 23.-24. – Pannon Egyetem, A valóság nem ellenség

2023. 11. 13. – Veszprém, Pannon Egyetem – II. Klíma konferencia, filozófiai szekció

Előadás címe: A játék filozófiája – az improvizáció, mint túlélés

2023 06. 05. – 06. 08. – Temesvár, 17th International Conference on Philosophical Practice

2023. 05. 06. – Pécsi Tudományegyetem, Gelencsér András konferencia

Előadás címe: Pura Vida – tiszta élet, tiszta gondolatok

2022. 12. 02. – Pécsi Tudományegyetem, Arisztotelész - Kant konferencia

Előadás címe: Katarzis elmélet a színházi improvizációban