Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Improvizációs technikák alkalmazása a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben

Doktori Értekezés

Várady Zsuzsa

2016

Témavezető: dr. Schulze Éva, egyetemi docens

Köszönöm témavezetőmnek, Schulze Évának
a belém fektetett bizalmat, a szakmai iránymutatást, beszélgetéseinket és azt a nagyvonalúságot, amellyel ennyi lehetőséget biztosított nekem módszerem kidolgozására.

Köszönöm a Momentán Társulatnak és külön Molnár Leventének
a rengeteg közös játékot, tanulást, tanítást, termékeny vitát és odaadó támogatást, amellyel hozzájárultak a módszer megszületéséhez és fejlesztéséhez.

Köszönöm valamennyi hallgatómnak és tanítványomnak
a nyitottságot, az együttműködést és a visszajelzéseket.

Köszönöm családomnak és Gyöngyőnek a sok biztatást, türelmet és támogatást.

TARTALOMJEGYZÉK

Tartalomjegyzék 2
Előhang 4
Bevezetés 5
I. Az improvizáció 11
Mi az improvizáció? 11
Forgatókönyv-fejlesztő módszerem az improvizáció kategóriáinak tükrében 20
II. Előzmények, előképek 22
II. 1. A színészi improvizáció története 22
A kezdetek 22
A középkortól a barokkig – mesemondók, commedia dell'arte, Shakespeare 24
Esztétikai fordulat – improvizáció és megítélése a XVIII-XIX. században 27
Improvizáció a XX. században 31
A színészi improvizáció és megítélése ma 36
II. 2. Improvizáció alkalmazása a filmkészítésben – áttekintés 38
Briliáns véletlenek – spontaneitás a forgatáson 38
Az ötlettől a felvételig – az improvizáció változó fokai 39
Charlie Chaplin, Buster Keaton és a burleszk 41
John Cassavetes 43
Dárday, Szalai, Tarr és a Budapesti Iskola. 48
Mike Leigh 53
Egyezések és különbségek az improvizációs technikák használatában 57
Egy kis kitérő – színházi előképek 61
Second City: az írás iskolája 62
Improvizációs írás az oktatásban 65
Kárpáti Péter és improvizációs gyakorlatai 65
Christina Kallas és a kreatív forgatókönyvírás 66
III. A módszer: Improvizáció a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben 69
III. 1. Spontaneitás és struktúra, improvizáció és történetmesélés 69
Az alternatív barkochba-történet 70
Improvizáció és történetmesélés 82
III. 2. Módszer a gyakorlatban – bevezetés 85

III. 3. Improvizációs technikák a forgatókönyvíró-képzésben 87
Miért improvizálunk? 87
Hogyan improvizáljunk? 88
Az együttműködés paraméterei 93
Bemelegítő játékok 94
Történetcentrikus, dramatikus és viselkedés-vizsgáló játékok 99
Jelenetfejlesztés 120
III. 4. Improvizációs technikák a forgatókönyvíró felvételin 127
A workshop menete 127
Megfigyelések, tanulságok 128
III. 5. Improvizációs technikák a forgatókönyv-fejlesztésben 130
A játszók szerepe 130
Esettanulmányok – a módszer megjelenései a gyakorlatban 131
Kérdések, problémák, további fejlesztendő területek 138
Lépcsőzetes fejlesztés – az ötlettől a kész forgatókönyvig 142
Hogyan tovább? 148
Utóhang 149
Bibliográfia 150
A doktori disszertáció tézisei 154

Előhang

Nekem az improvizáció:
Játék. Szabadság. Kapcsolódás. Nevetés. Szív. Érzelem. Gondolat. Gondolatjáték. Utazás. Világok. Mese. Történet. Mély. Ősi. Igaz. Bölcs. Struktúra. Közös. Egyszerű. Tiszta. Kusza. Összetett. Izgalmas. Kaland. Ugrás. Hit. Nagyobb mint én. Én. Mi. Mosoly. Nevetés. Sírás. Pillanat. Jelen. Múlt. Jövő. Élet. Közös. Szeretet. Szerelem. Titok. Csoda.

Nekem az improvizáció:
Életszemlélet. Filozófia. Rendszer. Önismeret. Figyelem. Tanulás. Tanítás. Változás. Nemtudás. Hiba. Az, hogy nincs is hiba. Játék. Lehetőség. Öröm.

Nekem az improvizáció:
Színészet. Kaland. Kihívás. Szereplés. Találkozás. Kíváncsiság. Mese. Nevetés. Siker. Pénz. Munka. Szenvedély. Csapat. Család. Büszkeség. Tét. Nehéz. Könnyű. Jó. Tanulás. Elmélet. Gyakorlat. Szakma. Életmód.

Nekem az improvizáció:
Írás. Terep. Eszköz. Nagyító. Tanító. Labor. Műhely. Struktúra. Összefüggés. Mélyelemzés. Felfedezés. Koncentráció. Csoport. Filozófia. Elmélet. Dráma. Helyzet. Jelenet. Ember. Ember és ember. Igazság. Kutatás. Szép. Közös. Bizalom. Ösztönös. Engedélyadás. Fejlődés. Kapcsolódás. Tanítás. Lényeg. Részletek. Terv. Büszkeség. Ambíció. Saját. Szándék. Misszió.

Bevezetés

Az írás belső improvizáció.
Az improvizáció belső írás.

Disszertációm kiindulópontja az a feltevés, hogy az improvizációs technikák alkalmazása hatékony és kívánatos módszer lehet mind a forgatókönyv-fejlesztés, mind a forgatókönyvíró-képzés területén. Az ötlet természetes folyománya „kettős" szakmai életemnek: az elmúlt évtizedben egyaránt dolgoztam dramaturgként és improvizációs színészként. A kettő számomra mindig is jól kiegészítette egymást, tapasztalataimat oda-vissza tudtam hasznosítani. De arra, hogy két érdeklődési köröm, két szakmám, két szenvedélyem, a dramaturgia és az improvizáció nemcsak hogy megférnek egymás mellett, nemcsak hogy kiegészítik egymást, hanem szorosan össze is függenek és ezáltal segíthetik és inspirálhatják egymást – erre csak jó pár évnyi tapasztalat után láttam rá. Egy filmes műfajokra építő, hosszabb történeteket elmesélő improvizációs előadás próbafolyamata során jutottam arra a felismerésre, hogy **az a készség, az a tudás és szemlélet, amellyel egy improszínésznek rendelkeznie kell, az nem csak célként, egy improvizációs előadásban, hanem eszközként, egy forgatókönyvíró műhelyben is hasznosítható lenne**. Ezen sejtés vizsgálata és igazolása jegyében telt el az elmúlt hat év és született meg az alábbi dolgozat.

A forgatókönyvírás és a színpadi improvizáció számos hasonlóságot mutat mind tartalmát, mind formáját tekintve. Ami a tartalmat illeti, a forgatókönyvíró és az improvizációs színész egyaránt történetet mesél. A történetnek szereplői vannak, a szereplőknek szándékai, gondolatai, érzelmei. Mindezek tettekben és szavakban nyilvánulnak meg, ez pedig már átvezet a formához: a tettek és szavak ugyanis jelenetekbe rendeződnek. **A forgatókönyvírás és az improvizáció egyaránt dramatikus módon meséli el történeteit: legalapvetőbb, legfontosabb formai egységük a jelenet**. A cél mindkét művészeti ág esetében az, hogy jó jelenetek szülessenek. (Illetve, mint ahogy erről majd a későbbiekben szó lesz, hogy a jó jelenetekből jó egész, vagyis jó előadás, jó forgatókönyv/film szülessen. De egyelőre maradjunk a kisebb egységnél, a jelenetnél.) Vajon mitől lesz jó egy jelenet? Az expozíciótól? A fordulattól? A konfliktustól? A tetőponttól? A karaktertől? A cselekvésektől? A dialógtól? A szöveg alatti szövegtől? **Mitől lesz jó egy jelenet???**

Erre a kérdésre választ ígérve az Egyesült Államokban évente sok száz különböző forgatókönyvíró tankönyvet lehet eladni. És ugyanerre a kérdésre választ keresve őrjöng haját tépve a forgatókönyvíró is és az improszínész is. Az őrjöngés ténye közös, a módja viszont különbözik, és ezek a különbségek éppoly jelentőséggel bírnak kutatási témám szempontjából, mint a korábban említett hasonlóságok. **Az író ugyanis (többnyire) otthon, melegítőben, egyedül, a számítógépe előtt rágódik ezen**, üres tekintettel a monitorra bámulva, amin egyelőre csak ennyi látszik: 3. JELENET. BELSŐ – FERI IRODÁJA – NAPPAL. **Az improszínész viszont (többnyire) a színházban, előadás után, csoportosan**, sörrel a kezében, hangosan érvelve, nagyokat gesztikulálva, **utólag vitatkozik azon, hogy mégis mi lett volna ha…** Ha a kolléga mégis a cselédlányt választja, ha az apa hamarabb beérkezik a jelenetbe, ha a lány nem monologizál, hanem csöndben figyel… stb. A kétfajta megközelítési módra adott példák természetesen sarkítanak, hiszen a forgatókönyvíró is elmélkedhet a kérdés fölött egy konzulenssel közösen, vagy egy már megírt jelenet átírása során, és az improszínész is lehet, hogy egy próba előtt, elméletben keres választ arra, hogy mitől fog működni a jelenet. De mégis, általánosságban elmondhatjuk, hogy **a forgatókönyvíróval szemben az improszínész megvalósult, materializálódott jelenetekről gondolkozik.**

Amikor azt írom, *megvalósult,* arra gondolok, hogy a jelenet megtörtént, elnyerte a neki szánt szerepet, létrejött. Míg az improvizációs színház esetében ennek a létrejövésnek a jellege színházi – vagyis egyszeri és megismételhetetlen – , a jelenet beteljesedett, megszületett és ezáltal meg is halt, soha többé nem lesz „hozzáférhető”, addig a forgatókönyves jelenet esetében összetettebb a helyzet. Mikor mondhatjuk, hogy a forgatókönyv egy jelenete *megvalósult*? Amikor megírták? Amikor átírták? Amikor végül benne maradt a végleges forgatókönyvben? Amikor leforgatták? Amikor a vágás után a kész filmbe is belekerült és elnyerte végső helyét? Vagy csak akkor, amikor nézők előtt levetítik a filmet? Bizonyára nem csak egy helyes válasz van a kérdésre. De annyit elmondhatunk – tekintve, hogy a forgatókönyvírás alkalmazott műfaj, ahol a könyv ugyan önmagában is teljes értékű művészeti alkotás, de végső soron azzal a szándékkal íródik, hogy film készüljön belőle – , hogy egy jelenet megvalósulásáról legkorábban a forgatás, vagy megengedőbb esetben maximum egy forgatást megelőző színészi próba során beszélhetünk csak. **Az, hogy egy jelenet vajon „működik”-e vagy sem, az** egy rutinos dramaturg számára talán már a forgatókönyv olvasása során is sejthető, de **valóban igazolhatóvá csak jóval később, a filmkészítés hosszas folyamatának egy későbbi állomásán válik.**

Mi következik mindebből? Az, hogy míg a forgatókönyvíró és az improszínész egyaránt a történetek szenvedélyes elkötelezettje, kutatója és mesélője, továbbá mindkettejük

érdeklődésének és szakmájának középpontjában az áll, hogy minél jobb jeleneteket hozzanak létre, addig az ezekkel **a jelenetekkel való valódi szembesülésre, ismerkedésre, mély találkozásra a két eltérő szakma szélsőségesen különböző lehetőségeket teremt.** Elmondhatjuk, hogy a fenti szempontból vizsgálva **az improszínész lét számtalan előnnyel jár** a forgatókönyvíró léthez képest.

Vegyük sorra röviden, mik ezek az előnyök. Az első a leglátványosabb és a legradikálisabb: **a rengeteg tapasztalat**. Egy impros egy átlagos improvizációs esten kb. tízenöt-húsz jelenetet hoz létre, vagyis ennyit játszik vagy néz végig intenzív figyelemmel, tudva, hogy bármikor belekerülhet. Heti egy próbával és egy előadással számolva ez azt jelenti, hogy egy év alatt nagyságrendileg ezerötszáz jelenetet élt meg, élt át. A hangsúly tényleg a mennyiségen van. Ebből az ezerötszáz jelenetből a legtöbb talán gyenge volt, erőltetett, hamis vagy érdektelen. Mégis, az improszínész ennyi alkalommal tanulhatott és vonhatott le következtetéseket. Ennyi alkalommal tapasztalhatta meg, mik a következményei bizonyos döntéseinek, mi hogyan hat rá, társaira és a közönségre. Ennyi alkalommal léphetett az ismeretlenbe, variálhatott, kísérletezhetett karakterekkel, információadással, változásokkal, státuszokkal, szavakkal, csendekkel, stílusokkal, műfajokkal. És ennyi alkalommal kapott – társai és a közönség reakciójaként – valamilyen fajta visszajelzést.

Ebből a tapasztalatjellegből adódik a következő előny: az improszínész hibához és hibázáshoz való rendkívül termékeny viszonya. **Improsként a hiba elkerülhetetlen.** Több, mint a szükséges rossz. **A hiba a tanulási folyamat része,** pontosabban annak a jele, hogy épp tanulunk valamit. Keith Johnstone, a modern színházi improvizáció atyja – akinek volt szerencsém részt venni egy londoni impróworkshopján – azt mondta nekünk, speciel a rajzolás kapcsán: „ahhoz, hogy igazán jól tudj rajzolni, körülbelül 5000 hibát kell elkövetned. Éppen ezért érdemes minél hamarabb túlesned rajtuk.” (Ennek a szemléletmódnak az elsajátítása véleményem szerint nem csak a művészképzésben, hanem a teljes oktatási rendszerben és egész társadalmunkban elementáris fontosságú lenne.)

A tapasztalatmennyiség, a variációs lehetőség és a hibázáshoz való viszony felszabadító hatása mellett a negyedik legmeghatározóbb előnye annak, hogy az ember improsként tanul jelenetet alkotni, az **a kollektivitás.** A színházi improvizáció közösségi műfaj. Kollektív, hiszen a jeleneteket nem egyedül, hanem közösen építkezve hozzuk létre, így **ehhez a fajta alkotáshoz elengedhetetlenné válik** a figyelem, a koncentráció, az empátia, az elfogadás és általában **a csapatmunka magas szintű működtetése**. És kollektív abban az értelemben is, hogy ugyan egyetlen szakmáról beszélünk, de az az egy számos más szakmát is felölel. Az improszínész ugyanis egyszerre író, színész, rendező, dramaturg és vágó (sőt

bizonyos improvizációs formákban díszlet- és jelmeztervező, zörejes és zenész is lehet). Ebből adódóan hamar szembesül a dramatikus történetépítés körüli összes funkcióval és szereppel – és működés közben, a gyakorlatban tapasztalhatja meg azok jelentőségét.

Természetesen semmi olyat nem állítok, hogy egy improszínész sokkal többet tud, tudhat vagy tanulhat a jelenetírásról, mint egy forgatókönyvíró. Vagy hogy az improvizációs színészek jobb jeleneteket tudnak játszani, mint a forgatókönyvírók írni. Szó sincs efféle általánosításról. Már csak azért sem, mert a két szakma működését fordítva is vizsgálhatjuk: **a** forgatókönyvírói működésnek is van számos olyan előnye, amely az improsnak nem adatik meg. Ezek közül a legmeghatározóbb az idő. Az, hogy az írónak van ideje alkotni. Órái, napjai, hónapjai vannak arra, hogy kutasson, gondolkozzon, kimunkáljon, átírjon, elemezzen. Ebből következően van lehetősége háttérmunkára, mélységre, összetett szerkezetre, egyetlen ember koherens építkezésére, szemben az improvizációs műfajból adódó spontaneitás és közösségi működés esetlenségeivel és esetlegességeivel. Nem célom tehát versenyeztetni a két műfajt, hiszen összemérésük felesleges és meddő lenne. Mindkettő teljesértékű, megkérdőjelezhetetlen létjogosultságú művészeti tevékenység.

Állításom annyi, hogy **az improvizációs szemlélet és technika komoly lehetőségeket rejt magában a dramaturgia, a jelenetalkotás, a jelenetműködtetés területén.** Éppen ezért az improvizáció bevonása a forgatókönyvírói munkába rendkívül hasznos és termékeny lehet. Forgatókönyvírást és improvizációt tehát nem versenyeztetni, hanem épp ellenkezőleg: kombinálni szeretnék. Mi történik, ha a kettőt ötvözzük? **Mi történik, ha az impros szemléletet és technikákat bevisszük a forgatókönyvírók műhelyébe, legyen szó meglett írók terveiről vagy forgatókönyvíró hallgatók egyetemi óráiról?** Mik a módszer előnyei? Működik-e és ha igen, mitől működik? Működik-e és ha igen, hogyan működik? Mik a lehetséges megközelítési módok? Kik, hogyan és milyen eredménnyel alkalmazták korábban az improvizációt a forgatókönyv-fejlesztésben? Mik a módszer lehetséges hátrányai, mik az elkerülendő veszélyek? Hogyan lehetne mindezt a hazai forgatókönyvírás-képzésbe is bevezetni? Más szóval: hogyan ültethető át az elmélet a gyakorlatba?

Dolgozatom szándékom szerint a téma teljeskörű módszertani összegzése: magába foglalja az improvizáció fogalmi és történeti hátterének áttekintését, az improvizációt a forgatókönyv-fejlesztésben alkalmazó művészek és oktatók munkásságának történeti és analitikus elemzését, improvizáció és forgatókönyvírás kapcsolatának elméleti megalapozását, módszerem eddigi (személyes) alkalmazásainak leíró gyűjteményét, illetve az ezekhez kapcsolódó eredményeket.

A dolgozat célja egy általam kidolgozott és mély meggyőződéssel képviselt **módszer bemutatása és ismertté tétele, annak érdekében, hogy rövid- és hosszútávon jobb forgatókönyvek és rátermettebb forgatókönyvírók szülessenek.** A módszert természetesen nem tartom kizárólagosnak és nem szándékom sem versenyeztetni, sem abszolutizálni – *egy* lehetséges és eddig kevéssé használt módszernek tekintem számos más hatékony forgatókönyv-fejlesztési mód mellett. Az írás kihagyhatatlan fázisai – a komponálás, a nagyívű szerkesztés, az elmélyült, aprólékos kidolgozás – az improvizációk mellett is szükségszerűen meg kell, hogy maradjanak. A disszertáció elsődleges **célcsoportja forgatókönyvíró tanárokból, forgatókönyvíró hallgatókból, gyakorló forgatókönyvírókból**, filmdramaturgokból, filmírói műhelyekből, amatőr és profi filmírókból **áll**. Másodlagos célközönségnek tekintem a drámaírókat, a színházi dramaturg tanárokat és hallgatókat, illetve a dramatikus műfajok más területeinek képviselőit, elsősorban a film és színházrendezőket, valamint a színészeket, rendező- és színésztanárokat. Végül ajánlom a dolgozatot mindenkinek, aki alkalmazott improvizációval foglalkozik, többek között trénereknek, művészetterapeutáknak, drámatanároknak, színházi neveléssel foglalkozóknak, kreatív írást tanítóknak és minden pedagógusnak.

Mivel elsődleges célcsoportom forgatókönyvíró szakemberekből áll, és tapasztalatom szerint a legtöbb esetben az ő elsődleges asszociációjuk az improvizációról, illetve a film és az improvizáció kapcsolatáról merőben más, mint ami a jelen dolgozat témája és alapállítása, ezért fontosnak tartom, hogy néhány fogalmat tisztázzak és pontosítsak.

Film és improvizáció viszonya kapcsán a legtöbbeknek a forgatás során megvalósuló rögtönzés ugrik be elsőre. Amikor a színész elfelejti a szöveget, vagy amikor éppen szárnyakat kap és mást mond, mint ami a forgatókönyvben áll, vagy amikor kiderül, hogy tovább forog a kamera, vagy amikor a rendezőnek támad egy ötlete, és azt ott, a helyszínen ki is próbálja rögtön. A filmtörténet számos nagy pillanata köszönhető a rögtönzés ezen fajtájának, sőt jó pár rendező ars poeticájának és munkamódszerének szerves része, hogy a spontaneitás, az életszerűség, a hitelesség, a véletlenszerűség érdekében rendszeresen és tudatosan él a forgatáson, illetve a forgatást megelőző próbákon való improvizációval. **Jelen dolgozat témája NEM a forgatáson való rögtönzés elemzése és vizsgálata.**

Módszeremben az improvizáció az összetett filmkészítői munkafolyamatnak nem a végén, hanem az elején található. Nem cél, hanem eszköz. Nem a végső struktúra, amely véletleneivel, esetlegességeivel szervezi a film világát, hanem épp ellenkezőleg: egy köztes

folyamat, ahol a véletlenek, esetlegességek rávezetnek egy nagyobb struktúrára. Elsősorban nem válaszokat ad, hanem jó kérdéseket tesz fel. Eredményei ezért nem végtermékek, hanem újragondolásra sarkalló pillanatképek, és **működése csak az improvizációt követő *átírás*sal együtt értelmezhető.** Elsődlegesen nem a színészt és a rendezőt, hanem a forgatókönyvírót segíti munkájában.

***

Témafelvetésemre és kutatásomra egy olyan szerencsés szakmai kettőség adott lehetőséget – nevezetesen, hogy dramaturgként és improszínészként egyaránt dolgoztam – , amely sok éven keresztül közel ugyanannyi nehézséget, szerepzavart és megfelelési kényszert is hozott magával, mint amennyi örömöt. Egyfelől élveztem az „egyediséget", másfelől szerettem volna stimmelni, megfelelni a szerepeimnek. Képtelen voltam elköteleződni valamelyik irány mellett – hiszen ez az elköteleződés akkori fogalmaim szerint a másik életem elengedése lett volna. Egy berlini színházi workshopon szembesültem először azzal, hogy ez a kettős szerep és érdeklődés, ez nem baj. Nem hiányosság, nem szégyellnivaló, nem annak a jele, hogy még nem a jó vágányon vagyok – hanem teljesen normális és gyakori jelenség a nemzetközi művészvilágban. Megnyugodtam kicsit. Ez a kettős szerep lett a bázis, a szemüveg, amelyen keresztül szemlélni lehet a világot. Jelen kutatás kiindulópontja is ez a kettősség lett: az improvizációt a dramaturgia szolgálatába állítottam, s hogy ez sikerüljön, a dramaturgiát arra használtam, hogy struktúrát találjak az improvizációban. Az összefüggések jóval szorosabbak lettek, mint ahogy azt eredetileg sejtettem. Amikor tizenkét éve improvizálni kezdtem, az egész játéknak indult, aztán egyre fontosabb lett. Amikor hat évvel ezelőtt ezt az kutatást elkezdtem, érdekes koncepciónak tűnt, mára meggyőződés lett és misszió. A történet írja önmagát...

I. AZ IMPROVIZÁCIÓ

Az általam kidolgozott forgatókönyv-fejlesztési és forgatókönyvíró-képzési módszer az improvizációt állítja eszközként a fejlesztés szolgálatába. De mi pontosan az az improvizáció? Tapasztalataim szerint mindannyian értünk alatta valamit, mindannyiunknak van valami asszociációja vagy vélt tudása erről, csak éppen ahányan vagyunk, annyi félét gondolunk róla. A gyakorlati módszer elméleti megalapozásához elengedhetetlen, hogy alaposabb tudást, elmélyültebb ismereteket, közös szókészletet szerezzünk arról, hogy mi az improvizáció. A fejezet ismerteti és értelmezi az improvizáció definícióit, jelentésárnyalatait, lehetséges csoportosítási módjait, illetve a hozzá kapcsolódó elméleteket.

Mi az improvizáció?

A köztudatban két olyan nagy témakör van, amely kapcsán improvizációról szokás beszélni. Az egyik a művészet, a másik az élet. Az előbbi kategóriába tartozik egy improvizált jazz gitárszóló, egy rögtönzött színpadi jelenet vagy egy impros kontakttánc etűd. Az utóbbiba egy rögtönzött felelés a meg nem tanult történelem tételből, egy nagyívű hazugság a rendőrnek, mikor nincs nálad a jogosítványod vagy a betoppanó vendégeknek a hűtő aktuális tartalmából összeütött spontán vacsora. Ez mind: improvizáció.

A szó a latin *improvisus* kifejezésből ered. Azt jelenti: hirtelen, váratlan. (provisus = előbb látó, előre látó, vigyázó.) Az improvizáció tehát **az adott pillanatban való, előzetes felkészülés nélküli spontán megnyilvánulás.** A magyar nyelv jól érzékelteti fosztóképzőivel a hiányt. Valami nélküli megnyilvánulás. Hír néküli, várás nélküli, előzmény nélküli. A felmerülő hiány az idővel kapcsolatos. Mindegyik definíció arról beszél, hogy mi az, ami NEM történt meg a múltban. Van valami, ami nem történt meg a múltban és ez hatással van a jelenre. Ez a NEM az, amivel megkülönböztetjük, elhatároljuk a spontánt a… a pontosan mitől is? A rögzítettől? Az eltervezettől? A megszokottól? A normálistól? Mit jelent pontosan ez az elhatárolás, ez a szembeállítás?

Improvizáció az életben és a művészetben

Az improvizáció és az élet. Úgy tűnik, a köznyelv az improvizáció kifejezést alapvetően egyedi, alkalmi, meghatározott esetekre szokta használni. Van a normális üzemmód, amikor úgy mennek a dolgok, ahogy szoktak, ahogy kell nekik, ahogy elterveztük – és ezzel

kontrasztban vannak azok a váratlan helyzetek, amelyekben kénytelenek vagyunk előzetes terv nélkül is reagálni, cselekedni. Például amikor sötétedés után ott állunk egy idegen ország idegen városának főterén és szembesülünk azzal, hogy eltűnt a pénzünk, a térképünk és a telefonunk. Vagy amikor hosszas készülés után eljön az idő, hogy a tudományos konferencián előadjuk power pointos prezentációnkat, de kiderül, hogy bedöglött a projektor. Vagy arra készülünk, hogy zenés workshopot tartsunk egy felnőtt csoportnak, ám az összegyűlő résztvevők átlagéletkora öt év. Vagy amikor kettesben maradunk a nővérünk kisgyermekével és az furcsa kérdéseket tesz fel a nemi élettel kapcsolatban. Satöbbi. Mindannyiunknak van ilyen tapasztalata. Ott vagyunk az adott helyzetben, jó lenne még gondolkodni, tanácsot kérni, időt húzni, de nem lehet. Cselekedni kell: itt és most. A pillanatban. Kénytelenek vagyunk improvizálni. Ezekre az esetekre – vagyis magára a cselekvésre, amit a helyzetek kiváltanak belőlünk – használjuk az improvizáció kifejezést. Méghozzá mint valaminek az ellenpontja, mint valamihez képestiség, mint a rögzített, megtanult, előre tudott – megkockáztatom: mint az elfogadott, alapértelmezett, normális megnyilvánulás kontrasztja.

A közgondolkodásban tehát az improvizáció ritka, egyedi, a normálistól eltérő helyzetekben való ritka, egyedi, a megszokottól eltérő cselekvés. Az ehhez kapcsolódó soron következő asszociáció pedig – amely a legtöbb, improvizációban járatlan ember sajátja – az, hogy improvizálni: nehéz. Spontánnak lenni: nehéz. A kreativitás: kevesek különleges adottsága. Az improvizáció oktatói és az improvizáció filozófiájának képviselői ezzel szemben azt vallják, hogy **improvizálni mindenki tud, és a kreativitás könnyed és erőfeszítésmentes, természetes állapotunk.** Ahogy Stephen Nachmanovitch zeneszerző, zenetanár, improvizációiról híres hegedűművész írja *Free Play* (Szabad Játék) című munkájában: „A beszélgetés valójában a dzsessznek egy formája.”[1] (...) „A világon a legnormálisabb dolog improvizálni. Minden egyes alkalommal, amikor kimondunk egy mondatot: improvizálunk; mégis, a mesterek és tehetségek iránt érzett mélységes tisztelet nevében arra vagyunk tanítva, hogy az alkotó folyamat, az valamiféle rejtélyes és isteni dolog, amely csak kevesek birtokában áll – miközben valójában mindannyian folyamatosan improvizálunk, folyamatosan alkotunk.”[2]

Egy első randi, a tanítás, a forgalomban való vezetés, a veszekedés a kedvesünkkel, a vásárlás a közértben, a gyereknevelés úgy, ahogy van, tulajdonképpen **az élet maga: kész improvizáció.** Bizonyos keretek adottak, bizonyos célok és szabályok tisztázottak (jussunk el

[1] Stephen Nachmanovitch: Free Play: Improvisation In Life and Art, Jeremy P. Tarchner/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. New York, 1990. 17. (Az angol nyelvű idézeteket itt és a későbbiekben – amennyiben a műveknek nem létezik magyar nyelvű fordítása – magam fordítottam.)
[2] Channing Gray: Improvising on the violin: Stephen Nachmanovitch fills his concerts with musical insights, *Providence Sunday Journal,* 1990. május 27.)

a csókig, szerettessük meg a *Csongor és Tündét*, ne menjünk neki más autóknak, ne adjunk a gyereknek túl sok édességet), de ezeken túl igencsak sok minden ránk van bízva. Akadnak persze tervező alkatok, akik szeretnek mindent a lehető legpontosabban előre kidolgozni és fejben lejátszani – de a valóságban ők is sokszor kénytelenek másodpercről másodpercre dönteni, reagálni, rögtönözni.[3] „Mert az életet" – ahogy Dave Morris kanadai improvizációs tanár mondja – „akár hiszik, akár nem: improvizáljuk."[4]

Az improvizáció és a művészet. Az életbeli improvizációról való elsődleges asszociációk között szinte csak olyan példa merült fel, ahol a rögtönzött cselekvés: nyilvános. Ahol az improvizáció egyben megmérettetés is. Közönség előtt kell bizonyítanunk rátermettségünket és ez csak növeli a tétet. A nyilvános szereplésre való asszociáció közel sem véletlen. Hiszen magát **az improvizálás kifejezést** a művészetekből, méghozzá **az előadóművészetekből vette át a köznyelv.** Az improvisare (improvizálni) olasz szó a XVII. század végén tűnt fel először. A szó a commedia dell'arte (eredeti nevén commedia all'improvviso, később commedia dell'arte all'improvviso) elterjedése nyomán alakult ki és vált önálló igévé. **Jelentése az volt: rögtönözve énekelni vagy beszélni.** S akárcsak az élet esetében, a művészeti improvizáció kapcsán is elmondhatjuk, hogy a közbeszédben az elsődleges asszociációink az előadóművészetekből, a zene, a színház, a tánc területéről érkeznek. Ezekben az esetekben az improvizációk eredménye azonnal meg is jelenik a befogadók előtt: mint egy improvizált zenemű, egy színészek által rögtönzött jelenet, egy improvizált táncetűd. Mint termék, produktum, valaminek az eredménye. A közgondolkodásban tehát az improvizációra úgy gondolunk, mint valami végeredményre.

Az életbeli és művészetbeli improvizációt vizsgálva ugyanakkor célravezetőbb lehet, ha az improvizációra nem mint főnévre gondolunk, hanem mint igére. **Az improvizáció önmagában nem produktum. Az improvizáció: folyamat.** Nem egy MI, hanem egy HOGYAN. Az improvizáció önmagában nem végtermék, nem valami, amit létrehozok és átnyújthatok, hanem egy módszer, egy megközelítési mód, egy folyamat.

Ez a cselekvés – ha művészeti improvizációról beszélünk – történhet nézők előtt, végeredménnyé válva, vagy pedig lehet munkamódszer, az alkotói folyamat része. Pontosabban fogalmazva: a művészeti improvizáció mindenképp alkotói folyamat. Csak éppen

[3] Jelen dolgozatnak egyik alapvető célkitűzése, hogy az improvizáció természetének alaposabb megismerése által újragondoljuk az improvizációról való beidegződéseinket és hiedelmeinket és ennek köszönhetően újradefiniáljuk és közelebb engedjük magunkhoz ezt a működési módot mind az életben, mind az oktatásban, mind a művészetben.
[4] Dave Morris: The Way of Improvisation – TEDxVictoria, 2011. november 19. http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxVictoria-Dave-Morris-The-Wa – Utolsó letöltés: 2016. március 12.

van, hogy ez a folyamat az, ami a nézőkhöz, hallgatókhoz végeredményként eljut és van, hogy az alkotásnak egy korábbi fázisában valósul meg. Ez a szembeállítás – akárcsak az életbeli és művészeti improvizáció szembeállítása a korábbiakban – egy újabb lehetséges csoportosítását jelöli ki a rögtönzésnek.

Improvizáció mint a folyamat része és improvizáció mint végeredmény

Improvizáció mint végeredmény. Egy jazz koncerten a zenészek rögtönöznek. Egy playback színházi esten a színészek a néző története alapján spontán jelenetet adnak elő. Egy kontakttánc előadáson a táncosok improvizálva kapcsolódnak egymáshoz. József Attila egy kávéházban ülve megírja a *Szabad ötletek jegyzékét*. A dadaisták egy újságcikkből kivágott szavakkal teli kalapból véletlenszerűen kihúznak és egymás mellé tesznek párat – ezáltal vers születik. Kandinszkij festményeinek egy csoportját rövid idő alatt, pillanatnyi belső impulzusok alapján hozza létre, mely művek a festő definíciója szerint „főleg a belső természet folyamatainak nem tudatos, javarészt hirtelen keletkező kifejezései”[5].

A fenti példák mindegyike: improvizáció. A műalkotások létrejöttét a spontaneitás, az intuíció, a cenzúrázatlanság határozza meg. Befogadói szempontból nézve elmondható, hogy ezekben a művekben maga a műalkotás nehezen szétválasztható az alkotótól és az alkotói folyamattól, sőt, gyanítom, hogy épp ez az elválaszthatatlanság, **az alkotás folyamatába való bepillantás adja a befogadás élvezetének jelentős részét.** Ez a jelenség – vagyis hogy az alkotás, mint végtermék és az alkotás, mint cselekvéssor összeér – az előadóművészetekben, a színházban, a táncban, a zenében egészen nyilvánvaló, hiszen az alkotás egyidejű a befogadással. Így nézőként, hallgatóként jelenidőben figyelhetem meg a művészt. Látom döntéseit, látom alkotás közben, látom, amint improvizál – befogadói élményemnek meghatározó része, hogy az emberi viselkedést, az alkotót látom (hallom) működés közben. De hasonló a helyzet a többi, nem előadóművészeti példában is. Az improvizált versben, festményben, a *Szabad ötletek jegyzékét* olvasva is elválaszthatatlan az alkotás folyamata a végeredménytől. Sőt, többek között éppen attól lesz befogadóként inspiráló a műalkotás, hogy maga az emberi, művészi tevékenység, a gondolkodás módja kisebb-nagyobb mértékben transzparenssé válik.

[5] Vaszilij Kandinszkij: A szellemiség a művészetben, Corvina, Budapest, 1987, 54.

Improvizáció mint az (alkotói) folyamat része. Az 1956-ban készült *Picasso rejtélye* című dokumentumfilm[6] nem a festő kész műalkotásait állítja középpontba, hanem azt a kreatív folyamatot, ahogy Picasso alkot. A művész a kamerával szemben ül, egy üveglapra fest, ezáltal a film nézője jelenidőben élheti át az alkotás fázisait. A time-lapse technikával felgyorsított folyamatban végigkövethetjük, ahogy a rajzok, vázlatok számos metamorfózison mennek keresztül. Egy arcból madár lesz, egy női testből férfi test, az egyik vázlatból egy másik vázlat. Bizonyos művek megmaradnak, mások viszont a kukában landolnak és „csak" inspirációként, tanulmányként, megszerzett tapasztalatként élnek tovább a belőlük továbbgondolt újabb rajzokban. Amit látunk, az az alkotás folyamata maga. Az improvizáció, mint a keresés, a tanulás, a felfedezés eszköze. R. Keith Sawyer *Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity* című tanulmányában így nyilatkozik erről a filmről: „Mindig megmutatom a Picasso-filmet a tanítványaimnak, mert segít abban, hogy eloszlasson néhány gyakori tévhitet a művészekkel kapcsolatban: hogy az inspiráció mindig megelőzi a kivitelezést, hogy a művészek nem szerkesztik a munkájukat, hogy minden egyes elkészült festmény közszemlére is kerül. Ezek a tévhitek talán abból a tendenciából adódnak, hogy **általában a kreativitásnak, az alkotásnak a *végtermékeire,* produktumaira vagyunk hajlamosak fókuszálni: a befejezett festményekre, szobrokra, zeneművekre,** amelyeket a kritikusok számba vesznek, értékelnek, s amelyek aztán fennmaradnak, hogy a jövő generációi analizálják és interpretálják őket. Ez a film ezzel szemben egy ritka lehetőséget ad arra, hogy szemtanúi legyünk a kreativitás improvizatív folyamatának – a művész valódi, megélt tapasztalatának, amint kölcsönhatásban, improvizálva alkot műtermében."[7]

A fenti példa jól mutatja, hogy az improvizáció sok esetben nem csak végeredmény, hanem az alkotófolyamat során alkalmazott eszköz is lehet a művészetben. Sőt, tulajdonképpen ez a legevidensebb, legegyszerűbb formája az alkotásnak. Mármint az alkotásnak – mint cselekvésnek. A festő felskiccel egy vázlatot. Már magában a szóban – skicc, vázlat – is benne van, hogy gyors, intuitív, ösztönös, az apró részletek helyett csak a főbb irányvonalakra, impressziókra hangsúlyt fektető tevékenység. A zeneszerzőnek eszébe jut egy dallam. Fütyörészi. Variálja így. Úgy. Lejátssza zongorán. Megváltoztatja az utolsó három hangot. Alátesz egy harmóniát. Egy másikat. Eléír egy dallamot. Improvizál. A költő talál egy különös

[6] Henri-Georges Clouzot: Le mystere Picasso, 1956
http://www.disclose.tv/action/viewvideo/155447/The_Mystery_Of_Picasso_EngSubs1956/ utolsó letöltés 2016. március 12.
[7] R. Keith Sawyer: Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity, In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 58:2 Spring 2000., 150. o.

költői képet. Ízlelgeti, formálgatja. Nem tudja, mi fog kisülni belőle. Ahogy Kosztolányi írja: „Az igazi költő nem érti az életet, s azért ír, hogy az írással mint tettel megértse.”[8]

Bizonyos értelemben **minden alkotófolyamatnak alapvető része az improvizáció. Az alkotómunka két eleme, két fázisa között vált oda-vissza az alkotó ember. Hol az ihletre, az inspirációra, az ösztönösre, az ismeretlenre hagyatkozik** – és engedi, hogy mindez elvigye őt felfedezetlen dionüszoszi tájakra –**, hol pedig az ismertre, a rendszerre, a struktúrára, a józan következetességre épít** – és engedi, hogy a tartalom appolóni letisztult formává álljon össze. „A zeneszerzés lelassított improvizáció” – mondja Schönberg – „az ember gyakran nem tud olyan gyorsan írni, hogy képes legyen lépést tartani az áramló ötletekkel.”[9] Stephen Nachmanovitch hegedűművész és improvizációs tanár így ír a folyamatról: „A zeneszerző attól, hogy kottára veti a hangjegyeket, attól még ugyanúgy improvizál (még ha csak fejben is), majd fogja az improvizáció eredményeit, lecsiszolja őket és szaktudást meg elméletet ad hozzájuk.”[10] Hasonló jelenségről beszél Nemes Nagy Ágnes is az alkotófolyamat kapcsán: „Amikor először megpillantom a leendő verset – úgy távolról, a maga ősállapotában –, akkor az még olyan széles, mint a fél Galaktika. Akkor elhagyom a fölöslegeset. Ez sokáig tart. Nyolcvan hasonlatból egyet választok. Százhúsz emlékképből kettőt. Szüntelen eldobálom az anyag elemeit, hogy fájnak belé az izmaim.”[11]

Improvizáció mint végeredmény és improvizáció mint a folyamat része – a művészeti improvizáció fajtáinak egy lehetséges strukturálása. Ennek a csoportosításnak a középpontjában az alkotás áll – akár mint cselekvés, akár mint megvalósulás. A különbség a két kategória között ott van, hogy az alkotói folyamatnak (amely végül mindenképp műalkotásban manifesztálódik) melyik szakaszán alkalmazunk improvizációt.

Tiszta és alkalmazott improvizáció

Roger Dean és Hazel Smith *Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945* című könyvükben hangsúlyozzák, hogy az improvizációnak nem lehetséges és érdemes egyetlen definícióját megalkotni, lévén annyi különböző típusú rögtönzés létezik. Ugyanakkor a tudattalannal, a misztikummal és az intuícióval kapcsolatos romantikus és kissé ködös

[8] Kosztolányi Dezső: Elsüllyedt Európa (Illyés Gyula előszavában) – Győr, Tarandus, 2011., 8.
[9] Nachmanovitch: I.m. 6.
[10] Nachmanovitch: I.m. 6.
[11] Nemes Nagy Ágnes: Szó és szótlanság, Digitális Irodalmi Akadémia – PIM – Budapest, 2011., 84.

asszociációink helyére – amelyek általában eszünkbe jutnak az improvizáció szól hallatán – célszerű lenne egy jóval kézzelfoghatóbb és konkrétabb meghatározást találnunk.[12] Fontos számukra, hogy az általános diskurzus elmozduljon arról a téves álláspontról, amely szerint „az improvizáció nem más, mint tökéletesen spontán, előkészület nélküli események sora."[13] Ha az improvizatív műalkotások összességét nézzük, akkor Dean és Smith azokat alapvetően két csoportba sorolja: tiszta (pure) és alkalmazott (applied) improvizáció között tesznek különbséget.

Tiszta improvizáció. Az improvizáció, legtisztább formájában „egy műalkotás egyidejűleg történő megfoganása és előadása."[14] Vagyis a tiszta improvizáció a kreativitás és az előadás találkozásában jön létre, és ebből két dolog következik**: 1. egyrészt meghatározott időkerete van 2. másrészt az idő folyamatában jön létre, jelenidejűleg, és ezáltal nem tartalmazza a javítás lehetőségét.** Az improvizáló az előadás folyamán sorra döntéseket hoz, amelyeket nem lehet kitörölni, így mindent, amit csinált az előadásban, integrálnia kell az egészbe. Mindezt a jelen pillanatra irányuló figyelemmel tudja elérni, vagyis azáltal, hogy kreativitása az itt és most-ra adott válaszreakcióban nyilvánul meg, „noha az improvizáló által hozott döntéseket szükségszerűen befolyásolja a korábbi improvizációk tapasztalata."[15]

Alkalmazott improvizáció. Az alkalmazott improvizáció sokféle formában megjelenhet – írói improvizáció egy szöveg elkészítéséhez, zenei improvizáció egy kész zenemű megszületéséhez, színészi improvizáció egy színészi alakítás elmélyítéséhez, színészi improvizáció egy végleges szöveg megszületéséhez stb. Dean és Smith könyvében a fókusz a művészeti improvizáción van, a művészeten belüli improvizációk kategorizálására kiválóan működik rendszerük. Tiszta és alkalmazott improvizáció végső célja az ő értelmezésükben (pontosabban azokban az esetekben, amiket ők vizsgálnak) közös: műalkotás létrehozása.

Ugyanakkor, ha nem csak magukat a létrejövő műalkotásokat vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az alkalmazott improvizáció kifejezést más források, más rendszerek jóval tágabban használják. A színészképzés, a drámaterápia, a művészetterápia, a drámát és színházat a pedagógia és a pszichológia szolgálatába állító, összefoglaló névvel alkalmazott dráma és színház képviselői saját gyakorlataikat is joggal nevezik alkalmazott színháznak, alkalmazott improvizációnak. Az alkalmazott művészet területéről van szó – köztes területről, amely a

[12] Roger Dean and Hazel Smith Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945, Routledge – Amsterdam, 1997
[13] Dean and Smith: I.m. 27.
[14] Dean and Smith: I.m. 4.
[15] Dean and Smith: I.m. 27.

művészet és élet közti határvonalat elhalványítja és újraértelmezi. „A színház olyan nyelv, mely alkalmas arra, hogy bárki használja, akár van művészi tehetsége, akár nincs”[16] – mondja Augusto Boal, a közösségi színház egyik megteremtője. Az alkalmazott improvizáció kiszélesített definíciójában módosul a cél: nem feltétlenül egy műalkotás létrehozása érdekében alkalmazzuk az improvizációt. Egy vállalati tréningen alkalmazott improvizáció fő célja lehet a kommunikáció, a csapatmunka, a kreativitás fejlesztése. A tanítási drámában például – Dorothy Heathcote meghatározásában – az improvizáció: „próbálkozás, hibázás, tesztelés általi felfedezés (...); az improvizáció produktuma a belőle származó tapasztalat.”[17]

Az alkalmazott improvizáció résztvevői tehát nem feltétlenül művészek, célja pedig nem feltétlenül műalkotás létrehozása. A kategória további **alcsoportokra osztható résztvevők szerint,** vagyis aszerint, hogy az improvizálók: színészek / gyerekek / betegek / alkalmazottak / tetszőleges közösség tagjai. **És alcsoportokra osztható cél szerint is,** vagyis annak mentén, hogy az improvizációnak a célja: műalkotás létrehozása / személyiségfejlesztés / csapatépítés / terápia stb.

Ha visszatekintünk az eddigi felosztásokra, látható, hogy az egyes csoportosítások más-más nézőpontból vizsgálták az improvizáció fogalmát:

- az életbeli és művészetbeli improvizációk kapcsán az improvizáló személy / alkotó szempontjából, az improvizációt mint cselekvést, tevékenységet vizsgáltuk
- a folyamat versus végeredmény felosztásban a műalkotás létrejöttének szempontjából néztünk rá, az időbeliség tükrében: nevezetesen, hogy az improvizáció a műalkotás létrejöttének melyik fázisában történik
- a tiszta és alkalmazott improvizáció kategóriák a cél szerint csoportosítják a rögtönzés fajtáit – a tiszta improvizáció előadásként valósul meg, az alkalmazott improvizáció eszköz valami más (pl. egy később létrejövő műalkotás, egy szerep, a személyiség fejlődése, egy közösség kialakulása) elérésének az érdekében.

Érdemes még egy utolsó, negyedik nézőpontot is a fenti három mellé állítani, melynek középpontjában a befogadó van, vagyis az improvizáció nézője, hallgatója. Ez tehát az improvizációk nyilvánosság szerinti csoportosítása.

[16] Augusto Boal: Theatre of the Oppressed. Pluto Press, London, 1979
[17] Kovács Gabriella: Alkalmazott színház és dráma, Mentor Kiad9ó, UArt Press, Marosvásárhely, 2015, 100.o.

Nyilvános és nem nyilvános improvizáció

Theodore J. Flicker, a chicagói Compass Players egyik alaptagja fogalmazta meg a nyilvános és zártkörű színészi improvizáció közti lényegi különbséget: a privát vagy zártkörű improvizáció az osztályterembe való, lényege a színész fejlődése, tapasztalatok szerzése, belső hangjának, saját eszközeinek felfedezése. Nem baj, ha unalmas vagy lassú, ha tele van zsákutcákkal, üresjáratokkal – mert a célja nem az osztály szórakoztatása, hanem saját belső kreatív erőnk megérzése és megedzése.[18] Az 1950-es évek végén, a nyilvános színházi improvizáció újjászületésekor Chicagóban, majd New Yorkban vagy épp Flicker és csapata tevékenykedése révén St. Louis-ban nézők elé került a rögtönzött játék. „Az volt a baj, hogy abból, ami a színpadunkon történt, túl sok volt abból a típusú privát improvizációból, ami halálra untatta a közönséget. Így hát úgy döntöttünk, hogy a nyilvános improvizációnak legelőször is szórakoztatónak kell lennie. Abban az időben nagyon brechtiánusok voltunk, úgyhogy az előadásnak tanítania is kellett és időnként talán megijesztenie is – ez szerintünk mind beleesett a szórakoztatás kategóriájába."[19]

Mit jelent ez a gyakorlatban? Azt, hogy amíg a zártkörű improvizáció a színészek vagy a szöveg fejlődésének eszköze, és ezért célja a felfedezés tapasztalata, addig a **nyilvános improvizációnak mindig figyelembe kell vennie a közönség szükségleteit.** A nyilvános improvizáció éppen ezért fegyelmet és struktúrát igényel. **A nyilvános improvizáló szerkeszt.** A zenész zenét, a színész színházat, a táncos táncot. A nyilvánosan improvizáló művész egyszerre lesz szerzője és előadója művének. „Az improvizáló szerepe" – írja az Upright Citizens Brigade, a legnagyobb New York-i improszínház és képzési központ tankönyve – „felelős szerep. A valóságban, függetlenül attól, hogy mennyire jól érzik magukat a színpadon, a nagy improvizálók mindig közösen dolgoznak, egy sor világos irányvonal mentén."[20] Flicker kollégáival, a fent idézett felismerés után egy sor olyan technikát és szabályt dolgozott ki, amelyek elsajátítása előfeltétele az élvezetes nyilvános improvizációnak. S ha a művészeti improvizáció más műfajainak nyilvános megmutatkozásait vizsgáljuk, hasonló jelenséggel, hasonló szabályrendszerekkel találkozunk.

A nézői elvárás persze éppen olyan veszélyes is lehet, mint amilyen jótékony. A magaskultúra elkötelezettjei közül sokan pont a nézői elvárásnak való alárendeltség miatt vetik el a nyilvános improvizáció művészeti értékének lehetőségét: hiszen a közönség néha a

[18] Jeffrey Sweet: Something Wonderful Right Away, Limelight Editions, New York, 2003, 161
[19] Sweet: I.m. 161.
[20] Matt Besser, Ian Roberts and Matt Walsh: The UPC Comedy Improvisation Manual, Comedy Council of Nicea, L.L.C., New York, 2013, 7.

legolcsóbb poénokon nevet, a legócskább klisékre vevő, és ezáltal „rossz impros modorra” biztatja a játszókat.

Ha az értékítéletektől eltekintünk egy pillanatra, annyi bizonyosan megállapítható, hogy a nyilvános improvizáció – definíciójából adódóan – figyelembe veszi a közönséget. Számol vele. Tudatos vagy nem tudatos, látható vagy láthatatlan módon: kölcsönhatásban áll vele. Ahogy Peter Brook írja egy az 1970-es években, a színházi társulatával afrikai falvakban tett kísérletező látogatása kapcsán: „Valódi improvizáció, amely a közönséggel való valódi kapcsolódáshoz vezet, csak akkor jöhet létre, ha a nézők azt érzik, hogy a színészek szeretik és tisztelik őket.”[21]

Forgatókönyv-fejlesztő módszerem az improvizáció kategóriáinak tükrében

Forgatókönyv-fejlesztő módszerem a színészi improvizációt állítja a forgatókönyvírás és a forgatókönyvíró-képzés szolgálatába. A fenti csoportosítások nyomán egyértelműen kirajzolódik, hogy kutatásom nem az életbeli, hanem a művészeti, nem a végeredményben, hanem a folyamatban megjelenő, nem a tiszta, hanem az alkalmazott, nem a nyilvános, hanem a privát improvizáció formáját vizsgálja és hasznosítja. Felmerülhet a kérdés, hogy ha ez ennyire triviális, akkor vajon mi szükség van a színészi improvizáció tiszta / nyilvános / végeredményként megjelenő formáinak részletes elemzésére? Mivégre, ha egyszer minket az alkalmazott improvizáció foglalkoztat?

A válasz egyszerű. **Mind gyakorlati tapasztalataimat, mind elméleti következtetéseimet a tiszta, nyilvános, előadásként létrejövő színészi improvizációból szereztem**, mint gyakorló improvizáló színész. Meggyőződésem, hogy azok a készségek, az a szemlélet és tudás, amit egy nyilvánosan improvizáló színésznek kell elsajátítania – **s** amelyekkel egy az improvizációt kizárólag alkalmazott formában megismerő személy egyszerűen nem is találkozik -, mindezek kiemelten hasznosak a forgatókönyvírás területén. Hiszen a szerkesztés, a struktúrateremtés, a történetekben való gondolkodás, az átfogó színészi-rendezői-dramaturgi-írói látásmód mind csupa olyan sajátosság, amelyekre az alkalmazott vagy privát improvizáció más formái általában nem fektetnek különösebb hangsúlyt, viszont a nyilvánosan improvizáló színész és a forgatókönyvíró gondolkodásában közös alapot képeznek. Éppen ezért **módszeremben** a nyilvános, végeredményként megjelenő, tiszta színészi improvizáció gyakorlatait, szabályrendszerét, módszereit és szemléletét veszem

[21] Peter Brook: The Shifting Point, Methuen, 1988, 62.

kiindulásként – és aztán **ezeket alkalmazom a forgatókönyvírókkal való együttműködésben.**

A nyilvános improvizáció tapasztalatainak kifejezetten dramaturgiai szempontú jelentősége mellett természetesen nem szabad lebecsülni az alkalmazott improvizáció szerepét sem, amelynek jelentősége rendkívüli mind a személyiségfejlesztésben, mind az általában vett művészeti alkotás – és így a forgatókönyv-fejlesztés – folyamatában is. Módszerem tehát egyaránt épít a személyiségfejlesztésben és alkotófolyamatokban is hatékony alkalmazott improvizáció, illetve a kifejezetten dramaturgiai és befogadói nézőponttal kiegészített nyilvános improvizáció eszköztárára és hatásmechanizmusára is.

II. Előzmények, előképek

II.1. A színészi improvizáció története

Kutatásom interdiszciplinaritása magától értetődő: a forgatókönyvírás és a színészi improvizáció területeit kapcsolja össze. Ugyanakkor kutatásom során folyamatos definiálási és hivatkozási nehézséget okoz a tény: hogy a színészi improvizációnak lényegében nincs még diszciplínája. Annak ellenére, hogy a színészi improvizáció megjelenése egy időre tehető magának a művészetnek a megjelenésével, az improvizációról való tudományos gondolkodás mindössze pár évtizedes jelenség. A Hogyan improvizáljunk? *típusú útmutató könyvek növekvő száma mellett egyelőre elenyésző a rögtönzésről szóló elméleti, tudományos mű. Az elmúlt években ez lassan változni látszik, de elmondható, hogy az improvizáció megítélése és a művészeten belül elfoglalt szerepe továbbra is ambivalens és problematikus. A film érezhette így magát a 20. század elején. Kutatásaim azt mutatják, hogy az improvizáció megítélése és értelmezése egy sajátos esztétikai prizmán keresztül történik, amely a XVIII. században alakult ki, de a mai napig kifejti hatását mind a művészeti gondolkodásra, mind a művészetről való gondolkodásra. Ezen a prizmán keresztül nézve az improvizáció – ez az izgalmas, sokoldalú művészeti forma és működési mód – nem nyerheti el létjogosultságát. Ahhoz, hogy ezt a prizmát megérthessük és felülvizsgálhassuk, tekintsük át röviden, hogy történeti szempontból mikor milyen szerepe volt az improvizációnak, s helyezzük magát az említett prizmát is történeti keretbe, hogy az improvizációval kapcsolatos elképzeléseinket és elvárásainkat újraértelmezhessük.*

Az improvizáció jelenléte a művészetben egykorú magával a művészettel. Jelentősége és hatása azonban korszakonként, földrajzi helyenként és művészeti áganként is rendkívül eltérő volt. Általánosságban elmondható, hogy míg a nyugati világon kívül a művészetben betöltött szerepe a kezdetektől a mai napig lényegében folyamatos volt, addig jelentősége a nyugati világban kimondottan ingadozott. A következőkben a színészi improvizáció nyugati világban betöltött szerepének történeti állomásait követjük végig.

A kezdetek

A mágikus rítusok korában a sámánok, varázslók különleges helyet foglaltak el a közösségben. Egyszerre voltak színészek, énekesek, táncosok, orvosok, papok, történetmondók, bohócok. „Őrzője és alkotója népe mitológiájának és kozmológiájának, ő az,

aki elhozza a meséket abból a másik világból. Gyógyító, bölcs ember, varázsló, részben sarlatán is, de ugyanakkor alakváltoztató is, az átváltozás képviselője és egyben színtere."[22]

Az emberiség első előadói értelemszerűen improvizáltak. Nem volt más választásuk. Az improvizáció első történeti megjelenését nem fogjuk tudni kimutatni, hiszen az írásbeliséget megelőző, majd az írásbeliség megjelenése után is párhuzamosan tovább élő szóbeliség kultúrájában az improvizáció természetes állapot, az előadóművészek őseinek és az első hivatásos előadók működésének is magától értetődő része. A színészi improvizációra is tökéletesen behelyettesíthető Dolinszky Miklós zenetörténész idevágó gondolata: „Zenei írásbeliséggel nem rendelkező kultúrák kapcsán értelmetlen improvizációról beszélni. Utóbbi, évezredek beláthatatlan távlatában, magát a zenélést jelentette."[23] Paradox módon az improvizáció fogalmát tehát maga az írásbeliség hozta létre. Az improvizációról való híradások, dokumentumok azt jelölik csak, hogy ez a fajta előadói működés az írásbeliség megjelenése mellett is tovább élt. A színészetet illetően annyi bizonyos, hogy „**az improvizált szereplések sok, sőt talán a legtöbb kultúrában jóval azelőtt kifejlődtek, minthogy bárki papírra vetette volna egy előadás szövegét vagy kialakította volna annak a hagyományát, hogy bizonyos színészi akciókat újra és újra ismételjenek.** Kínában és a Közel-Keleten egyaránt maradtak fenn emlékek udvari mulattatókról, akik rögtönzött anyagot adtak elő, gyakran szatirikus hangvételben, évszázadokkal azelőtt, hogy bármiféle írásos dramatikus szöveg megjelent volna."[24]

Arisztotelésztől tudjuk, hogy az ókori Görögország színházában hasonló jelenség írható le: a tragédia és a komédia kezdetben egyaránt improvizatív jellegű volt, mígnem az előadói fejlesztések, alakítások mentén el nem nyerték írott formájukat.[25]. A történelem és a színháztörténet számára **a görög színház tehát az írott dráma színháza lett.** Fontos ugyanakkor látnunk, hogy **az írott drámák megjelenésével a rögtönzött formák egyáltalán nem tűntek el, hanem párhuzamosan éltek és fejlődtek tovább.** Az úgynevezett „irodalmi színjátszás mellett" jelen volt a színészközpontú „tiszta színház" is. A leginkább mitológiai témákat parodisztikus formában feldolgozó, illetve mindennapi élethelyzeteket gunyorosan, kifigurázva bemutató, a színészi játékra épülő, élőbeszédszerű előadások – a dór bohózat és a mímosz (vagy mimus) – legnagyobbrészt improvizált párbeszédekből álltak, de voltak előre rögzített, megkomponált részeik is.

---

[22] Anthony Frost and Ralph Yarrow: Improvisation In Drama, Theatre And Performance, Palgrave MacMillan, London, 1990, 2007, 2016, 19.
[23] Dolinszky Miklós: Improvizáció, In: 2000, (irodalmi és társadalmi havilap) 2005/5.
[24] Marvin Carlson: THEATRE – A Very Short Introduction, Oxford University Press, Oxford, 2014, 53.
[25] Arisztotelész: Poétika, PannonKlett, 1997. 29.

A latin kultúra aztán nemcsak a szerzőközpontú, írott színházi hagyományt vette át a görögöktől, hanem a színész- és előadásközpontú tradíciókat, tehát a dór bohózatot és a mímoszt is. A színházi improvizáció legismertebb dokumentált tovább élése az ókori Rómában a dél-itáliai Atella városkából származó **atellana játék volt.** A, szájhagyomány útján terjedő, szókimondással, obszcenitással, népies nyersességgel teli rögtönzött népi bohózatban állandó, meghatározott komikus karaktereket jelenítettek meg a játszók, a különböző jellemtípusoknak saját jellegzetes maszkja volt.[26] „Miután a népies Atellana mind stílusában, mind tartalmában egyre árnyaltabbá, gazdagabbá vált, ugyanakkor megőrizte népies eredetiségét, a színházi szerzők felismerték a benne rejlő lehetőséget, és előre megírt szövegkönyv alapján kezdték előadatni az Atellanát, de most már nem utójátékként, hanem rendes előadásként. Így született meg az irodalmi Atellana."[27]

Az i.e. 2-1. századi Rómában ugyanaz történt tehát, mint pár évszázaddal korábban a tragédia és komédia születésekor, vagy másfél évezreddel később Goldoni és Molière commedia dell'arte által inspirált vígjátékainak megjelenésekor: az improvizált színházi forma – szerves és természetes kölcsönhatásban az írott dráma színházával – olyan fejlettségi szintre emelkedik, amely megtermékenyítően hat a drámaírókra, akik ezért rögzített, írott szöveget hoznak létre a műfaj sajátosságai mentén. A késő római kultúrában a drámaírás megszakad, nem születnek már új drámák, de a színjátszás még jó pár évszázaddal tovább él Rómában és a korai keresztény világban, elsősorban az improvizatív mímosz formájában.

A középkortól a barokkig – mesemondók, commedia dell'arte, Shakespeare

A középkor színházában elsősorban a jokulátorok, vándor énekesek, regösök, mesemondók, bohócok, tréfamesterek éltek az improvizáció eszközével. Míg a vallásos színjátszás résztvevői – a moralitások, misztériumok előadói – nem voltak hivatásos színészek, addig a fent említett „szórakoztatók" szakszerűen foglalkoztak az előadóművészettel, rengeteget utazva, mindig a helyi igényekhez igazodva. **A rögtönzés, variálás, kombinálás magától értetődő része volt számos műfajnak.** Ahogy az ókorban is szájról szájra, generációról generációra adták tovább például a homéroszi és az azt megelőző hősi

[26] Adamik Tamás: Római irodalom az archaikus korban - http://www.romaikor.hu/romai_irodalom/romai_irodalom_az_archaikus_korban/az_italiai_bohozat___fabula_atellana/cikk/a_fabula_atellana_jellemzo_vonasai
utolsó letöltés: 2016. márc. 12.
[27] Adamik: I.m. 1.

költeményeket, vagy akár magát az ószövetséget, úgy a szájhagyomány a középkorban is tovább virágzott. A mesemondók, regösök, dalnokok előadásában **a történetek évszázadokon át csiszolódtak, formálódtak,** az adott közönség és környezet igényeit és ízlését is erősen figyelembe véve. Ezekben a műfajokban az improvizáció a mindenkori közönséggel való kapcsolatteremtés, a személyesség, az aktualitás, az élővé tétel, a díszítés vagy éppen az esetleges felejtések, emlékezetromlások kiküszöbölésének természetes eszköze volt.

Ezt az eszközt emelte fel és tette művészete középpontjába a színészi improvizáció legismertebb színháztörténeti képviselője, a reneszánsz Itáliában megszülető és közel három évszázadon keresztül virágkorát élő commedia dell'arte. A commedia dell'arte a XV-XVI. századi Itáliának csak egyetlen színházi megjelenési módja volt a rendkívül sokszínű palettán, ahol „bohócok, bolondok, törpék, sarlatánok, énekmondók, zsonglőrök, akrobaták, akadémiai műkedvelők, városi társaságok, vagy kollégiumok alkalmi színjátszói adtak elő különféle műfajú darabokat, vagy színházi előadásnak nem nevezhető számokat. (...) A külföldről érkező utazók és az utókor szemében ez a különféle színházi formákból és gyakorlatokból felépülő színjátszó világ összemosódott, és egyetlen, egységes színházi formává vált."[28] Csakhogy a commedia dell'arte társulatok – joggal – mindig is különbséget akartak tenni maguk és mások között. Ők ugyanis, mint utólag kapott nevük, **a commedia dell'arte** (vagyis a szaktudással, professzionálisan, űzött színház) is mutatja: ***hivatásos színészek* voltak**, szemben a műkedvelő előadásokat játszó amatőrökkel (dilettanti).

Mik voltak tehát a fő különbségek a professzionális színészek és a műkedvelők között? „A legnyilvánvalóbb különbség abban állt, hogy a műkedvelők többnyire csak előre – és irodalmi nyelven – megírt komédiákat voltak képesek előadni, míg a hivatásosok az általuk birtokolt dramatikus töredékekből **bármikor tudtak új, még sosem játszott előadást készíteni, és színvonalasan játszani.** Ezeknek az előadásoknak a teljes szövegét egyes színészek saját szerzőségükkel utólag könyv alakban publikálták."[29] A commedia dell'arte tehát nem műfaj volt, hanem mesterség – amely különbözött az összes többi színjátékos gyakorlattól. Folyamatosan az adott kulturális közeghez alkalmazkodva – egészen mást játszottak például a hercegi udvarokban, mint a polgári vagy nemesi magánházakban – , „bármilyen műfajú előadást képesek voltak rövid idő alatt, magas színvonalon elkészíteni. (...) A színjátszás és a dramaturgiai munka nem vált el egymástól élesen: **a commedia dell'arte színészei írók és költők is voltak, akik kiválóan ismerték saját koruk írott, szóbeli és képi**

[28] Demcsák Katalin: Komédia, arte, világ – Kijárat Kiadó, 2011. 11-12.
[29] Demcsák: I.m. 19.

kultúráját." [30] A színészek különböző műfajú szövegeket tanultak meg: verseket, prózákat, régi történeteket, szólásokat, nyelvi játékokat és még sok egyebet. Tudtak zenélni, táncolni, énekelni és akrobatikus elemeket is használtak. „Egyéni dramaturgiai munkával, felkészüléssel, folyamatos változtatásokkal képesek voltak mindig új, meglepő, más, sosem látott módon és tartalommal alakítani figurájukat. (...) **A rögtönzés és az előre megírt szövegek együttes használata**, a jelenetek szituációktól függő variálása, illetve a különféle eredetű kulturális elemek, reprezentációs gyakorlatok, technikák ötvözése **volt jellemző a társulatok munkájára**."[31]

Kérdés, hogy vajon az adott korszakokban a rögtönzés mennyire volt kuriózumnak, különlegességnek vagy éppen evidenciának tekintve. A commedia dell' arte virágzásával egyidőben egy olasz akadémia például éjszakai beszélgető köröket szervezett. „Az éjszakába nyúló beszélgetések, társas együttlétek, szalonestek során játszott játékok olyan improvizációs technikák kifejlesztését kívánták meg a résztvevőktől, amelyek egyedülállóak voltak a maguk korában. A váratlanul, rögtönözve megteremtett gondolatok, az előre megtanult, aztán a megfelelő pillanatban alkalmazott versek, idézetek, mottók, tréfák képezték e játékok alapját."[32] Az improvizáció, a társalgásbeli szellemes rögtönzés ilyen módon része lett a kor kultúrájának.

Hasonló jelenség figyelhető meg Angliában. Több friss kutatás is foglalkozik a Shakespeare korabeli Anglia beszédkultúrájával, amelyben a retorika fontos szerepet játszott. Az iskolában is oktatott retorikának köszönhetően a szellemes mondások, a szónoki fordulatok sőt, akár a versben való improvizálás is igen széles körben elterjedt volt, olyannyira, hogy akár még egyes színháznézők is alkalmasak lehettek rá.[33] Mit jelenthetett ez a színészekre nézve? David N. Klausner rámutat, hogy **több reneszánsz drámaíró is helyet hagyott a rögzített vagy jelen idejű improvizációknak,** sőt volt, hogy a színészeknek halandzsa nyelven vagy valamilyen idegen nyelven kellett beszélniük. Egészen biztos, hogy az írott darab szentsége jóval kisebb, és ezáltal a színészek felelőssége és a véglegesen elhangzó szöveg kialakulásában játszott szerepe jóval nagyobb volt akkoriban, mint ma. Hamlet a róla elnevezett drámában maga is spontán dramaturgként lép fel, mikor így szól a színészekhez: *Tudjátok a Gonzago megöletést? / Tudjuk, fenséges úr. / Holnap este azt játsszuk el. Szükség esetére ugye meg*

[30] Demcsák: I.m. 23.
[31] Demcsák: i.m.25.
[32] Demcsák: I.m:25.
[33] David. N. Klausner: The Improvising Vice in Renaissance England, In: Improvisation in the Arts of the Middle Aged and Renaissance, ed. Timothy J. McGee, Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2003.

tudnál tanulni egy tíz-húsz sorból álló mondókát, amit én csinálnék s beleszúrnék? Nemde?"[34] Ugyanakkor a drámabeli dán királyfi mértékletességre is inti a színészeket, akik szerinte – nyilván Shakespeare tapasztalatával egybevágóan – sokszor képesek lennének a lelküket eladni egy poénért: „*Aki köztetek a bohócot játssza, ne mondjon többet, mint ami írva van neki, mert vannak azok közt is, kik magok nevetnek, hogy egy csapat bárgyú néző utánok nevessen, ha szinte a darabnak éppen valamely fontos mozzanata forog is fent.*"[35] Színészi túlkapás, ízléstelen ripacskodás vagy szellemes, míves, ihletett élővé tétel? Nyilván mindkét verzió fennállt, s vékony határvonal választotta el a kettőt. Annyi bizonyos, hogy Shakespeare idejében nem csak a színészi szabadság volt természetes és magától értetődő, hanem az is, hogy a kor drámaírói (playwrights – darab-mesteremberek vagy play-patchers – darab-összetákolók) maguk is számos korábbi történet, monda, drámaverzió felhasználásával hozták létre darabjaikat.[36]

Vajon mi az oka annak, hogy mégsem így tanultunk erről az iskolában?

Esztétikai fordulat – Improvizáció és megítélése a XVIII-XIX. században

A XVIII. század második felére a nyugati társadalom művészetfogalma gyökeresen megváltozott és ez a fordulat alapvető módosulásokat hozott az improvizáció megítélésében és alakulásában – írja Edgar Landgraf *Improvisation as Art* című könyvében.[37] Ennek a gondolkodásbeli fordulatnak a megértése azért különösen fontos, mert a XVIII. században kialakuló és a XIX. században tovább élő esztétikai és művészetelméleti hagyomány sok szempontból a mai napig alapvetően meghatározza a nyugati világ művészetfogalmát, és ebből adódóan az improvizáció működéséről, jelentőségéről és művészetben betöltött szerepéről való gondolkodását. A központi elem, amely megjelent a modern gondolkodásban, az a művészi invenció, találékonyságon való hangsúly volt. „A XVIII. század előtt az invenciózusság nem volt különösebben fontos, sem általában a művészetben, sem konkrétan az improvizációban"[38] – a modernkori nyugati esztétikában viszont ez a kritérium lett a legfontosabb, mondhatni a döntő faktor annak megítélésében, hogy valami művészet-e vagy sem.

[34] William Shakespeare: Hamlet, dán királyfi – In: Shakespeare összes drámái, III. kötet. Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 386
[35] Shakespeare: I.m. 398.
[36] Tiffany Stern: Making Shakespeare from stage to page, Routledge,London and New York, 2004. 36
[37] Edgar Landgraf: Improvisation as Art, Conceptual Challenges, Historical Perspectives, Continuum, New York, 2011 - bevezetés
[38] Landgraf, I.m. - bevezetés

Milyen változások zajlottak tehát a XVIII. század művészet-felfogásában? **A nyomtatás feltalálásának következményeként** fokozatosan megváltoztak és megnőttek az írási és olvasási szokások, s mindez nagyobb fokú komplexitást és reflexivitást biztosított a társadalomban. Felgyorsult a tudományokban, filozófiában és (a nyilvánosság megjelenésének köszönhetően) a politikában való fejlődés**, gyorsan nőtt a felvilágosodás által képviselt értékek, a racionalitás és megismerhetőség eszméjének sikere**. „Míg a szóbeliségre épülő kultúrák az információt az ismétlés, illetve az ismert típusok és minták variációján keresztül dolgozza fel és kommunikálja, addig a könyvek hozzáférhetősége lecsökkenti az ilyen emlékezést segítő módszerek szükségességét és helyettük **az újdonságot, az eredetiséget és az innovációt bátorítja**, amely eszméket gyorsan magáévá tesz a fejlődő esztétikai diskurzus."[39] Az improvizáció ebben a kontextusban – ahogy Landgraf mondja – a történelem rossz oldalán áll. Hiszen, mint megállapítottuk, **az improvizációnak a fókuszában a** homéroszi eposzoktól kezdve a commedia dell'artéig pont hogy **a létező formák, minták, cselekményvázak, figurák, retorikai fordulatok variálása állt.**

A színészi improvizációt a XVIII. század közepén száműzik az úgynevezett „magas művészetből". 1730-ban Johann Christoph Gottsched az, aki megfogalmazza a felvilágosodás ítéletét az improvizációról és a commedia dell'arte-ról: mely szerint a színészek lustaságból és tudatlanságból nem tanulták meg a szöveget és cserélték le a hagyományos színműveket vulgáris farce-okra. Ez a megközelítés az improvizációt „a művészet birodalmának határain kívülre pozícionálja rögtön abban a pillanatban, hogy a modern esztétika létrejön mint önálló tudományág és alapvetően definiálja újra a művészet funkcióját és jelentését. (...) Mint a magas- és tömegkultúra megkülönböztetésének áldozatát – egy olyan megkülönböztetésnek, amely jelentős mértékben arra épít, hogy elválasztja az örökkévalót a mulandótól, a maradandót az elröppenőtől, az ideálisat és egyetemeset az aktuálistól és egyeditől – az improvizációt elnyomja a hivatalos esztétikai álláspont."[40] Az improvizációt innentől kezdve ezen esztétikai prizmán keresztül vizsgálja a művészetelmélet és kritika. A felvilágosodás kultúrájában – vagyis a megismerés, a racionalitás, a textualitás kultúrájában – a véglegessé rögzült műalkotás, mint autonóm, önmagában teljes entitás ideája létrehozza „az autonóm, önálló gondolkodó és szerző mítoszát".[41] A rögtönzés kikerül a színházi kánonból, amelynek középpontjában – a polgári kor értékrendje mentén – a dráma és az individuális alkotó, a szerző áll.

---

[39] Landgraf I.m. 44.
[40] Landgraf: I.m. 7.
[41] http://parszab.hu/tanulmanyok/bzv/index5.html,
Parragh Szabolcs: Az intertextualitás - Utolsó letöltés: 2016. ápr 4.

Ugyanakkor annak köszönhetően, hogy az eredetiség és az újdonság uralkodó esztétikai értékké válik, **a század végére a művészetről gondolkodók** paradox módon **ismét felfedezik maguknak az improvizációt az új értékrend szellemében: mint az eredetiség és a zsenialitás megtestesülését.** Az ezzel kapcsolatos kutatás különösen ellentmondásos eredményeket hozott. Hiszen miközben az öt éves esztétika szak elvégzése során emlékeim szerint semmilyen szinten nem került szóba a művészeti improvizáció (lévén egyszerűen nem része a kánonnak), miközben a művészeti improvizáció harcos úttörőinek könyve arról számol be, hogy a commedia dell'arte letűnése után a XX. század elejéig kellett várni a műfaj újrafelfedezéséig, addig az elmúlt évtized kutatásai azt mutatják, hogy a színészi improvizáció gyakorlata és problematikája mind a XVIII., mind a XIX. században számos nagy művészt inspirált és ihletett meg. Köztük például Goethét, Kleistet, Puskint vagy Mary Shelley-t.[42]

Goethe útinaplójában rajongással beszél a commedia dell'arte rögtönzőiről, mikor azt írja, soha nem látott még „természetesebb játékot, mint amilyen ezeké a maszkosoké volt, amit csak igen hosszú gyakorlással és különösen szerencsés adottságokal lehet elérni."[43] Kleist levezeti, hogy miközben a modern társadalom növekvő hangsúlyt fektet a tervezésre és a szabályozásra, addig paradox módon éppen ennek következtében készteti és kényszeríti az individuumot az improvizálásra.[44] Az erősödő és Kleistet magát is érintő német cenzúra idejében csodálatos és filozofikus anekdotát oszt meg Unzelmann úrról, az improvizációiról hírhedt színészről, akinek a színházigazgató megtiltotta a rögtönzést, amikor a königsbergi színházban vendégszerepelt. „Unzelmann úr, aki megveti a makacsságot, engedelmeskedett a parancsnak, ám amikor a közönség rémületére egy ló, akit az előadás során felvezettek a színpadra, egyszer csak odacsinált a díszlet közepére, akkor ő megperdült, félbeszakította beszédét és a lóhoz fordult: Neked talán nem volt megtiltva, hogy improvizálj?"[45]

Angela Esterhammer 2008-ban megjelent *Romanticism and Improvisation, 1750-1850* című könyvéből megtudhatjuk, hogy a romantika századában sikerrel működtek Itáliából induló, de népszerűségüknek köszönhetően hamarosan egész Európát körbeutazó improvizációs költők, akik mindenkori közönségük ötletei és kérései által inspirálódva adták elő rögtönzött műveiket.[46] Sokszáz korabeli folyóirat, levél, útinapló – köztük Mary Shelley elragadtatott beszámolója – ad számot működésükről és sikerükről. *Egyiptomi éjszakák* című

[42] Jocelyn Holland: The School of Shipwrecks: Improvisation in Wilhelm Meisters Theatralische Sendung and the Lehrjahre In: Goethe Yearbook 15, szerk: Simon Richter, 2008, CAmden House.
[43] Johann Wolfgang Goethe: Utazás Itáliában, Tarandus, Győr, 2012. – október 4.
[44] Landgraf: I.m.113.
[45] Landgraf: I.m.113.
[46] Angela Esterhammer: Romanticism and Improvisation, 1750-1850, Cambridge University Press, 2008, 1-14

novelláját Puskin teljes egészben egy rögtönzőművész szentpétervári látogatásának leírásának szenteli: egy „hagyományos” költő nézőpontjából követi végig a tehetséges és sikeres improvizátor szereplését. Esterhammer szerint az európaiak megismerkedése az improvizátorokkal egy időbe esik azon új költői és esztétikai értékek kialakulásával, amelyek együttese később maga a romantika lesz. „A romantikus ideológia számos alapvető fogalma – így a zsenialitás, a spontaneitás, a szóbeliség, az érzékenység, az érzelmi kifejezőkészség – olyan kvalitásokat jelöl, amelyeket úgy tűnik, pontosan az improvizáló költők képviselnek.”[47] A közönség előtt, a közönségtől kapott ötletek alapján létrejött improvizációk sokak számára magát a megtestesült inspirációt jelentették. A művészeti kánonból kimaradó, de a kor alkotóira nyilvánvalóan jelentős hatást gyakorló improvizáció XIX. századi működéséről szóló könyv, ha nem is kérdőjelezi meg a romantika magányos, elszigetelt alkotó-géniuszának ideáját, de felhívja a figyelmet a kor szalonjaiban, műhelyeiben és egyéb közösségi tereiben jelenlévő kollektív, párbeszéden és jelenléten alapuló alkotói létezésre.

Lessing, Goethe, Schiller és Kleist még egyszerre alkotók és művészetfilozófusok, vagyis egyszerre van gyakorlati és elméleti tudásuk a színházról. A gyakorlatban alkotók számára a rögtönzés fogalma és működése szinte megkerülhetetlen, de ahogy a művészet és az esztétika képviselői egyre jobban távolodnak egymástól, úgy az improvizáció egyre inkább kikerül a művészetfilozófia képviselőinek látómezejéből. Az improvizáció definíciójából adódóan mond ellent a kor esztétikájának, amelynek középpontjában a mű mint autonóm alkotás, a szerző mint autonóm alkotó áll.[48]

A XIX. században a hivatásos európai színpadokon, **az irodalmi színház hagyományában a szerző és a dráma az úr.** A színész feladata a művek tolmácsolása a közönség számára. Az improvizáció nem tűnik el, de **az improvizációs színházcsinálás hagyománya megszakad.** Mindehhez a rendezői funkció megjelenése és megerősödése is hozzájárul. „Most már nem csak egy ügyelő vagy egy színházigazgató, nem csak a színészek egyike, nemcsak a próbák szervezője, a concentratore, hanem egy saját jogú *auteur* ő; a rendező víziója az előadásról gyakran olyan munkamódszert részesített előnyben, amelyben a színpadon történő kreatív improvizáció nincs se értékelve, se tanítva.”[49]

---

[47] Esterhammer: i.m. 6.

[48] Az improvizáció a körülményekhez tapadt cselekvéssor, nem értelmezhető közönsége nélkül, a mű mint olyan kizárólag a befogadás pillanatában, a jelenben létezik. Az improvizáló mint alkotó szintén nem elhatárolt, „kész” személyiség, hanem folyamatosan partnerei és közönsége visszajelzésének hatása, befolyása alatt álló változó. A művészetet a befogadó szemszögéből értelmező esztétikai irányzat, a recepcióesztétika csak majd az 1960-as évektől fogja a színházról való gondolkodást újrastruktúrálni.

[49] Frost and Yarrow, I.m. xxii. o

Improvizáció a XX. században

A XX. század újra felfedezi magának a színészi improvizációt. Sokszorosan. Ahogy a korábbi századokban is általános társadalmi, politikai, kulturális okai voltak az improvizáció háttérbe szorulásának, ugyanígy hasonló tényezők játszanak szerepet a műfaj újbóli térhódításában is. Még a század eleje körül megszületik a színháztudomány, amely függetleníti magát az irodalomtudománytól, azt képviselve, hogy a színház önálló, teljes jogú művészeti ág, és nem feltétlenül a dráma kiszolgálója. Az önállósodással szembeni hatalmas ellenállás az évtizedek alatt fokozatosan csökken, de a téma körül a mai napig feszültségek húzódnak.[50] A második világháború után döntő fordulat áll be a nyugati világ gondolkodásában. Fokozatosan megnő a tudatosság azzal kapcsolatban, hogy maga a művészeti kánon, mint a legtökéletesebb műalkotások összessége, korántsem objektív jelenség. Ellenkezőleg. A kánon korszakonként változó konstrukció, amit „olykor tudatos, de legtöbbször nem tudatos módon azért hoztak létre, hogy önigazoló módon demonstrálja bizonyos csoportok – egy társadalmi osztály, egy etnikum, egy nemzet, egy nem – felsőbbrendűségét."[51] Az antropológia fejlődésével a század második felében jelentősen megnő az érdeklődés a világszerte virágzó szóbeliség kultúrái iránt, amelyet eddig, mint az írásbeli kultúrához képest alacsonyabb rendűt, primitívebbet értelmeztünk.[52] A XX. század utolsó évtizedeitől kezdve **megkérdőjeleződik** az eddig rendkívül erősen meghúzott **határvonal a magas- és a tömegkultúra között**, a két „irány" kölcsönösen és vállaltan hatni kezd egymásra. Ugyanígy kölcsönhatásba keveredik a színház és az élet jelenségeinek vizsgálata – legyen szó egy színházi viselkedéskutató laborról vagy Eric Berne pszichológus életbeli szerepeinkkel foglalkozó könyveiről. A fenti gondolkodásbeli fordulatok mind kedvező hatással vannak az improvizáció XX. században való újbóli megjelenésére és megerősödésére.

<u>Színészképzés és színházi avantgárd.</u> A színházművészet önállósodásának egyik legfontosabb hozadéka a színészképzés intézményesülése. A korábbi gyakorlattal szemben, ahol a színészi szakmai tudás megszerzését az inaskodás, a hagyományozó mester és tanítványa viszony

[50] A Wikipédia például – egy 2008-as kiadású lexikonból átvéve – így definiálja magát az előadóművészetet: „azon művészi produkciók összefoglaló elnevezése, amelyek (szemben az alkotóművészettel) nem új műveket hoznak létre, hanem a közvetlenül nem élményszerű formában (hanem írásban, kotta, koreográfia formájában) rögzített művek élményszerű átélését teszik lehetővé." Vagyis az elmúlt háromszáz év szövegközpontú kultúrájának eredményeképpen a köztudatban még maga a színház vagy táncszínház sem tudta elérni, hogy alkotói, önálló, egyenrangú művészetnek kezeljék.
[51] Carlson: i.m. 9o.
[52] Újra elhalványodóban van az a lényegében kizárólag a nyugati színház elmúlt 300 évére jellemző határvonal, mely szigorúan elkülöníti a dramatikus színházat a tánctól, énektől, zenétől. (Hiszen a színészi mesterségnek az éneklés és táncolás magas szintű művelése éppúgy része volt az ókori Görögországban, a reneszánsz commedia dell'arte színpadokon mint a japán noh színházban és az indiai kathakaliban.)

jellemezte, a XIX. század második felében és a XX. század elején sorra nyitnak meg a színiakadémiák, színiiskolák. A század előre haladtával **a színészképzésben egyre nagyobb hangsúly kerül a színészi kreativitásra és a személyiségfejlesztésre**. A személyiségfejlesztés **leghatékonyabb technikai eszköze** az évszázad számos színészpedagógusa számára **az improvizáció lesz**.[53]

A második világháború után számos avantgárd színházi csoport tűzi ki célul, hogy a színházi előadás „nem estéről estére ismételhető, a fogyasztás logikájának megfelelően felépített színi előadás, hanem egy minden alkalommal új és egyszeri, a közösség életében betöltött szerepe által meghatározott esemény”[54] legyen. Ezekben az előadásokban – például Peter Brook, Mnouchkine, Grotowski, Chaikin, Lecoq munkáiban – a színészi improvizáció mint a pillanat, a jelen, a közvetlenség, a közönséggel való valódi kapcsolat eszköze jelenik meg.

Pszichológia. Pedagógia. Alkalmazott dráma és színház. Noha az európai színháztörténetben korábban is megjelent a színház nevelési szándékkal való alkalmazása – akár az ősi rituálékra, akár a középkori misztériumjátékokra, akár Goethe vagy Schiller színházeszményére gondolunk – maga **az alkalmazott dráma és színház, mint fogalom újonnan jött létre a XX. században**. A Bécsben pszichiátriát tanuló Moreno az 1910-es években a gyerekek játékából inspirálódva először gyerekszínjátékokat szervez, később dramatikus önsegítő csoportokat tart prostituáltaknak, majd improvizációs színházat alapít felnőttek számára. Színházi és pszichológiai munkásságát **Moreno** később, Amerikába költözése után is folytatja: **kidolgozza** a cselekvés átélésére és a közben érzett érzelmek tudatosítására építő terápiás és önismereti csoportmódszerét, **a pszichodrámát**, majd később a csoportra, csoportdinamikára fókuszáló szociodrámát. A pszichodráma Amerikában gyorsan, nemzetközi szinten leginkább csak a II. világháború után terjedt el, a mai napig nemzetközileg elismert és alkalmazott pszichológiai módszer.

A pedagógiában alkalmazott színjátszás másik, párhuzamos fejlődési vonala az amerikai Neva Boyd és tanítványa, Viola Spolin nevéhez fűződik. Boyd szociológus és szociális munkás volt, aki a század első évtizedeiben bevándorlók gyerekeinek tartott játszóházakat és társas programokat Chicagóban. Módszerében „a játékok, a történetmesélés, a néptánc és a színjátszás mind a kreatív kifejezést stimuláló eszközzé váltak, méghozzá az

[53] Kovács: I.m. 15.
[54] Kókai Károly A lázadó színház - http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/kokai.html utolsó letöltés: 2016. április 3.

önfelfedezésen és személyes tapasztalaton keresztül."[55] **Viola Spolin** – akit hagyományosan az amerikai improvizációs színház keresztanyjának tekintenek – a fenti elveket tovább fejlesztve alakította ki improvizációs játékokon alapuló saját módszerét, amelynek középpontjában **a játék, mint problémamegoldó, csapatépítő, a szociális alkalmazkodóképességet, kommunikációt szórakoztatva fejlesztő eszköz** állt. Spolin színészképző iskolája, improvizációs játékgyűjteménye a mai napig alapvető kiindulópontja a drámapedagógiának és az improvizációs színháznak.

A XX. században az alkalmazott színháznak számos további, improvizációs technikákra épülő irányzata alakult ki és fejlődött tovább a drámapedagógiától a börtönszínházon át Augusto Boal Fórumszínházáig. [56].

Improvizációs színház – mint önálló műfaj. Moreno 1922-es bécsi rögtönzőszínháza, a Stegreiftheater lehetett talán a múlt század első olyan improvizációs társulata, ahol a nézők arra vettek jegyet, hogy egy előre meg nem írt szövegű előadást lássanak.[57] Moreno társulata volt az első, amely ötleteket gyűjtött a közönségtől és aztán ezen javaslatok mentén improvizált jeleneteket. Volt, hogy aznap meghatározott forgatókönyv vázlatok, volt, hogy a napi hírek mentén rögtönöztek. „Moreno volt az első, aki felfigyelt arra a problémára, amely azóta is sújtja az improvizációt: amikor jól működik, akkor a nézők azt hiszik, hogy előre meg volt írva, de amikor félresikerül, akkor arra jutnak, hogy az improvizáció nem is tud működni és valójában rossz ötlet úgy, ahogy van."[58]

Az első hivatásosokból álló improvizációs társulat az 1950-es években megalakuló chicagói Compass Players.[59] A társulat és a chicagói improszféra kialakulását közvetve és közvetlenül számos különböző, de párhuzamosan jelenlévő hatás inspirálta: sok játszó a Sztanyiszlavszkij tanítvány Strasbergtől tanult, közvetve ismerték Copeau és Moreno munkásságát, használták a commedia dell'arte típusfiguráit, inspirálta őket a tömegkultúrát és intellektualizmust ötvöző, improvizatív elemeket alkalmazó német kabarészínház, Brecht és Weill színháza és természetesen hatottak rájuk Neva Boyd és Viola Spolin gyerekjátékai és improvizációs gyakorlatai.[60] Első előadásaik a különböző társulati tagok által írt vázlatok

[55] Viola Spolin: Improvisation for the Theater. Northwestern University Press, Evanston, Illinois,4. edition 2011. xivii
[56] Kovács: I.m. 74.
[57]Robert Keith Sawyer: Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation, Greenwood Publishing Group 2003, Connecticut – London. 18.
[58] Sawyer: Improvised Dialogues 18.21-24.
[59] A társulatot összehívó David Shepherd álma egy a munkásosztálynak szóló, fesztelen színház létrehozása volt, ahol a vendégek fogyaszthattak is. Minthogy nem talált megfelelő darabot, elhatározta, hogy improvizációs technikák alkalmazása révén írjanak egy újat, de a munka során a rendező, Paul Sills anyja, Viola Spolin színházi játékait és gyakorlatait kezdte el alkalmazni – és ez új perspektívát nyitott a munkának.
[60] Sawyer: Improvised Dialogues 18.21-24.

mentén improvizált előadások voltak. A társulat másfél év múlva feloszlott, de tagjai Amerika szerte magukkal vitték a műfajról vallott gyakorlati és elméleti tudásukat. Sills (Spolin fia) Chicagóban maradt és létrehozta a mai napig is működő leghíresebb improvizációs technnikákat alkalmazó színházat, a Second City-t. Spolin szervezett tanfolyamon képezte ki az új improvizálókat (összefoglaló könyvét, az *Improvisation for the Theater*-t 1963-ban írta meg), tanítványa kidolgozott metodikája nyomán pedig megszületett a Players Workshop – Amerika első hivatalos improvizációs iskolája.

Ugyanebben az időben, az 1950-es évek végén és az 1960-as évek elején Nagy-Britanniában **Keith Johnstone** tanár, drámaíró, rendező, dramaturg **a londoni Royal Court színház színészeinek tartott képzés során alakított ki improvizácós gyakorlatokat és játékokat.** A csoport csakhamar úgy döntött, hogy közönség előtt is megmutatkozik, így született meg a Theater Machine nevű társulat, amely hamarosan beutazta egész Európát. Johnstone jól ismerte Copeau és részben Sztanyiszlavszkij munkásságát, illetve dramaturgként rengeteg darabot olvasott. Ettől függetlenül saját bevallása szerint gyakorlatait elsősorban emberként, a hagyományos (kreativitást és spontaneitást elnyomó) oktatásban felnövő diákként, pedagógusként, az emberi (és állati) viselkedés szenvedélyes kutatójaként hozta létre. Johnstone az 1970-es években a kanadai Calgaryba költözött, majd ott megalapította improvizációs színházát, a Loose Moose-t, amelyben azóta is improvizációs képzések és eladások zajlanak. A Johnstone nevéhez fűződő legismertebb improvizációs előadásformák a Theatersports, a Maestro és a Life Game. Könyvei, a magyarul is olvasható *Impro,* illetve az *Impro for Storytellers* az improvizációról szóló szakirodalom alapművei.

A színházi improvizáció amerikai és angol verziója az elmúlt 50 évben egyre nagyobb teret hódított magának. Az 1980-as évektől kezdve sorra nyíltak meg az improvizációs színházak más észak-amerikai nagyvárosokban is.[61] **Mára világszerte többszáz** profi (és persze még több amatőr) **improvizációs társulat játszik rendszeresen rögtönzött előadásokat,** hol hagyományos impróformátumokat, hol kísérleti műfajokat létrehozva. A nagyobb improvizációs színházak saját iskolát működtetnek, évről évre jelennek meg a műfajjal kapcsolatos módszertani könyvek. Fokozatosan növekvő nemzetközi közösség szakmai találkozói és fesztiváljai biztosítják a színházi improvizációról való tudományos és művészeti, elméleti és gyakorlati gondolkodást.

[61] Néhány jelentősebb improvizációs színház: az ACME Los Angelesben, a BATS San Francisco-ban, az Annoyance és az IO Theatre Chicagoban, az Unexpected Productions Seattle-ben, az UCB és a Magnet Theater New York Cityben, a Bad Dog Theater Company Toronto-ban. A Keith Johnstone féle iskola is hódít szerte Kanadában.

Szintén tiszta improvizációt működtető, ám az eddig ismertetett vonulatoktól eltérő improszínházi forma a **Playback színház.** Az erősen pszichológiai szemléletű műfajt Jonathan Fox és Jo Salas hozta létre 1975-ben. Elsősorban Moreno pszichodrámája, Boal Fórumszínháza, illetve a Távol-Kelet rituális színházi hagyománya volt rájuk hatással. Maga a Playback egy ritualizált nyilvános előadás, amelyben a nézők hangulatait, életérzéseit, történeteit, álmait a társulat zene kíséretében improvizálva adja elő. A playback forma szintén rendkívül népszerű lett, mára több száz ilyen társulat létezik világszerte.

Improvizáció Magyarországon. A színészi improvizáció magyarországi történetéről csak minimális, szórványos adatok állnak rendelkezésre. További források felkutatása hiánypótló lenne, de ez túlnő e dolgozat keretein. Az improvizáció eddig felsorolt XX. századi megnyilvánulásai hol azonnal, hol pár évtizedes késéssel, de Magyarországon is megjelennek. Mérsékelten válnak csak részévé a magyar színészképző hagyománynak a nagy színészpedagógusok személyiség- és kreativitásfejlesztő improvizációs gyakorlatai, az utóbbi évtizedben azonban mintha előrelépés történne ezügyben. Az alkalmazott improvizáció az 1970-es évektől fokozatos növekvő szerepet kap a magyar drámapedagógiában, amelynek legelső képviselői Debreczeni Tibor, Mezei Éva, Gabnai Katalin és Kaposi László. Az 1990-es évektől színházi nevelési társulatok alakulnak, illetve Drámapedagógia Magazin biztosítja a nemzetközi szakirodalom megismerését és módszertani gondolkodás folyamatos fejlődését. A pszichodráma műfaját Mérei Ferenc pszichológus honosítja meg az 1970-es években. 1992-ben tartja első előadását az első magyar playback társulat, a Rögtönzések Színháza – a társulat nevéhez fűződik az itthoni playback mozgalom elindítása is. Ma több mint húsz magyarországi playback társulat működik. Jelentős az improvizáció szerepe a XX. század elején virágzó Nagy Endre féle kabarében, Ruszt József és Halász Péter műhelyében a XX. század második felében. **Az improvizációs színház, mint önálló forma csak a XXI. században jelenik meg Magyarországon a Momentán Társulat 2003-as megalakulásával.**[62] A műfaj országos szintű ismertségét elsősorban az improvizáció magyar televízióban való megjelenése hozza: Vámos Miklós *Rögtön!* és *Rögtön jövök!* című műsorai az ezredfordulón jelennek meg, a *Beugró* című szórakoztató műsor 2007-től kerül adásba. Az elmúlt néhány év eredménye az újabb improvizációs társulatok megjelenése, az improvizáció – mint előadóművészeti forma szakmai oktatása, az improvizációs technikák segítségével készülő előadások elterjedése, illetve az improvizáció vállalati kultúrában való megjelenése.

[62] Az 1990-es években Rudolf Péter és Nagy-Kálóczy Eszter is tartott kétszereplős improvizációs esteket.

A színészi improvizáció és megítélése ma

A színészi improvizáció XX. században megjelenő fajtái és típusai egymás mellett, sokszor egymással keveredve élnek tovább a XXI. század elején. Ezekről a különböző részterületekről elmondhatjuk,

- hogy mindannyian használják az improvizáció gyűjtő fogalmát saját tevékenységük egy bizonyos részének leírására – ugyanakkor sokszor teljesen különböző dolgokat értenek alatta.
- hogy sok esetben nem ismerik vagy nem ismerik fel rokonságukat. „A drámaterapeuta bizonyára alapvető különbséget lát saját munkája és egy vállalati értékesítő csapat készségeinek drámatechnikai eszközökkel való fejlesztése között."[63]

A jelenség tehát kettős: a részterületek között egyrészt számos kimondatlan és feltérképezetlen párhuzam és hasonlóság van, másrészt **az improvizáció fogalmával kapcsolatban továbbra is számos eltérő definíció és felfogás él egymás mellett – sokszor egymással ellentmondásban**.

A színészi improvizáció – jelen esetben – **a történelem jó oldalán áll.** A korban visszhangra és érdeklődésre találó, a személyiségfejlődéssel, a kreativitással, a flow-élménnyel vagy általában az alkotófolyamatokkal kapcsolatos kutatások eredményei mind-mind rokonságot találnak az improvizáció működési mechanizmusával. Az improvizáció jelenségével kapcsolatos antropológiai, pedagógiai és művészeti tanulmányok közel három évtizedes jelenléte után az elmúlt tíz évben hirtelen megnőtt a bölcsészettudományok érdeklődése is a tárgy után, új kutatásokat, kiadványokat eredményezve. Ezek a könyvek még elsősorban a művészeti improvizáció definiálására, kontextusba helyezésére, az improvizációról szóló diskurzus szókincsének megalkotására, az improvizáció kultúrába, ha tetszik, kánonba ágyazására fókuszálnak.

Magam sem tudtam megkerülni ezt a kérdést – vagyis szükségét éreztem körbejárni és újradefiniálni magát azt a prizmát, amelyen keresztül a XXI. század eleji magyarországi magaskultúra kanonizált intézményének, a Színház- és Filmművészeti Egyetemnek nézőpontjából az improvizációt vizsgálhatjuk. Úgy vélem, a magas- és tömegművészet polaritására épülő világban nem csak a tudományos közeg, de sok esetben a magasművészet

[63] Judith Ackroyd – Applied Theatre: Problems and possibilities In: Applied Theatre Research 2000. https://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf
utolsó letöltés: 2016. ápr. 28.

alkotói is idegenkedve tekintenek a színészi improvizációra, elsősorban a közönség előtt zajló színházi improvizációra, amely magában rejti az „olcsóság és felületesség” veszélyét. A változás azonban vitathatatlan. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az a tény, hogy jelen doktori kutatás létrejöhetett.

* * *

Nem beszéltem még a színészi improvizáció egyik igen jelentős XX. századi megjelenési területéről: nevezetesen a filmes improvizációról. Mivel a filmkészítés során alkalmazott improvizáció már módszerem közvetlen előzményének tekinthető, ezért ezzel a következő fejezetben külön, részletesen foglalkozom.

II. 2. Improvizáció alkalmazása a filmkészítésben - áttekintés

Ahhoz, hogy egy új oktatási és alkotói módszer értelmezhető és értékelhető legyen, fontos, hogy azt ne csak önmagában lássuk, hanem kontextusba helyezve is megvizsgáljuk. Hol és mikor jelent meg korábban az improvizáció mint a forgatókönyv fejlesztésének eszköze? Kik voltak azok a filmes alkotók és oktatók, akik munkájuk során hasonló technikákat használtak? Milyen módszert alkalmaztak, milyen művészetfilozófia mentén, milyen eredménnyel? Mennyiben beszélhetünk improvizációs forgatókönyv-fejlesztési hagyományról? Jelen fejezetben a forgatókönyv-fejlesztésben színészi improvizációt alkalmazó alkotók munkásságával kapcsolatos kutatásaim legfontosabb eredményeit foglalom össze.

Briliáns véletlenek – spontaneitás a forgatáson

Mint már a bevezetőben is utaltam rá, **film és improvizáció viszonya kapcsán az első asszociációk a forgatás során megvalósuló rögtönzésre irányulnak**. Nem csoda, hiszen maga az improvizáció szó a nyilvánosság, a közönség előtti megmérettetés asszociációját hordozza magában. A filmtörténet számos legendás, emlékezetes pillanata véletlenből, hibából, spontán intuícióból, a pillanat varázsából született. Ilyen például Woody Allen kokainos tüsszentése az *Annie Hall*ban, Humphrey Bogart „Fel a fejjel, kölyök!" mondata a *Casablancá*ban, Marlon Brando macskája *A keresztapá*ban, Robert de Niro „Hozzám beszélsz?" kérdése a *Taxisofőr*ben vagy Kabos Gyula számos poénja a *Hyppolit, a lakáj*ban.[64] Az angol nyelv egyébként meg is különbözteti ezt a fajta rögtönzést (ad-libing) az ennél eggyel strukturáltabb, tudatosabb, nagyobb ívű improvizációtól, de a köznyelv általában ezekre az esetekre használja a filmes improvizáció kifejezést. A színészi spontaneitás ezen megnyilvánulásai érdekes és szórakoztató filmtörténeti ínyencfalatok, de **nem tartoznak központi témánk, a forgatókönyvírás során alkalmazott improvizációk kategóriájába**.

Van ugyanakkor egy szempont, amely miatt mégis érdemes röviden beszélni róluk. Ezek a pillanatok ugyanis azért válhattak a filmek és a filmtörténet részévé, mert végső soron szervesen tudtak illeszkedni egy nagyobb rendszerhez – egy adott karakterhez, nyelvezethez, stílushoz, humorhoz, miliőhöz – s ezáltal hiteles elemévé válhattak egy adott világnak. A forgatás során sokezer hiba, új ötlet és véletlen van, amely végül nem lesz része az elkészült filmnek. Ha egy ilyen új megoldás nem tud szervesen kapcsolódni az egészhez, akkor az esetek

[64] http://www.emlii.com/748c8dd3/20-Legendary-Movie-Scenes-That-Were-Improvised-Out-of-Surprise - utolsó letöltés: 2016. április 21.

túlnyomó többségében egyszerűen újraforgatják vagy kivágják a végső verzióból. A fenti példák többségéről elmondható, hogy ugyan lehetőség lett volna az elvetésükre, de az alkotók valószínűleg úgy érezték, hogy a spontán pillanat szülte megoldás jobb, igazabb, hasznosabb, mint ami az eredeti forgatókönyvben volt, ezért megtartották az új verziót. Ennyiben tehát egy meghosszabbított forgatókönyv-fejlesztésről beszélhetünk.

Az ötlettől a felvételig – az improvizáció változó fokai

A filmművészetnek számos jelentős képviselője alkalmazott színészi improvizációt munkája során. Rendkívül változatos és differenciált képet mutat viszont az, hogy munkájukban mekkora a rögtönzés mértéke, illetve hogy az improvizáció a filmkészítés melyik fázisában jelenik meg. Mike Leigh például – a forgatókönyv-fejlesztéshez alkalmazott improvizáció talán legismertebb képviselője – mindent az improvizációra bízott a keresés, felépítés, írás fázisaiban, de lényegében semmit nem improvizáltatott a kamera előtt. Jacques Rivette ezzel szemben több filmjében teljesen elutasította a forgatókönyvet, nála maga a kamerák előtt zajló színészi improvizáció lett az alkotói folyamat lényege. Eric Rohmer bizonyos filmjeiben megírt és számon kért minden egyes szót, *A zöld sugár*ban viszont végig improvizáltatta színésznőjét és mindent csak egyetlen egyszer vett fel. Mike Figgis *Timecode* című osztott képmezős filmjében nem írt kész forgatókönyvet: egy előre kijelölt történetvázlat pontjai mentén tíz napon keresztül 16-szor improvizáltatta végig színészeivel a filmet, mielőtt sor került a végső felvételre. Jim Jarmusch és Robert Altman elsősorban a próbákon használt improvizációt, a felvételeken már alig. Cassavetes egyfelől a forgatókönyv kialakításához és véglegesítéséhez használta színészei rögtönzését, másrészt a forgatás során is nyitva hagyott bizonyos lehetőségeket. Jean Rouch, aki antropológiai oldalról közelítette meg a filmezést, bevonta szereplőit a film megformálásába, mert „arra volt kíváncsi, hogy szereplői maguk hogyan reagálnak saját élethelyzeteikre, hogyan prezentálják magukat egy kommunikációs helyzetben.”[65] Így az ő esetében maga a filmezés lett az improvizáció.

Hasonló változatosság jelenik meg a hazai filmművészetben is, ha a rögtönzés filmben illetve forgatókönyv-fejlesztésben betöltött szerepéről beszélünk. A Budapesti Iskola képviselői, Jancsó Miklós, Jeles András, Hajdu Szabolcs, Pálfi György, Mundruczó Kornél, Szimler Bálint mind alkalmaztak rendszeresen vagy alkalomszerűen improvizációt a filmkészítés bizonyos szakaszaiban.

[65] Kovács András Bálint: Metropolis, Párizs, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1992, 128.

„Minden egyes műalkotás – legyen szó bármilyen művészeti ágról – szintézise az improvizációnak és a rendszernek."[66] – mondja egy riportban Mike Leigh filmrendező. Ugyanezt fejti ki a művészeti improvizáció megnyilvánulási formáit vizsgáló Roger Dean és Hazel Smith, akik szerint a totális megkomponáltság és a teljesen szabad improvizáció között egy fokozatos átmenetet képező vonal húzódik, és ezen vonal mentén helyezhető el valamennyi műalkotás.[67] Ugyanakkor Fellini szerint: „Improvizálni teljességgel lehetetlen. (…) A művészet tudományos művelet, szóval azt mondhatom, hogy amit általában improvizációnak szokás hívni, az az én esetemben csak annyit jelent, hogy nyitott szemmel és nyitott füllel figyelek azokra a dolgokra, amik előfordulhatnak a film készítése során."[68] Vagy ahogy egy másik interjúban fogalmaz: „Az improvizáció kifejezés sértő egy művész számára."[69]

Fellini mondata gyökeresen szemben áll a bekezdés elején citált Mike Leigh gondolattal. Ráadásul szemben áll saját színészeinek róla alkotott képével is. „Fellininél nem volt forgatókönyv, improvizálni kellett."[70] – nyilatkozza egyszerűen Claudia Cardinale. Kinek van igaza? Leigh-nek? Fellininek? Cardinalénak? Vagy talán az improvizáció elméletét kutató Frost és Yarrow szerzőpárosnak, akik szerint: „Bizonyos mértékben minden filmszínész improvizál. Két felvétel sosem lesz pontosan egyforma."[71]

Kinek van igaza? Bizonyára mindenkinek. A látszólagos ellentmondást mindössze az okozza, hogy **a különböző alkotók és elemzők**

- **mást és mást értenek improvizáció alatt**
- **eltérő definícióik mellé eltérő értékítéleteket is csatolnak.**

Témánk szempontjából nem az improvizáció egyetlen helyes definíciójának megtalálása a cél, hanem a különböző nézőpontok felismerése, összehasonlítása és kontextusba helyezése. Hasonlóképpen mellékes most a fenti műalkotások esztétikai elemzése.[72] Ennél sokkal fontosabb a filmek módszertani vizsgálata, vagyis annak feltérképezése, hogy **melyik alkotó milyen módon, milyen céllal és a munka melyik fázisában alkalmazta a színészi improvizációt. Jelen felsorolás nem tud és nem is kíván teljeskörű lenni**, inkább csak felvillant és bemutat lehetséges megközelítéseket. Értelemszerűen – ha nem is kizárólagosan, de elsősorban – **azokra az alkotókra fektettem a hangsúlyt, akik** hozzám hasonlóan elsősorban **nem a végeredményben, a forgatáson, hanem a forgatókönyv-fejlesztés során**

[66] https://www.youtube.com/watch?v=xGYh_re8C6I utolsó letöltés: 2016. április 21.
[67] Roger Dean and Hazel Smith: Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945, Routledge – Amsterdam, 1997, 27.o.
[68] Federico Fellini: Interviews – Szerk: Bert Cardullo University Press of Missisippi, 2006, 71.o.
[69] Federico Fellini: I.m. – 102.
[70] http://www.boon.hu/szerencse-hogy-a-mozi-varazslatos-idoszakaban-kezdhettem-a-szakmat/2914943 utolsó letöltés: 2016. okt.7.
[71] Frost and Yarrow: I.m. 70.
[72] A választott művek többsége a filmes kánon elfogadott, elismert darabja.

használtak improtechnikákat. Közülük is legrészletesebben a saját módszeremmel és szemléletemmel leginkább rokonságot mutató John Cassavetes és Mike Leigh munkásságával foglalkoztam. Hiába jelentős az improvizációs színészvezetés például Godardnál, Lars von Triernél vagy az olasz neorealizmus képviselőinél, náluk a hangsúly sokkal inkább a végeredmény milyenségén van, semmint az úton. Leegyszerűsítve mondhatjuk, hogy **azon alkotók munkássága tekinthető leginkább módszeremmel rokon megközelítésűnek tehát, akiknél az improvizáció eszköz, nem pedig cél**.

A kutatás nehézsége ugyanakkor abban rejlik, hogy pontosan eszköz voltuk miatt az improvizációs technikákat utólag, filmeket nézve, kritikákat, elemzéseket olvasva nehezen lehet tetten érni. A kritikai és akadémikus világ a legtöbb esetben a kész műalkotást szokta kritikai analízisnek alávetni, ezért a munkafolyamat hogyanjáról kevesebb információ áll rendelkezésre. Az alábbi összefoglalókban ezért sokkal inkább az alkotók és társalkotók saját, személyes beszámolóira fókuszáltam, az ő írásaikat, velük készített interjúkat tekintettem elsődleges forrásnak. Ebből adódóan a fejezet nem értelmező, hanem inkább leíró, feltáró jellegű.

Charlie Chaplin, Buster Keaton és a burleszk

A film lényegében megszületése pillanatában felfedezte magának az improvizációt és annak lehetőségeit. Pontosabban szólva talán nem is felfedezte, hanem mint egy gyermek – aki nem tudja mit szabad, mit nem, mit illik, mit nem – magától adódó természetességgel élt vele. Hevesy Iván a némafilm történetéről szóló könyvében így ír az egyik legkorábban megjelenő és legnagyobb utat bejáró filmes (bár eredetileg színházi) műfajról, a burleszkről: „Többnyire szcenárium, forgatókönyv nélkül készült: a burleszket nem lehetett előre, írott szóban úgy lerögzíteni és beállítani, mint egy másfajta filmet vagy színpadi drámát. A burleszk szerzője csak rövid vázlatot írt, szinopszis alakjában sorakoztatta fel mindazokat az ötleteket, trükköket, amiket benne »elsüthetőnek« tartott.”[73]

Chaplin és Keaton egyaránt a zenés szórakoztató színpadok világából került a filmbe, mindketten fiatal koruktól kezdve játszottak vaudeville társulatokban. A vaudeville a 19. század Amerikájának népszerű zenés műfaja volt – a commedia dell’arte egyfajta továbbélése: az országban vándorló társulatok programja tánc-, ének-, pantomim- és bohózat-

[73] Szilágyi Erzsébet: A némafilm legjelentősebb műfaja: a burleszk, 2001. május 15. http://www.filmtett.ro/cikk/1397/a-nemafilm-legjelentosebb-mufaja-a-burleszk, 2016. április 12.

betétekből, akrobatikus műsorszámokból és bűvészmutatványokból állt össze. Sok más olyan művészhez hasonlóan, akik a vaudeville színpadok után a filmvásznon kötöttek ki, **az improvizáció nekik is alapvető szerepet játszott munkamódszerükben**. „A vaudeville számokat ritkán írták le előre vagy akár utólag is." – mondja David Robinson. „Ezek általában az előadások során fejlődtek ki és a közönség reakciói nyomán nyerték el végső formájukat."[74] A családjával közös számokban fellépő Keaton már gyerekkorában rögtönzéseiről lett híres. „Soha nem csináltuk meg ugyanazt a számot ugyanúgy kétszer egymás után. Sokkal nagyobb mulatság volt meglepni egymást bármilyen vad, őrült mutatvánnyal, ami csak az eszünkbe jutott."[75] Annak érdekében, hogy filmjeiben is megőrizhesse színpadi számai frissességét és improvizatív voltát, Keaton, a rendező szabad kezet adott Keatonnak, a színésznek. A hosszú beállítások és a nagytotálok lehetővé tették, hogy „szabadon garázdálkodhasson" a térben, anélkül, hogy az operatőrrel előre közölje, mit is fog éppen csinálni a következő pillanatban. A művészeti irányítás mindvégig az ő kezében volt: a kamera addig forgott, amíg el nem hangzott szájából az „Ennyi!".

Chaplin – Keatonhoz és a burleszk többi képviselőjéhez hasonlóan – szintén csak egy-egy ötlettel, skiccel a fejében kezdett neki a forgatásnak. Rengeteg nyersanyagot használt, kíméletlen maximalista hírében állt és képes volt újra- és újravenni a jeleneteket, minden egyes felvételt egy-egy újabb improvizációra és kísérletre, felfedezésre használva.[76] Dympna Callery szerint Chaplin az improvizációkon keresztül teremtette meg magát a XX. századi clown alakját. „Chaplin jól példázza a *dell'arte* szóban rejlő fegyelmet: a test tökéletes uralma és a kivitelezés precizitása – ezek képezik a vígjátéki improvizáció alapját. Maszkszerű sminkje és jellegzetes járása éppoly rögzített, mint a commedia típusfiguráinak, de a trükkök és a szituációk mindig változnak."[77]

Elmondható, hogy **míg Keaton rögtönzései leginkább végeredmények lettek** (munkatársai, nézői csak imádkozhattak egy-egy nagyszabású katasztrófajelenetnél, például az összedőlő ház vagy a hídról vízbe zuhanó mozdony esetében), **addig Chaplin félig-meddig eszközként, a felfedezés módszereként alkalmazta az improvizációt**, hogy rátaláljon a legjobb megoldásra. Ennyiben az ő megközelítése közelebb áll az általunk is vizsgált alkalmazott improvizáció módszeréhez.

---

[74] David Robinson: The Theater and Cinema of Buster Keaton, Indiana University Press,Indiana, 1969, 36. o.
[75] Robinson: I.m. 37.
[76] The Unknown Chaplin: http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/charlie-chaplin-about-the-actor/77/ - utolsó letöltés 2016. április 4.
[77] Dympna Callery: Through The Body – A Practical Guide to Physical Theatre, Nick Hern, New York, 2001, 62.

Fontos látni, hogy a filmkészítésnek ebben a korai szakaszában még nem differenciálódtak annyira az alkotói munkafolyamatok. Chaplin, Keaton és még számos némafilmes egyidejűleg volt színész, író és rendező. (Akárcsak a commedia dell'arte színészei.) Igaz, lévén némafilm, nem volt dialóg, így a párbeszédírói tehetség helyett más képességeknek kellett előtérbe kerülnie. Mindenesetre a három munkakör összeért, összefonódott, erősítette egymást a közös cél, a tökéletes hatás elérésének érdekében. A film fejlődésével és a mozi fellendülésével az 1910-es évektől kezdve igény lett a hosszabb, összetettebb történetekre, ehhez azonban szükség volt a filmgyártás átalakulására, specifikálódására. „A legnagyobb előrelépést a pontos, részletesen kidolgozott forgatókönyv bevezetése jelentette: a korábbi improvizálás vagy többé-kevésbé megírt forgatókönyvek helyett most már minden jelenetet pontosan megírtak – ez biztosította a stáb minden tagja számára, hogy előre felkészüljön a forgatásra, így gyorsabban készüljenek el az egyes jelenetek."[78]

John Cassavetes

John Cassavetes 1929-ben született New Yorkban. 1953-ban színészként végzett az American Academy of Dramatic Artson, majd az elkövetkező években számos kisebb-nagyobb szerepet eljátszott színházban, tévésorozatokban, tévé- és mozifilmekben is. 1956-ban létrehozta saját, kísérletező jellegű színházi műhelyét, ahol fiatal színészeket tanított. Amikor az egyik improvizációs gyakorlat egyre nagyobbá és összetettebbé nőtte ki magát, Cassavetes úgy döntött, filmre veszi. „Mikor a *New York árnyai*t forgattuk, nem számítottunk arra, hogy kereskedelmi forgalomba kerül. Kísérleteztünk, egyetlen célunk a tanulás volt. Szerettük volna jobban megismerni a mesterségünket."[79]

A *New York árnyai* című film legvégén egy felirat szerepel: „A film, amit látott, improvizáció volt." Valójában a filmnek két változata is elkészült. Az első verzió ténylegesen improvizáció volt – illetve annak az improvizációs gyakorlatnak a folytatása, ami még a színész-workshopon kezdődött.[80] De Cassavetes elégedetlen volt az eredménnyel, ezért további jeleneteket írt, és tíz napon át hozzáforgatott a filmhez. Az új verzió a színészeket és a történetet helyezte a középpontba, így a kész film jóval szerkesztettebb, fókuszáltabb lett, mint

[78] Vajdovich Györgyi: A nagyipari filmgyártás kialakulása – A hollywoodi stúdiórendszer kiépülése, In: http://www.filmtett.ro/cikk/1252/filmtortenet-a-nagyipari-filmgyartas-kialakulasa-a-hollywoodi-studiorendszer-kiepulese – Utolsó letöltés: 2016. október 1.
[79] John Cassavetes: A kamera mögött, In: A jupiterlámpák előtt, szerk.: Karcsai Kulcsár István, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1981, 13-14.
[80] Tom Charity: John Cassavetes: Lifeworks, Ebbw Vale, Wales, Omnibus Press, 2001, 18-22.

az eredeti. Ez, a második változat lett a végleges, ebben a verzióban ismerjük ma is. A vége-felirat rajtamaradt a filmen; részben ennek köszönhető, hogy a mai napig széles körben az a tévhit él, hogy *A New York árnyai* és Cassavetes más filmjei is improvizáltak. A valóság az, hogy Cassavetes a forgatásokon már leginkább kész, rögzített szövegkönyvvel dolgozott. Esetében az improvizációk elsősorban az előkészítő szakaszban játszottak szerepet. Cassavetes tényleges filmkészítési módszerét interjúk, visszaemlékezések és nyilatkozatok mozaikjaiból tudjuk rekonstruálni, továbbá rendkívül értékes mozzanatokat rejt a *Férjek* című film werkfilmje is, amit Joe Lustig készített a BBC-nek 1971-ben.[81]

Kiindulópont – téma: az ember. Cassavetes filmjeinek sosem valamilyen rafinált ötlet vagy bonyolult történet az alapja. Család, szeretet, annak lehetetlen volta, az én, a keserűség, a gyerekek – egy szó is elég kiindulópontnak. Az *Arcok*ra való készüléskor a téma a házasság volt. „Egyáltalán semmit se tudok a házasságról. Már régóta nős vagyok. De semmit se tudok a házasságról. Senkit sem ismerek, aki tudna."[82]A *Férjek* készítésének elején még ennyi sem volt meghatározva. Cassavetes csak annyit tudott, hogy Ben Gazzara-val és Peter Falk-kal akar együtt játszani.[83] Végül körülbelül 400 oldalnyi jegyzetet készített, mielőtt a forgatókönyv összeállt volna.[84]

A forgatás alatt így nyilatkozott: „Nincs sztori. Lényegében nincs sztori azon túl, amit említettem. Egy éven át dolgoztam rajta, hogy megpróbáljam megoldani. Hogy kijöjjön belőle valami. Az egyetlen jó dolog a sztoriban, hogy kiindulópontként tudott szolgálni hármunk számára ahhoz, hogy az egyéni kifejezéseinket használhassuk, mint emberek. Ami azt illeti, elfelejtjük, hogy kik vagyunk. Úgy értem, azt hiszem, mindannyiunknak ismerős az az élmény, amikor egyszer csak meglepődünk, nem is azon, hogy mire vagyunk képesek, hanem hogy kik is vagyunk, mivé vagyunk képesek válni. Hogy hogyan reagálunk egy adott helyzetben."[85]

Forgatókönyv – egyszerre zárt és nyitott rendszer**.** A történet tehát fokozatosan alakul ki. **Cassavetes a munka különböző fázisaiban két szélsőséget váltogat: hol egészen szabadon, hol kifejezetten szigorúan kezeli megírt forgatókönyveit.** A *Férjek* keletkezéstörténete és az alábbi példa a rendező-író nyitottságát, szabad mutatja: „Mindig a legeslegutolsó pillanatban

[81] John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands (1971) http://www.youtube.com/watch?v=ya_6NnVo4LY, 2012. január 26.
[82] Karcsai Kulcsár István: John Cassavetes, (sorozat: Kortársaink a filmművészetben), Budapest, a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa, 1981, 31.
[83] Tom Charity: John Cassavetes: Lifeworks, 79.
[84] Cassavetes on Cassavetes (szerk.: Ray Carney) Faber and Faber, 2001, 208.
[85] John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands

írom meg egy film végét. (…) Előfordul, hogy van előzetes elképzelésem arról, hogyan fejeződjék be, de végül mindig valami más megoldás mellett kötünk ki. Ez azért van, mert a munkamódszerünk olyan, hogy mindig akad valaki, aki valamit hozzátesz a forgatókönyvhöz, a filmhez, úgyhogy ami végül létrejön, az több, mint amit én eredetileg kigondoltam."[86] Erről a fajta szabadságról számolnak be színészei és munkatársai is.

Ugyanakkor a *Férjek* forgatásáról szóló dokumentumfilmben Cassavetes szabályosan leteremti Peter Falk-ot, amiért az lazán bánt a forgatókönyv szövegével és egy másfél oldalas monológot egy mondatba sűrített össze.[87] „**Nagyon feszes szöveget írok, majd hagyom, hogy a színészek úgy interpretálják, ahogy szeretnék.** De ha egyszer döntöttek, akkor onnantól rendkívül fegyelmezett vagyok – és nekik is rendkívül fegyelmezettnek kell lenniük az interpretációjukat illetően. (…) **Én abban a fajta improvizációban hiszek, ami megírt alapokra, nem pedig rakoncátlan kreativitásra épül.** Ha van egy fontos jelenet, azt az ember meg akarja írni, de ettől még van olyan eset, hogy szeretné, ha csak úgy maguktól történnének a dolgok."[88] Gena Rowlands, Cassavetes felesége és vezető színésznője is a forgatókönyv és az improvizáció kölcsönhatásáról számolt be: **a próbákon a színészek a forgatókönyv nyomán improvizáltak, majd Cassavetes az improvizációkra alapozva írta újra a jeleneteket.**[89]

A végleges forgatókönyv tehát a próbafolyamat alatt született. Az alkotók több héten keresztül együtt voltak, vitatkoztak, újra és újra elolvasták a könyvet. Az együttműködés intimitása döntő. „A barátaimmal dolgozom, olyan emberekkel, akiket szeretek, és megértjük egymást, mert a céljaink azonosak. Mindnyájan az érzelmek, az indulatok kifejezési lehetőségeit keressük."[90] A forgatókönyv nyitott, **az újraírás része a rendszernek**. Peter Tanner, a *Férjek* vágója így emlékszik vissza erre az időszakra: „John bement egy szobába Peter Falk, Ben Gazzara és egy titkárnő kíséretében, majd improvizálni kezdtek. Mármint volt szövegkönyv, de az nem sok hasonlóságot mutat az elkészült filmmel. A titkárnő mindent lejegyzetelt gyorsírással. Egész nap dolgoztak, az ebédszünetet leszámítva, majd másnapra a titkárnő begépelte. Azt átolvasták, és az egészet megváltoztatták. Így emlékszem."[91] Cassavetes saját elmondása szerint gyakran megesett, hogy valamelyik színésze odament

[86] Thierry Jousse: John Cassavetes műhelyében, In.: John Cassavetes, Szerk.: Bakonyi Vera, Zalán Vince, Budapest, Budapest Film, 1993, 37.
[87] John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands
[88] Dick Adler: John Cassavetes, Gena Rowlands, Peter Falk on Movies, Madness and Myths, In: Viva, 1974. december, 61-63.
[89] http://wiki.phantis.com/index.php/John_Cassavetes, 2012. január 20.
[90] John Cassavetes: Együtt a színészekkel, (Az *Egy hatás alatt álló nő* kapcsán) In: A jupiterlámpák előtt, 119.
[91] Tom Charity: I.m 81.

hozzá és azt mondta: „Az az ember, aki én játszom, soha nem tenne ilyet.” Erre azt válaszolta: „Akkor te se tedd.”

A színész, a szerep, a rendező. A téma az ember. A téma bemutatásának, feldolgozásának eszköze is az ember. A színész. Cassavetesnél a tartalom és a forma azonos és elválaszthatatlan egymástól. Ezért következetesen mindent a színész alá rendel. Történetet, mondatokat, képet, technikát. „**Nem hiszek »a karakter«-ben. Onnantól kezdve, hogy egy színész játszik egy szerepet, ő az az ember**. És ezen az emberen múlik, hogy belemenjen és mindent megtegyen, amit lehet. És ha ez elviszi a forgatókönyvet egyik vagy másik irányba, engedem. De ez azért van, mert én valójában inkább színész vagyok, mint rendező. És értékelem, hogy egy ember tele lehet titkokkal. És ez sokkal érdekesebb lehet, mint egy »cselekmény«.”[92]

A rendezés: kihozni a színészből a maximumot. Ahogy Thierry Jousse írja tanulmányában: „Cassavetes nem mindig bánik kesztyűs kézzel e színészekkel, de felbecsülhetetlen szolgálatot tesz nekik: arra készteti őket, hogy bármely szituációban még akaratuk ellenére is felülmúlják önmagukat.”[93] Az *Egy hatás alatt álló nő* forgatása alatt komoly vita alakult ki Cassavetes és Gena Rowlands között. Rowlands instrukciókat, vagy legalább irányokat szeretett volna kapni, de a rendező nem mondott semmit. A vita üvöltözésig fajult, de Cassavetes hajthatatlan maradt: „Gena, nem fogom megmondani, hogy mit csinálj, beszélni se fogok róla. Belőled kell, hogy kijöjjön, belőled, belőled. Nem belőlem. Én nem tudom, hogy mit csinálna ez a nő! Te mondd meg nekem. Mutasd meg. Találj rá.”[94]

A *Férjek*ről szóló werkfilmben csak ennyit mond erről Cassavetes: „Szerintem a rendezés önmagában dögunalom. De **filmet csinálni: igazi csapatmunka.** Nem hiszem, hogy egy rendező igazán segíteni tudna egy színésznek. Legfeljebb annyiban, hogy megteremt egy olyan atmoszférát, amiben a színészek elég szabadon tudnak létezni ahhoz, hogy kibontakoztathassák a tehetségüket.”[95]

Biztos, hogy nem improvizáció? – forgatási sajátosságok. A színészekkel való szoros együttműködésnek, Cassavetes színészvoltának és persze különleges írói képességének köszönhetően kész filmjeinek egyik legmeghatározóbb sajátossága a rendkívüli hitelesség mind a dialógus, mind az érzelmi reakciók terén. Részben ez az egyedülálló hitelesség az, ami miatt újra és újra elhangzott a kérdés újságíróktól, elemzőktől, kritikusoktól: biztos, hogy nem

[92] Tom Charity: I.m. 125.
[93] Thierry Jousse: I.m 35.
[94] Tom Charity: I.m. 129.
[95] John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands

improvizáció a film? Az *Egy hatás alatt álló nő* kapcsán Peter Falk, a férfi főszereplő csak ennyit mondott: „Ki a franc tudna ennyire jó mondatokat improvizálni?!”[96] Cassavetes híres megjegyzése is ennek a filmnek a kapcsán hangzott el: „A filmben nincs improvizáció, minden előre meg volt írva. De ha lett volna improvizáció, akkor is ugyanilyen lenne a film.”[97] Vagy másutt az *Arcok*ról: „Az érzelmek improvizáltak, de a szöveg meg van írva.”[98]

A fenti állításoktól függetlenül fontos néhány olyan forgatási körülményről beszélni, amik a rögzített szövegkönyv ellenére is folyamatos spontaneitást biztosítottak és alapvetően meghatározták az elkészült anyagot. Cassavetes filmjeiben a színészek mozgása improvizált volt. A forgatásokon generálvilágítást alkalmazott, amely lehetővé tette, hogy a színészek úgy mozogjanak, ahogy szeretnének. Szinte kizárólag kézi kamerával dolgozott és maguknak az operatőröknek is folyamatosan improvizálnia kellett, a helyzethez alkalmazkodva. Egyszerre több operatőrrel dolgozott. Volt, hogy csak az egyik kamera forgott, de a színészek nem tudták, melyik. Mint ahogy azt se, meddig. „Tudja, hol volt sok improvizáció?” – emlékszik vissza Gena Rowlands. „Volt egyvalami, amit John sosem engedett: hogy abbahagyjuk. Ha játszottunk és történt valami, mondjuk valaki véletlenül bejött az ajtón, és nem vette észre, hogy épp egy jelenetet forgatunk vagy ilyesmi, akkor nem volt olyan, hogy csapó, ennyi, vége. Bármi is történt, azt használtuk. Beépítettük. Ha valaki eltört egy poharat vagy ráült a macskára vagy bármi ilyesmi, az sok rögtönzött pillanatot hozott a filmbe. Azok jók voltak.”[99] Végül fontos tudni, hogy Cassavetes kifejezetten sokat forgatott, rendszeresen hatszor, tízszer, tizenkétszer vette fel ugyanazt a jelenetet. Volt, hogy próba közepén elkezdett forgatni. Munkái többségénél rengeteg felvétel gyűlt össze, az *Arcok* esetében ez például 150 órányi film volt. Ez a fajta szabadság a kamerák használatával és a nyersanyaggal sokkal nagyobb lazaságot és biztonságot adott a színészeknek.

Improvizatív hatás – a kész film. Életszerű, töredezett dialógus, lekerekítetlen, kiszámíthatatlan történet, laza struktúra, az események jelen idejű bemutatása a klasszikus sűrítés helyett, az ok-okozatiság elkerülése, dokumentarista kamerakezelés stb. – ezek azok a tényezők, amik ezt a különleges, valóságos, improvizatív hatást adják Cassavetes filmjeiben. „A legfontosabb azonban az – írja Pamela Robertson Wojcik a *Senses of Cinema* online filmes folyóiratban –

[96] Peter Bogdanovich: A Woman Under The Influence http://blogs.indiewire.com/peterbogdanovich/a_woman_under_the_influence, 2012. január 26.
[97] John Cassavetes: Együtt a színészekkel, In: A jupiterlámpák előtt 119.
[98] Tom Charity: I.m. 61.
[99] Gena Rowlands az 1998-as stockholmi filmfesztiválon, http://www.angelfire.com/ms/livingcommunication/page8.html, 2012. január 27.

hogy **Cassavetes színészei olyan figurákat ábrázolnak, akik látszólag improvizálnak.**”[100] **Vagyis maguk a történet hősei is bizonytalanok, kiszámíthatatlanok, tele váratlan, spontán reakcióval.** Ray Carney, Cassavetes filmjeinek legismertebb és elismertebb elemzője ebben látja Cassavetes filmjeinek kulcsát. Ebben a sajátos én-definícióban, ahol „az én nem tekinthető valamely kész dolognak, hanem a szüntelen alakulás folyamatában ragadható meg. (…) Szereplőinek egyénisége hajlékony, örökkön változó és legalábbis részben megfoghatatlan.”[101] Ebből következik az is, hogy a szereplők egymáshoz való viszonya is lezáratlan és állandóan változó. A cselekmény kiszámíthatatlan; azáltal, hogy a szereplők énje nem szilárdan körülhatárolható, sokkal erősebben hatnak egymásra, sokkal inkább befolyásolhatóvá és sebezhetővé válnak…

Ezt a fajta sebezhetőséget keresi Cassavetes. Többek között ezt is jelenti az improvizáció a megírt szöveg eljátszásához képest. Ahogy a *Férjek* forgatásán mondja színészeinek: „Az improvizációban nem igazán tudjuk mi diktálni, hogy merre is tartsunk, mint ahogy azt a színészetben tesszük. Mindannyian amatőr improvizálók vagyunk és profi színészek.”[102]

Dárday, Szalai, Tarr és a Budapesti Iskola

A fiatal magyar filmesek egy csapata, a Balázs Béla stúdió második nemzedéke 1969-ben közzéteszi a *Szociológiai Filmcsoportot!* című kiáltványt. Ebben megfogalmazzák az 1960-as évek morális politikai paraboláiból kiábrándult új filmes nemzedék célkitűzéseit, melyek legfontosabb pontja: „**a szociológiai gondolkodás bevitele a dokumentumfilmek látásmódjába.”**[103] A dokumentumfilmek hatnak a játékfilmekre, a játékfilmek hatnak a dokumentumfilmekre. A két műfaj és megközelítés ötvözésére sikerrel tesz kísérletet a Budapesti Iskola számos alkotója, megalkotva a dokumentarista játékfilmeket, vagy (Gelencsér Gábor elnevezése nyomán) a fikciós dokumentumfilmeket. Ezeknek a filmeknek egy csoportja dokumentarista indíttatású, itt a szereplők „saját életüket” élik a kamera előtt, a másik felük viszont a fikciót részesíti előnyben, ezekben amatőr szereplők formálnak meg a sajátjukkal azonos vagy hasonló élethelyzetű karaktereket. Ezen utóbbi kategóriába tartoznak például Dárday István és Szalai Györgyi *Jutalomutazás* és *Filmregény* című filmjei, illetve Tarr

[100] Pamela Robertson Wojcik: Impromptu Entertainment: Performance Modes in Cassavetes’ Films, In: Senses of Cinema, 9. szám. http://www.sensesofcinema.com/2000/9/cassavetes/
[101] Ray Carney: John Cassavetes filmjei, Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 39.
[102] John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands
[103] Filmkultúra, 1969. 3. szám.

Béla *Családi tűzfészek* című alkotása. Az utóbbi film elején megjelenő felirat összegzi a módszer lényegét: „Ez a történet valódi, nem a filmben szereplő emberekkel történt, de velük is megtörténhetett volna."[104]

A *Jutalomutazás* rendelkezett kész forgatókönyvvel, történetvázzal, jelenetsorrenddel. Forgatókönyvnek muszáj volt lennie, hiszen azt lehetett elfogadtatni. „Az nem baj, ha van forgatókönyv, mert segít végiggondolni és rendszerezni az ember agyában. Csak hát nem azt forgatjuk le, mert – szoktuk mondani – mi filmet filmkészítés közben csinálunk, nem papíron."[105] – meséli Szalai Györgyi. **Ugyanakkor a „színészek" sohasem kaptak szöveget a kezükbe. A történet egészét ismerték, de aztán mindig csak a konkrét jelenettel foglalkoztak.** „Nem kaptak ők szövegkönyvet. Úgyhogy ha akarták volna, sem tudták volna azt mondani, ami le volt írva a papírra. Elkezdődött az a módszer, hogy egyenként a szereplőkkel megbeszéljük a jelenetet, hogy miről van szó. Ehhez olyan részletek tartoztak hozzá – például amikor van az asztal körül a vasárnapi ebédnél a vita –, én előtte beszélgettem a csajjal, és megkérdeztem tőle, hogy min szoktak veszekedni, mi az, ami őt fölbosszantja. A kocsma. Én azt sem bánom, ha nem iszik, de a kocsma… És akkor így, ilyen kis finom terelgetésekkel."

Fontos találmánya volt az alkotóknak, hogy **a szereplőkkel csak külön-külön beszéltek.** A játszók „tudták, mi a jelenet, tudták egyenként, hogy nagyjából nekik honnan hová kell benne eljutni. Finoman be lehetett kulcsmondatokat is csempészni – mert persze forgatókönyvet ők nem láttak soha –, utána felvétel. Akkor nem a kamerával törődtek, ott volt szemben egy másik ember, akivel szemben le kellett játszani a maguk meccsét. Ez derült ki, hogy a módszer így működik igazán. Tehát így jön ki belőle minden benne rejlő lehetőség." **Érdekes párhuzam ez**, mint majd később látni fogjuk, **Mike Leigh alkotói módszerével.** Ő profi színészekkel, de hasonló szeparáltságban dolgozik, hogy aztán a találkozások, felismerések annál valódibbak legyenek. Ugyanakkor van egy döntő különbség is a két módszer között: míg Leigh a spontán találkozások tapasztalatát csak az előkészítő szakaszban

---

[104] Családi tűzfészek (Tarr Béla, 1979)

[105] A Budapesti Iskola alfejezet idézetei az alábbi forrásokból származnak: Mi filmet filmkészítés közben csinálunk – beszélgetés Szalay Györgyi filmrendezővel, Czirják Pál, 2014. tavasz http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/czirjak-mi-filmet-filmkeszites-kozben-csinalunk-beszelgetes-szalai-gyorgyi-filmrendezovel/ utolsó letöltés 2016. április 6.
Ez egy fantasztikusan szabad műfaj – beszélgetés Pap Ferenc operatőrrel a Budapesti Iskoláról, Czirják Pál, 2014 tavasz http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/czirjak-beszelgetes-pap-ferenc-operatorrel-a-budapesti-iskolarol/ utolsó letöltés 2016. április 6.
Kenyeres Bálint: Beszélgetés Tarr Bélával, Metropolis, 1997/2 (http://www.c3.hu/scripta/) utolsó letöltés 2016. április 6.

használja, magára a forgatásra már minden véglegesült, addig Dárdayék épp a spontaneitás hiteles pillanatait rögzítik filmre.

A *Jutalomutazás*ban megvolt a történet eleje-közepe-vége. Jeleneteken belül lehetett legfeljebb variálni. A *Filmregény*nél már nagyobb szabadságot kaptak a játszók. „A *Filmregény*ben a lányok már kilencvenöt százalékban improvizáltak. Ott csak azokat az instrukciókat kapták meg, hogy minek kell feltétlenül elhangzania, és hogy a helyzet honnan hova tart, milyen stádiumokon keresztül. Volt egy-két kulcsinformáció, aminek szerepelnie kellett. Például ha arról szólt a jelenet, hogy két szereplő összevész, akkor annak, hogy »elmegyek, itthagylak«, el kellett hangzania, mert aztán elment a szereplő, és otthagyta a másikat. De az, hogy hogyan jut el oda, milyen belső indulatokkal, az már a szereplőre volt bízva, és azt a saját habitusából építette fel." – emlékszik vissza Pap Ferenc operatőr.

Kérdés, hogy a szereplők improvizálása mennyire hatott visszafele, mennyire befolyásolta magát a történetet. Pap Ferenc elmondása szerint „**sokszor változtak is a belső dramaturgiai kanyarok az eredeti forgatókönyvhöz képest.** Ha egy szereplő szenzitívebbnek bizonyult, akkor annak a karaktere nagyobb hangsúlyt kapott; ha valakinek a személyisége nem tette indokolttá, hogy az a dolog úgy történjen, akkor az másként történt. Ez egy fantasztikusan szabad műfaj." Szalai Györgyi elmondása szerint ugyanakkor a fő szándékok nem változtak. „Spontaneitásnak nem nagyon volt helye, mert három sorsképlet az, amit megpróbáltunk ott egymás mellé tenni. Nagyon pontosan végig volt gondolva, hogy miről szól az egész dolog. A viszony a családhoz, a viszony egymáshoz, viszony a házassághoz, szerelemhez, munkához, kultúrához. Tehát ezt építettük fel magunkban, és akkor tulajdonképpen – ha innen nézem – ez egy sematikus film, mert van benne egy filozófiai modell."

Az amatőr színészek improvizálása, akárcsak Cassavetesnél – alapvetően meghatározta a stáb munkamódszerét: nekik is improvizálniuk kellett. A *Jutalomutazás* forgatása alatt Koltai Lajos és Papp Ferenc kétkamerás módszert dolgozott ki. Fontos volt, hogy a kamerák ne kerüljenek egymás képébe, a szereplők ne takarják egymást, de közben kerülni kellett a tengelyátlépést. Az igényes világításról le kellett mondani – és persze nem lehetett próbálni sem. De mindezt kárpótolta a hiteles színészi játék. „Amatőrrel azért kell másképp dolgozni, mert kiszámíthatatlan. Amíg egy amatőr szereplő indulatból fölpattan, addig egy színésszel meg lehet beszélni, hogy »te figyelj, szuperközeliben vagyok, ne nagyon pattogjál, mert nem bírlak lekövetni, és kiesel a képből«. Az amatőr szereplő fölpattan, és kiesik a képből. (...) Mivel az amatőr improvizál, belülről nagyon kell figyelni rá, hogy mi a várható reakciója, hogy mikor fog elérni abba az érzelmi állapotba, hogy mondjuk, lekever egy

pofont. Ebben több a váratlan; de fontos, hogy az adott pillanatot mégse késsem le. Tehát ha arra lehet számítani, hogy majd lesz valamilyen gesztus – ilyenkor mindig nézek ki bal szemmel a kamera mellől –, akkor ügyelnem kell, nehogy olyan közeliben legyek az arcon, hogy lemaradjon a képről a kézmozdulat. Egyszerűen együtt kell belülről lélegezni azzal az emberrel."

Ezekben a munkákban döntő jelentősége volt a csapatmunkának. Ahogy Cassavetes is a barátaival forgatott, itt is nagyon szoros együttműködések alakultak ki. „Az a fajta műhelymunka, amit ma hiányolnak, akkoriban azért működött. (...) Mindennek a fölépítéséhez egy nagyon jól összeszokott alkotói közösség kellett, ahol mindenki beleadja azt, amihez a leginkább ért." **Az improvizáció ezekben a filmekben nem esetlegességet jelentett, hanem inkább nagyon gyors reagálást és megoldást. Folyamatos jelen idejű gondolkodást és a pillanatban érvényes megoldások keresését. Valódi összehangoltság jellemezte a stábot –** írót, dramaturgot, rendezőt, operatőröket, világosítókat, berendezőket stb. –, beleértve a színészeket is. A *Filmregény* három főszereplőjét öt napra összezárták egy erdő közepén lévő malomba, hogy jobban megismerjék egymást.

Tarr Bélát a ***Családi tűzfészek*** esetében eredetileg a kilakoltatás témaköre foglalkoztatta, de aztán hamar rájött, hogy a téma túlmutat önmagán. „Ez valójában egy emberi dráma, szóval nemcsak egy társadalmi jelenségről van szó, hanem egy igazi, mély emberi tragédiáról, ami minden koron túlmutat". A későbbiekben ez munkamódszere is lett: „Olyan helyzeteket keresek, melyben besűrűsödnek az életmód konfliktusai". A színészválasztásnál egyértelmű volt, hogy amatőr szereplőket keressen, akkoriban ez elvi kérdés volt. Kövesdy Gábor filmesztéta így elemzi a munkamódszert: „Nincsenek dialógok, nincs hagyományos értelemben vett forgatókönyv, csupán egy forgatás közben is változó szituációsor-vázlat. Ennek tartalommal való megtöltése a színészek feladata. Ezért az ő kiválasztásuk, megtalálásuk a siker kulcsa, hiszen szinte minden rájuk van bízva. A szereplők válogatásának elve az, hogy nem színészi képességeik, hanem társadalmi helyzetük teszi őket alkalmassá az adott szituációsor, vagyis a szerep eljátszására. Azonosulni a számukra ismerős helyzetekkel kell, melyekben jórészt önmagukat alakítják. A forgatókönyv próbája és a film első számú hitelesség-kritériuma az, hogy a szereplők el tudják-e képzelni, el tudják-e játszani az adott szituációt."[106] **A forgatást rengeteg hosszú, videós próbafelvétel előzte meg**, ezek lehetőséget adtak arra, hogy a stáb és a szereplők megismerjék egymást, és hogy a szituációkat

[106] Kövesdy Gábor Léket kapott élet D*okumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben* - http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/kovesdy.htm - Utolsó letöltés: 2016. október 7.

a színészekre lehessen szabni. Illetve „kiderült az is, ha valamelyik jelenet nem hiteles, hiszen azt képtelenek voltak átélni.” Ilyen szempontból **Tarr teljes hitelt adott szereplőinek**. „Az előkészítési fázis során – a történet írását is beleértve – még mindig lehet tévedés, rossz meglátás, ami a forgatáson, ott a helyszínen kibukik. **A szereplők a helyszínen a játékukban előforduló hiteltelenségekkel pontosan jelzik a hibát.”**

Tarr korai filmjeinél tehát – Cassaveteshez hasonlóan – a forgatókönyvírás elképzelhetetlen volt a játszók nélkül. „Amikor Berlinben tanítottam, mindig azt magyaráztam a gyerekeknek, hogy az úgy nem megy, hogy először megírják a forgatókönyvet, aztán a dialógust, aztán egy fotóalbumból kiválasztják hozzá a szereplőket. Én azt mondtam: nem írsz forgatókönyvet, nem írsz dialógust, hanem itt a szinopszis, és a következő lépés az, hogy megnézed, megvannak-e a szereplők és a helyszínek. És ha ez megvan, akkor ezekhez szabod a forgatókönyvet.” A színészekkel való közös próbák alapvetően helyzetgyakorlatok voltak – a játszóknak a megadott helyzeteket kellett megtöltenie. „Meg volt határozva a szituáció, és hogy azon belül kinek mit kell elérnie. Leegyszerűsítve, az én dolgom most itt az, hogy ki akarok menni azon az ajtón, a te dolgod pedig az, hogy nem mehetek ki rajta, az életed árán is meg kell akadályozni, hogy én ezen az ajtón kijussak. Ez a két szereplő erre a két dologra lett instruálva, és innentől kezdve egy élet-halál harcot fogunk látni. Most ezt így elvicceltem, de az volt a dolognak a lényege, hogy pontosan meg volt határozva, hogy kinek mi az érdeke, milyen álláspontot képvisel, általában mikkel érveljen, mert azért a jelenet nem folyhatott parttalanul, tudtuk, hogy hova akarunk eljutni, mi a dolog eleje, közepe, vége.”

Tarr későbbi filmjében, a *Panelkapcsolat*ban már hivatásos színészekkel dolgozott. Az improvizációk itt is megmaradtak, a módszer ennyiben nem változott. Érdekes hátrányát emeli ki Pap Ferenc operatőr az improvációs módszernek ennek a filmnek a kapcsán: „Minden színész egy kicsit zavarban van egy ilyen feladatnál, amikor a saját szavaival kell megformálnia egy karaktert, amikor csak úgy belökik egy ilyen helyzetbe. Mert ezek a helyzetek azt feltételezik, hogy a nyelvhasználat jellemzi a figura társadalmi rétegét, műveltségi szintjét. Azaz a mód, ahogyan beszél, kifejezi azt a közeget, ahonnan érkezett. (...) Azok a szavak nem jöttek a nyelvükre, amik a figurák társadalmi közegét jellemezték. Vagy ha mégis megtalálták azokat a szavakat, akkor kevésbé hangzott hitelesen, mert nem jókor mondták, nem úgy mondták. De aztán valahogy mindig kialakult, megtaláltuk a megoldásokat, mert velük viszont sokszor lehetett ismételni a felvételt.”

Mike Leigh

Az 1943-ban született brit rendező eredetileg színésznek készült, ösztöndíjjal vették fel a londoni RADA-ra (Royal Academy of Dramatic Arts). Elégedetlen volt az ottani oktatással, élettelennek és érdektelennek tartotta. A színészképzésből hiányolta a kreativitást, úgy érezte, leginkább csak a régimódi bulvárszínházi játékmodor receptjeit adják át neki. Tovább tanult, filmet és képzőművészetet. „Egy nap, amikor modellrajz órán voltam a Camberwellen, egyszer csak megvilágosodtam. Megértettem, hisz képzőművész hallgatóként megtapasztalhattam, hogy valós forrásból dolgozni és olyasvalamivel foglalkozni, ami ténylegesen létezik és izgat: ez a kulcsa a művészi alkotásnak."[107] Rajzolás közben megélte, amit színészként eddig nem – munkáját maga az élet ihlette.

Leigh a hatvanas évek második felében színházi rendezőként, rendezőasszisztensként és drámaíróként dolgozott. Ezalatt kezdte el kidolgozni sajátos munkamódszerét. „Láttam, hogy egy rakás teljesen különálló karakterből kell kiindulnunk – amelyeket mind az adott színész teremtett és formált sajátosra –, majd keresztül kell mennünk egy folyamaton, amelyben én ütköztetem őket, hogy találkozhassanak, majd végül felépítek egy valóságos kapcsolati hálót: ennek az eredményéből születne a darab."[108] Ez a módszer fejlődött és csiszolódott tovább az 1970-es években is, amikor Leigh elkezdett a televízióban rendezni. Az igazi sikert és elismerést mozifilmjei hozták, az 1990-es évek elején és azóta is. A *Mezítelenül*, a *Titkok és hazugságok*, a *Hajrá boldogság!* és többi filmje is mind színészi improvizációkra épülő, mára legendássá vált módszerével született.[109]

Leigh filmjeinek forgatását hosszú, több hónapos próbafolyamat előzi meg. A munka kezdetén nincs forgatókönyv, nincsenek jelenetek, nincsenek szerepek – egy-egy alaptéma vagy kérdéskör a kiindulópont mindössze. Az író- rendező a színészekkel közösen kezdi el a munkát. (A *Mezítelenül*t leszámítva – ahol csak egy igazi főszereplő van – minden filmje ensemble játékra épül, általában öt-hat színész játssza a központi karaktereket.) Minden színész egy listával érkezik: az ismerősei listájával.[110] Leigh beszélget a színészekkel a listán szereplő emberekről, majd kiválaszt egy karaktert, ami érdekli. Közben persze szem előtt tartja az alaptematikát és a többi kiválasztásra kerülő karaktert. Ezután elküldi a színészeket, hogy folytassanak kutatómunkát és építsék fel a szerep személyiségét társadalmi háttérrel, személyes múlttal, érzelmi és pszichológiai tartalommal. **Az egyéni kutatómunka után Leigh tovább**

[107] Paul Clements: The Improvised Play: The Work of Mike Leigh, London, Methuen, 1983, 8.
[108] Michael Coveney: *The world according to Mike Leigh*, London, Harper Collins 1996, 72.
[109] Ray Carney, Leonard Quart: The Films of Mike Leigh, Cambridge, Cambridge University Press, 2000., 7-13
[110] Ray Carney, Leonard Quart: I.m. 10-12.

dolgozik mindegyik színésszel külön-külön. Részben további megfigyeléseket tesznek a karakterrel kapcsolatban, részben kiegészítik és továbbfejlesztik ötletekkel és improvizáció segítségével.

A karakterek kidolgozása után a rendező összeismerteti egymással a színészeit. **A figurák improvizációk során interakcióba lépnek egymással. A szituációkat Leigh generálja. Fontos, hogy a színész csak annyit tud a helyzetekről és a többi figuráról, amit az általa játszott ember tudhat.** Mindenki titokban tartja tudását, a szerep viselkedésmintáit és tapasztalatait a színészek csak Leigh-vel osztják meg. Ő **az improvizációkat megfigyelve és továbbgondolva kidolgozza a szereplők között lévő drámai konfliktust és felépíti a struktúrát és a cselekményvázat. A próbafolyamat utolsó szakaszában már ennek mentén improvizálnak a színészek, és ezután válik véglegessé az anyag. Mire forgatásra kerül sor, már letisztul minden szó, gesztus és kameraállás.** „Abból, amit a filmjeimen lát, nagyon kevés az olyan dolog, amit élesben, a kamerába improvizáltak. 99,9%-a nagyon gondosan lepróbált és szó szerint rögzített szöveg."[111]

Leigh egyedi módszerét furcsa titokzatosság lengi körül. Mivel munkáiban az improvizáció nem a forgatáson, hanem csak az előkészítő szakaszban, a forgatókönyv-fejlesztés és a karakterépítés *eszköz*eként van jelen, ezért a kész filmekben lehetetlen tetten érni, hogy mi hogyan és miért született. Annak ellenére, hogy nincs újságíró, aki a vele készített interjúkban ne kérdezne rá a műhelytitkokra, nehéz egész pontosan elképzelni, hogy mi történhet egy próbaidőszak során. Elsősorban a Leigh módszerének fázisait részletesen leíró, 1983-ban megjelent *The Improvised Play: The Work of Mike Leigh* című Paul Clements könyv, illetve elemzésrészletek és interjúmorzsák segíthetnek közelebb jutni a módszer megismeréséhez.

Témaválasztás – kapcsolódó motívumok. Miből indul a történet? Mi vajon a kiinduló téma például a *Titkok és hazugságok* kapcsán? Az édesanyját megtalálni próbáló örökbefogadott lány vagy inkább a faji kérdés? „Két dolog is volt. Egyrészt van pár hozzám nagyon közel álló ember, akiknek személyes élményei vannak az örökbefogadással kapcsolatban. Erről nem beszélhetek, mert bizalmas, de emiatt már jó néhány éve akartam ezzel kezdeni valamit egy filmben. Volt már korábban fekete szereplőm, de központi figurám még sosem volt fekete – nem is filmen, hanem színházban használtam. Az ember készíthet egy filmet a dél-londoni munkanélküli fekete srácokról, akik drogdílerkednek, meg összetűznek a zsarukkal meg

[111] Guardian.co.uk, Mike Leigh, 1999. november 11. http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/11/guardianinterviewsatbfisouthbank.mikeleigh, 2011. november 8.

minden. Nem tudom, mi egyedit mondhatnék erről, amit nem tud már eleve mindenki, és nem is különösebben érdekelt engem. Viszont nagyon érdekelt azoknak a fiatal feketéknek a generációja, akik most nőnek fel és helyt állnak és élik az életüket. Aztán, amikor elkezdtem kutatni, rájöttem, hogy a 60-as, 70-es években igen nagy számban születtek fekete gyerekek fehér anyáktól – és akkor arra gondoltam, ezzel fogok foglalkozni."[112]

Casting – színészválogatás szerep nélkül. A téma után az első lépés a színészek megtalálása. De vajon hogyan lehet színészt találni, ha még nem lehet tudni, hogy milyen szerepet fog játszani az illető? „«Intuitívan castingolok.» – meséli Leigh. «Kiválasztom az embereket anélkül, hogy tudnám, mit kezdek majd velük.» A *Hajrá boldogság!*-ban tudta, hogy a rendkívüli Eddie Marsan-nal szeretne együtt dolgozni, aki korábban szerepelt a *Vera Drake*-ben, de egyikük sem sejtette, hogy Eddie végül a keserű, dühöngő autósoktatót, Scott-ot fogja alakítani, a megszállott dogmatizmus és a misztikus emlékezőképesség lélegzetállítóan intenzív keverékét. «Arra jutottunk, hogy legyen ez egy teljesen zűrös, eklektikus, szószátyár alak, aki rengeteg olvas, meg keresgél a Google-ön, és aztán már csak annyi dolgunk volt, hogy azt mondjuk: ezt mind felhasználjuk, de nem követjük el azt a hibát, hogy a fickó értse is az egészet.» Az eredmény egy felbecsülhetetlen és igencsak rémisztő, tragikomikus figura lett."[113]

Felkészülés – távolság a szereptől. Hogyan válik a kutatási téma hús-vér figurává? Ray Carney könyvéből az derül ki, hogy Leigh módszerében a gondos kutatómunka célja a megismerés, és nem az azonosulás. „Rendkívül fontos, hogy a színészek bizonyos szintig megőrizzenek egy kritikai távolságot, és ne azonosuljanak túlzottan az általuk játszott szereppel. Leigh azt akarja, hogy a színészei az objektivitást képviseljék és a karakterhez kívülállóként viszonyuljanak. Azt is nyilvánvalóvá teszi a színészek számára, hogy ezekben a színészi gyakorlatokban nem találékonyságot vár el tőlük, hanem az általuk játszandó ember külsejét-belsejét megragadó alapos feltárást."[114] A közös munka során minden szerep esetében értékrendet, viselkedésmintákat, pszichológiai struktúrát fejlesztenek ki.

Színészi improvizáció – Mindent tudsz magadról, de semmit se a másikról. A karakter körvonalazódása után kezdetét veszi a közös munka, a rögtönzés. Vajon az improvizáció

[112] Listening to the World – an interview with Mike Leigh 1996. szeptember 16. http://www1.salon.com/weekly/interview960916.html, 2010. november 8.
[113] Jonathan Romney: Mike Leigh 'Me? Miserable? Nonsense!' The Independent, 2008. április 13. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/mike-leigh-me-miserable-nonsense-807431.html, 2011. november 8.
[114] Carney, I.m. 10

nehézséget vagy segítséget jelent egy színésznek? Vannak olyanok, akik nem bírják Leigh egész embert kívánó tempóját és munkamódszerét, és menet közben lemorzsolódnak a csapatból.[115] Olyan alkat is van, akit az improvizációs technika tesz bizonytalanná. A fiatalon elhunyt Katrin Cartlidge, a *Két angol lány* egyik főszereplője szerint Leigh módszere kifejezetten biztonságot adott. „A színészek számára a legnagyobb bizonytalanságot ugyanis az jelenti, ha nem tudják, hogy mit csinálnak. És ha a tudásod a karakteredről majdnem olyan mély, mint a magadról való tudásod, akkor mégis mi baj történhetne?”[116]

Nincs forgatókönyv, tehát a színészek sem olvashatják el előre, mi fog velük történni. Minden színész csak annyit tud más figurákról és történésekről, amennyit az általa játszott szerep tudhat. Leigh elve: annyit tudj csak, amennyit muszáj tudnod. A *Vera Drake* előkészítése során Vera letartóztatásának jelenete egy 10 órás improvizációból fejlődött ki, amelynek a végén a Drake családot játszó színészek megdöbbentek, amikor megérkeztek a rendőrséget játszó színészek.[117]

A *Titkok és hazugságok* kapcsán Leigh részletesen kifejti, milyen hatása volt a titkolás módszerének. „Van a *Titkok és hazugságok* végén az a jelenetsor, amikor mindannyian összegyűlnek a háznál a grillezésre, és kiderül az igazság: azt a jelenetet hét hónapnyi próba előzte meg, amelynek nagy részében a család teljes történetét élték végig hétről hétre, az egyik évről a másikra, felépítve a sok különböző kapcsolat, de úgy, hogy közben egy nagyon szigorú titoktartási szabály működött, ahol minden szereplő csak annyit tudott arról, ami folyik, amennyit a karaktere is tudhat. (…) Mire eljutottunk addig a jelenetig, már leforgattuk a film háromnegyedét és még mindig senki sem tudta, hogy Hortense Cynthia lánya, úgyhogy amikor nekikezdtünk egy kilenc óra hosszú improvizációnak, amiben tényleg grilleztek, akkor ezek a rendkívüli dolgok tényleg megtörténtek, ott és akkor. Tíz hónap munkájának kellett ott beérnie. Azután egy héten keresztül szétszedegettük, hogy aztán jelentős és drámai erejű ívvé strukturáljuk úja, mert az improvizációban – bármennyire is izgalmas az éppen adott pillanatban – a) lehet egy csomó hosszan húzódó, unalmas és repetitív rész b) néha előfordul, hogy pontosan az ellenkezője történik annak, aminek kéne. A jelenetsor végén a fehér lányt, Roxanne-t – akit Claire Rushbrook játszott, és aki az improvizáció során fogta magát és elment (utána kellett mennünk, hogy megtaláljuk), mert egyszerűen csak nem akart ott lenni –

[115] Carney, I.m. 11
[116] How Its Start Helped To Create Mike Leigh’s ’Career Girls’, John Petrakis, Cgicago Tribune, 1997. szeptember 5. http://articles.chicagotribune.com/1997-09-05/entertainment/9709050082_1_lynda-steadman-career-girls-katrin-cartlidge/2, 2011. november 5.
[117] Jonathan Romney: Mike Leigh ’Me? Miserable? Nonsense!’ The Independent, 2008. április 13. http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/mike-leigh-me-miserable-nonsense-807431.html, 2011. november 8.

dramaturgiailag nagyon fontos volt visszahozni. Úgy alakítottuk, hogy csak a buszmegállóig jusson el, és semmi pénzért ne akarjon visszamenni. Érthető is, hogy miért nem akar. És akkor arra gondoltunk, hogy ha a barátja, aki az egész történeten keresztül teljesen passzív volt, csak annyit mondana neki, hogy „szerintem vissza kéne jönnöd", akkor attól tényleg meggondolná magát, és ez azért csodálatos, mert amikor az ilyen pillanatok valóban létrejönnek, akkor egyrészt vissza tudtuk hozni a lányt a helyszínre a legvégére, másrészt a fiú karaktere drámai jelentést nyert. De ez az egész csak együttműködésből és keresésből születik. A karaktereket tényleg a szenvedély mozgatta, amit átéltek, és szerintem ez az egésznek a lényege."[118]

Egyezések és különbségek az improvizációs technikák használatában

A különböző alkotók módszerének további részletes bemutatása helyett célszerűnek láttam inkább csoportosítani, kategorizálni őket: a munkamódszerek egymás mellé tételével megfigyelhetők egyedi alkotói sajátosságok, illetve ismétlődő elvek, hasonló elemek, visszatérő motívumok is. Ahogy Pap Ferenc mondta a fikciós dokumentumfilmek improvizatív színészvezetése kapcsán: „Meg kell mondjam, hogy ez egy annyira jól működő módszer – ez a fajta instruálás, meg az ilyen szituációknak a megteremtése, az ilyenfajta filmezési helyzetnek a létrehozása –, hogy az természetes volt, hogy ennek lesznek követői, akik ezt a módszert átformálva, más viszonyok között, a saját egyéniségükhöz igazítva alkalmazni fogják. Egyébként ezt a fajta filmezést nem a Dárdayék találták ki. Már az olasz neorealizmusban voltak ilyen irányú kísérletek. Kicsit olyan ez, mint a nagymama harisnyakötője, ami negyven év múlva újra előkerül, és újra divatba jön. Ugyanígy a filmben is újra felbukkannak és megtalálják az útjukat olyan megoldások, amik egyszer már megvoltak valahol, de aztán pár évtizeddel később egy adott társadalmi szituációban ismét használhatóvá, aktuálissá és autentikussá válnak." Vizsgáljuk meg, mik az improvizáció filmes alkalmazási módjainak közös sajátosságai és eltérő jellegzetességei.

1. Kollektíva – **a színészi improvizációt a munkafolyamat legkülönbözőbb részein használó alkotók egyöntetűen kihangsúlyozzák az alkotói közösség jelentőségét.** Azt, hogy a létrehozott művek csapatmunkában alakultak. Érdekes, hogy sokan el is határolódnak a filmrendező terminustól, amihez legtöbbször autonóm, autoriter szerep képe kötődik. (Hajdu Szabolcs: „A mai napig inkább színházi ember vagyok, s annak is tartom magamat – bár

[118] Guardian.co.uk, Mike Leigh, 1999. november 11. http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/11/guardianinterviewsatbfisouthbank.mikeleigh, 2011. november 5.

filmrendezőként tartanak számon elsősorban –, mert színházi közegben érzem magamat teljes embernek." / Jim Jarmusch: „Sokkal inkább vagyok filmkészítő, mint filmrendező." / Cassavetes: „Én valójában inkább színész vagyok, mint rendező.") Az improvizációt alkalmazók közös elve, hogy a mű készítése közös felfedezés, kollektív alkotás.

2. Nyitott vég – zárt vég, avagy van-e improvizáció a forgatáson? – **több különböző kategóriába sorolhatjuk az eltérő alkotói módszerrel készült filmeket, kezdve a szinte totális rögzítettségtől (Leigh), át a forgatást megelőző próbákon való nagyjábóli fixáláson (Altman, Jarmusch, sokszor Jancsó), egészen a kamerák előtti szabad improvizációig** (Keaton, Rivette). Fontos itt még egyszer kihangsúlyozni az improvizációval kapcsolatos téveszmék torzítását, amely gyakran összemossa ezeket az altípusokat, különösen a két utóbbit: „A próbákon improvizálunk és azalatt, amíg felkészülünk a forgatásra." – mondja Robert Altman. „A legtöbb ember azt hiszi, hogy bekapcsoljuk a kamerát és aztán hagyjuk, hogy mindenki azt csináljon, amit akar. Ez nem igazán igaz: mire felvesszük a jeleneteket, már eléggé rögzítettek… mondhatjuk, hogy az improvizációt egy későbbi fázisban való átírásra használom."[119] Hasonló félreértelmezésről számol be Jancsó Miklós is: „Természetesen, aki nem ért a szakmához, azt gondolja, improvizáció, ami annyit jelent, hogy bejön két színész, mondjuk te és a Zubi, én meg azt mondom: csináljatok valamit… – Kultusz.com: A köztudatban tényleg ez a kép él? – Jancsó Miklós: Nem a köztudatban. Szakemberek, kritikusok hiszik ezt. Nem akarom nevesíteni azt a kritikust – pedig nem akárki –, aki, nem is akármilyen lapban ezt leírta: Úgy könnyű filmet készíteni, hogy azt mondom a színészeknek, menjetek be, és csináljatok valamit…"[120] Jancsó legendás hosszú beállításai kapcsán Kende János operatőr is pontosítja a munkamódszert egy interjúban.[121] Elmondása alapján rekonstruálható, hogy a jelenetek a próbák során alakultak, egy 12 perces hosszú snittet volt, hogy egy napon át próbáltak és aztán egy másik napon vették fel, három-négy ismétléssel. A forgatásra már szinte minden rögzült. Ugyanakkor, mint láthattuk, van, aki valóban a forgatáson improvizáltat, lepi meg a színészt. Bizonyos alkotók pedig, mint például Cassavetes, variálják a technikákat és az írás és a forgatás több szakaszán élnek a rögtönzéssel.

4. Az improvizáció célja. Az előző csoportosítás – vagyis az, hogy az improvizáció a filmkészítés melyik szakaszában valósul meg – szorosan összefügg azzal, hogy **mi a rögtönzés**

[119] Altman Speaks, In: The Harvard Crimson – 1978. http://www.thecrimson.com/article/1978/10/12/altman-speaks-pthe-first-thing-that/ - utolsó letöltés 2016. október 1.
[120] http://www.kultusz.com/cikk.php?id=3 utolsó letöltés 2016. október 1.
[121] http://mandarchiv.hu/cikk/3538/Jancsoval_happening_volt_a_forgatas utolsó letöltés 2016. október 1.

célja. Hiszen az improvizálás célja éppúgy lehet a természetes beszédmód, a dokumentarista hatás, mint egy karakter felépítése, egy adott jelenetsor dialógusának kiépítése vagy éppen egy teljes tematikai egység feltérképezése, körbejárása. Ezzel összefüggésbe hozható:

5. Az improvizáció módszere. Van például I. **Karakterépítő improvizáció** – ilyenkor a színész és az író/rendező általában közös, egymásra épülő improvizációkkal jut el egy szerep felépítéséig, egy figura megszületéséig – ez a munka többnyire a többi színésztől, alkotótárstól függetlenül, külön, zárt ajtók mögött történik. (Leigh, Hajdu) II. **Közös irányított improvizáció** – ahol a színésznek megadják a jelenetet, akár azt is, hogy hova kell eljutni. A színészeknek bizonyos célokat, csomópontokat észben kell tartania – egy adott keretrendszeren belül mozoghatnak. Az irányított improvizáció módszerét lehet alkalmazni a fejlesztés során, köztes munkafázisként (Cassavetes, Jarmusch, Tarr), illetve élesben is, már a forgó kamerák előtt történik (Dárday és Szalai). III. **Szabad improvizáció generált helyzetben** – amikor a színészeknek – egy az alkotók által teremtett szituációban – tényleg teljesen spontán kell megnyilvánulnia. Ebben az esetben nincsenek előzetes keretek, minden az adott színész ösztönös reakcióira van bízva. Akárcsak az irányított impró, a szabad rögtönzés is lehet „csupán" egy munkafázis, amit később újrafelhasználnak vagy lehet maga a forgatási szituáció. Mindez nyilván nem független attól, hogy:

5. Amatőr szereplők vagy profi színészek a játszók. – Viszonylag egyértelmű csoportosítási lehetőség, hogy az adott alkotó amatőrökkel vagy hivatásos színészekkel dolgozik. A szereplőválogatás a legtöbb esetben hatással van magára a forgatásra is, annak szempontjából, hogy:

6. Egyszeri felvétel van, vagy rengeteg nyersanyag készül. – Az amatőrökkel tipikus a kevés forgatás, a hivatásos színészekkel sokszor egymás után is lehet dolgozni. Ebben az értelemben a rengeteg anyagot használó Chaplin, Cassavetes és Altman a vágószobába viszi tovább magával a szabadságot – meghosszabbítja a forgatókönyv-fejlesztést. Ez értelemszerűen anyagi kérdés is.[122] „Persze, hogy jobb szeretek a próbákon improvizálni, mert akkor nem a

[122] Az anyagi kérdés pedig értelemszerűen nem közömbös a filmstúdióknak, producereknek. Az improvizációval dolgozó rendezők szinte kivétel nélkül független filmesek, akiket – sokszor ingyen dolgozó alkotótársaikkal együtt – a személyes kíváncsiságuk és ambíciójuk hajt az improvizációk felé. Hiszen a filmipar nagy szervezetei paradox módon ezt nemigen engedhetik meg maguknak. Akár Cassavetestől is származhatna az alábbi Hajdu Szabolcs idézet: „Nem az a cél, hogy leforgassuk a napi penzumot, hanem hogy hozzunk létre valami olyat a megírt jelenetek alapján, ami mindannyiunk számára meglepetés, valamilyen reveláció, és addig nem mondjuk azt, hogy egy jelenet le van forgatva, amíg ezt nem érzi mindenki, amíg ez a meglepetés, ez az eufória nem történik meg a forgatási napok végén. Emiatt a producerekkel sokszor vannak viták, hogy 'de már leforgattátok a jelenetet'. És akkor mondom, hogy leforgattuk, amit én megírtam, de az úgy látszik, hogy nem

pénzt szórjuk. De vannak olyan színészek, akiket hosszabb pórázra kell engedni. Roberto Benigninek muszáj improvizálnia. Ez a színészete erőssége."[123] – mondja Jarmusch.

A digitális korszak megjelenésével többek között ilyen szempontból is teljesen új fordulat áll be a filmkészítésben. Már nem feltétlenül anyagi kérdés, hogy hányszor rögzítenek egy jelenetet. A 2000-es évek elején feltűnő függetlenfilmes irányzat, a „mumblecore" az amerikai középosztálybeli, egyetemet végzett, alulmotivált huszonéves generációnak az életérzését jeleníti meg. „A szereplők sokszor a – képzett vagy képzetlen – rendező ismeretségi köréből kikerülő amatőrök, akik gyakran improvizálva, áttételesen saját életüket is a filmbe szőve alakítják ki a sztori végső változatát."[124]

7. Színész, szerep, karakter – **Két markánsan különböző színészfelfogást figyelhetünk meg** az improvizációt alkalmazók között. Sokaknál (Cassavetes, Budapesti Iskola) a színész és a szerep átfolyik egymásba, a színész, legyen amatőr vagy hivatásos, bizonyos fokig önmagát játssza. Ezzel szemben Leigh karakterszínészeket keres, az utánzás mestereit, akivel hosszas, közös munka során építi fel a karaktert. Kifejezetten korlátnak éli meg, ha egy színész „önmagát játssza", hiszen az így kizárólag saját véges tapasztalataira hagyatkozhat és kihagyja a kutatás fázisait.

8. Színházasok és filmesek. Nem külön kategóriáról van szó. Inkább csak egy megfigyelésről. Mike Leigh, John Cassavetes, a magyarok közül Hajdu Szabolcs – ők azok, akik a fentiek közül a színészi improvizációt elsősorban az előkészítő szakaszban, a forgatókönyv fejlesztése során használják. Mindhárman a színház felől érkeznek a filmhez. Színészek, akik rendeznek. Rendezők, akik írnak. Akárcsak Molière, Shakespeare vagy a commedia dell'arte „többfunkciós" színészei.

* * *

elég, valamit még hozzá kell, hogy tegyenek a többiek is, vagy valami újat kell találnunk stb.. Emiatt általában a forgatási napok száma növekszik, elkezd drágulni a film." (In: http://www.avorospostakocsi.hu/2014/04/04/ezt-a-vigasztalast-akarom-atadni-interju-hajdu-szabolcs-rendezovel/)

[123] Ludwig Hertzberg: Jim Jarmusch: Interviews, University Press of Mississippi, 2007, 107.o.

[124] http://www.origo.hu/filmklub/blog/osszeallitas/20090401-mumblecorefilmek-funny-ha-ha-hannah-takes-the-stairs-the-puffy.html

Egy kis kitérő - színházi előképek

Dolgozatom és kutatásom az improvizáció forgatókönyv-fejlesztésben való alkalmazásáról szól. Ugyanakkor fontos arra rámutatni, hogy gondolatmenetem kiindulópontja az, hogy a színpadi improvizáció mechanizmusa nem csak a filmes, hanem általában véve a dramatikus írás működésével mutat számos hasonlóságot. Ennyiben **előzménynek, előképnek tekinthetünk minden olyan színházi módszert is, ahol a színházi alkotók kollektív improvizáció útján teremtettek új színházi szövegeket.** Noha alkotói metódusuk részletes elemzése messze túlnőne jelen dolgozat keretein, fontos tisztán látni, hogy a színháztörténet során számos olyan társulat, szerző, rendező létezett, aki a színpadi szöveg megalkotása során élt az alkalmazott színészi improvizáció eszközével.

„Shakespeare darabjai" – mutat rá Tiffany Stern brit színháztörténész és Shakespeare-kutató – „az előadás létrehozása során íródtak és íródtak újra, jelentősen más alakot öltve a bemutató napján, a soron következő napokban, az udvarban, illetve a felújítások, újrajátszások során."[125] Stern szerint a színészek hatása a szövegre döntő jelentőségű volt. Shakespeare-nek és kortársainak a munkamódszere nem tekinthető egyedi esetnek. A 19. század végén és a 20. század elején leginkább a vaudeville és a kabaré színpadokra volt jellemző a jelenetek folyamatos írása és improvizációk nyomán történő átírása. Ezekben a közegekben – legyen szó a francia, a német, vagy Nagy Endre legendás magyar nyelvű, irodalmi színvonalú kabaréjáról – az írás-rendezés-szereplés folyamata összefolyt. Az alkotói szerepek és tevékenységek állandó kölcsönhatásban álltak nem csak egymással, hanem az alkotói folyamat legvégén található nézői befogadással és visszajelzéssel is. Az 1960-as évek színházi avantgárdjának új utakat, új nyelvet kereső alkotói közül sokan szintén az improvizációk mentén megvalósuló szövegalkotáshoz fordultak. A legjelentősebb közülük Jerzy Grotowski, Ariane Mnouchkine, Dario Fo, Peter Brook, Eugenio Barba és Mike Leigh színházi munkássága.[126] A kortárs színházi szövegeket létrehozó hazai író-rendezők közül a Mohácsi testvérpár, Tasnádi István, Bodó Viktor, Kárpáti Péter és Hajdu Szabolcs szövegalkotási technikájára a legjellemzőbb a színházi kollektívával való szoros együttműködés.[127]

A chicagói Second City improvizációs színház – amely véleményem szerint szellemiségében leginkább a századeleji kabarék utódjának tekinthető – szintén improvizációs módszerrel fejleszti előadásait. Mivel megközelítésük egyértelmű párhuzamokat tartalmaz az

[125] Stern: I.m.
[126] Frost and Yarrow, I.m. 56.
[127] Tompa Andrea: A szöveg én vagyok - modernirodalom.btk.pte.hu/files/tiny_mce/File/szinpadi**szoveg**-TA.doc, utolsó letöltés 2016. április 7.

impros forgatókönyv-fejlesztéssel és az általam képviselt módszerrel, érdemes áttekintenünk metódusuk és szemléletük főbb sajátosságait.

Second City: az írás iskolája

A Second City színház 1959-ben nyitotta meg kapuit és mára a világ egyik legnagyobb comedy klubja[128], színháza és improvizációs iskolája lett. Előadásai részben improvizációk segítségével kidolgozott, de végleg megírt, részben félig megírt, részben a helyszínen, a közönség ötletei alapján teljesen rögtönzött jelenetekből álltak össze. „A ma a film- és televízióipar területén dolgozó sikeres írók közül elképesztően sokan vannak olyanok, akik a Second City-nél kezdték pályafutásukat, mint játszók. Lehetséges, hogy az a módszer, amelynek segítségével a Second City anyagot hozott létre, azzal egyszer s mind írókat is létre tudott hozni." – írja Anna Libera.[129] Megérzése szerint az alkotói válságban küzdő írókat vonzza az improvizáció, mert az rákényszeríti őket az alkotásra. Elvégre a közönség előtt mégsem lehet félbehagyni egy jelenetet. Vitathatatlan, hogy Észak-Amerika számos híres színész-írója, tévésorozat írója vagy a népszerű Saturday Night Life jeleneteinek írója improvizáción edződött. Az alkotói-oktatói visszaemlékezésekből, beszélgetésekből, jegyzetekből összeállított *The Second City – Almanach of Improvisation* című szöveggyűjtemény az improvizációs módszerrel születő kidolgozott jelenetek sajátságairól is beszámol. „Ha a számítógép előtt ülve írsz meg egy jelenetet, akkor lehet, hogy lesz benne egy hosszú, vontatott rész, ami nem működik. De majd jól megmagyarázod magadnak, hogy működik. Az a rész abszolút nélkülözhetetlen a jelenetből! És ha a színészek nem játsszák el, kapják be! Mit tudnak ők az írásról?! Ha a jelenetet improvizáción keresztül fejleszted, akkor ösztönösen ki fogod hajítani, mert te állsz ott éppen egyre jobban vörösödő fejjel." – mondja Tina Fey.

A Second City improsai hétről hétre jelenetet fejlesztettek. Írtak, improvizáltak, újraírtak, újraimprovizáltak. Libera szerint a munka fontosabb fázisai a következők voltak:

1. Van egy ötlet. (spontán improvizációból vagy beszélgetésből)
2. Improvizálunk az ötletre. Erről feljegyzéseket készítünk.
3. Megint improvizálunk rá. (Garantáltan vacak lesz – ne essünk kétségbe.) További feljegyzéseket készítünk.

[128] comedy: – amerikai műfaj, nem teljesen azonos a vígjátékkal, ide tartoznak a vígjátékok mellett a rövid sketchek, kabaréjelenetek is, vagy a Saturday Night Life típusú jelenetek, illetve a tévés szitkomok vagyis szituációs komédiák.
[129] A Second City módszereiről szóló valamennyi idézet az Anne Libera által szerkesztett The Second City – Almanach of Improvisation című szöveggyűjteményből származik – Northwestern University Press, USA, 2004.

4. Vagy megint improzunk vagy megírjuk a jelenetet. (Ennek három verziója lehetséges: „Beat it out”: megírjuk az egymás után következő beat-eket, mini dramaturgiai egységeket, de a dialóg szabad marad, „Transzkripció”: ha szó szerint begépeljük a rögzített anyagot, „Megírás”: ha emlékezetből, jegyzetekből, újrastruktúrálva megírjuk a kész jelenetet”.)
5. Megvizsgáljuk a jelenetet, mint írott szöveg. Mi az, ami önismétlő, mi az, ami leválik? Mi kívánkozik még ide?
6. Előadjuk a jelenetet közönség előtt egyszer vagy akár kétszer, aztán felülvizsáljuk a szöveget.
7. Színészi és rendezői szempontból nézzük meg a jelenetet.
8. A jelenet elkészült. Ezen a ponton megváltoztatható, vagy feldarabolható kisebb egységekre, hogy a kész esten belül jól szolgálja az egészet.

Fontos és kényes mozzanat az újraimprovizálás – szabadság és kötöttség keveréke. Az improvizálva írók tapasztalata, hogy a rekonstruálási kísérlet, a bizonyos mozzanatokhoz, akár poénokokhoz vagy konkrét mondatokhoz való ragaszkodás csak akadályoz. Az újbóli improvizálás lényege sokkal inkább az újabb nyersanyag előbányászása a későbbi írott jelenethez. Ha azt érzed, van már elég anyag, nem kell többet improvizálni, csak meg kell írni a jelenetet. „Mindig meglepődöm, amikor találkozom valakivel, aki azt gondolja, hogy a vígjátékírás[130] egyetlen módja az, hogy leül és megírja. Ez olyan, mint ha találkoznál valakivel, aki azt hiszi, hogy a gyerekcsinálás egyetlen módja a mesterséges megtermékenyítés. Az embernek kedve lenne szólni, hogy »Nem, van egy teljesen másik módja is, ami természetes, sőt, néha még élvezetes is.«” – mondja Tina Fey.

“Az improvizáción keresztüli írás folyamata lényegében definíciójából adódóan csapatmunka.” – mondja Libera. Az improvizált előadásokon nincs lehetőség szövegelemzésre. Vagy más szempontból nézve: folyamatos a szövegelemzés. Jelen idejű szövegelemzés. Abban a pillanatban, hogy valami kimondatott. Fontos, hogy ténylegesen sokat játsszunk, fizikailag. – mondja Keegan-Michael Key. „Tíz százalék elemzés, kilencven százalék csinálás.” Chris Eagle színész, író, rendező a metódus veszélyeire is felhívja a figyelmet: „Amikor azzal a szándékkal improvizálsz, hogy abból írott szöveg legyen, az izgalom félrevezető is lehet, és a gyakorlatlan improvizáló nem biztos, hogy meg tudja különböztetni azt a nevetést, ami a premisszából adódik és ezáltal előre viszi a jelenetet, egy „impros nevetéstől”, amikor a közönség azon nevet, amit a színész próbál elérni, ahelyett, amit

[130] comedy írás.

a karakter csinált." Earle szerint a legtöbb esetben nem az lesz a végső premissza, amiből eredetileg kiindultunk. **Az impros fejlesztés legfontosabb leckéje, hogy merjünk elengedni dolgokat, hogy folyamatosan kipróbáljunk új utakat és ne ragaszkodjunk feltétlenül a régihez.**[131]

A Second City – módszereivel együtt – bővült, terjedt. Állandó helyszíne mellett rendszeresen járta az országot három utazó társulat, 1973-ban pedig Toronto-ban is nyílt egy Second City színház.[132] Nemcsak írókat „termelt" a televízióműsorok számára, de saját önálló műsora is lett 1976-ban, SCTV – Second City Televison néven. A szórakoztató műsor egy képzeletbeli város televízió stúdiójának mindennapjait és sajátos adásait mutatta be. Andrew Alexander producer nevéhez fűződik nemcsak a sorozat, de számos további filmes és tévés stúdióval való együttműködés: koprodukcióban dolgoztak többek között az MGM Television, a Disney, a United Artists stúdiókkal és műsorokat fejlesztettek az NBC, az ABC, a Fox, a Comedy Central és az HBO számára is. Folyamatosan működtek a képzések, oktatások, 1986-ban megnyílt a hivatalos Second City Training Center.

Közben a nagyobb észak-amerikai városokban párhuzamosan sorra nyíltak és nyílnak meg más improvizációs színházak. A nagyobbak és hivatásosok többnyire oktatási központokat is működtetnek. Viszonylag friss, néhány éves jelenség, hogy **a legnagyobb improvizációs színházak oktatási palettáján a kreatív írás, vígjátékírás, forgatókönyvírás is megjelenik.** Egy országban, ahol – ahogy Joe Eszterhas mondja – „mindenki forgatókönyvíró akar lenni"[133] – ennek is van piaca.

Furcsa, **kettős jelenség figyelhető meg az improvizáció és írás viszonylatában: egyfelől az impróiskolákban már ott vannak ezek az órák, a televízióban és a filmstúdiókban jelen vannak az improvizációs előképzettségű írók, különböző forgatókönyvírók és drámaírók blogjain az elmúlt években egyre többször bukkannak fel a közösségi, improvizációval fejlesztett írás előnyeiről szóló cikkek – ugyanakkor a**

---

[131] Earle leírásában a fejlesztési rendszerben kissé máshová tevődnek a hangsúlyok, mint Liberánál:
Felfedezés: nyitott és strukturálatlan improvizációk (nézők előtt) – a karakterek és a premissza felfedezése – különböző helyszínek, cselekvések, viszonyok, karakterek kipróbálása. Annak felfedezése, hogy melyik döntések növelik a tételeket a karakterek számára, határozzák meg a nézőpontot. A fő kérdés itt: Miről szól a jelenet?
A premissza improvizálása: ha túl vagy a felfedezésen, hangsúlyozd ki a premisszát, amennyire csak lehet. Döntéseket hozhatsz a cselekményről, az expozícióról, a karakterek taktikájáról, a tetőpontról. Ez az a része a munkának, ahol sokkal több anyagot érdemes generálni, mint amire majd szükséged lesz.
Struktúrálás (Beating it out): vegyél elő papírt, tollat, üljetek le együtt és írjátok le beat-ről beatre, hogy mikor mi történik a jelenetben. Törekedjetek egyszerűségre – szóljon arról, hogy ki mit csinál. Ne írjatok még dialógot.
Kimunkálás: Már tudtok mindent. Itt az idő az apró részletek kidolgozására.
Előadás: Az előadásra szánt jelenet estéről estére tovább tud finomodni és fejlődni.
[132] Chris Earle is itt tevékenykedett.
[133] Joe Eszterhas The Devil's Guide to Hollywood – St. Martin's Press, New York, 9.

hivatásos, egyetemi forgatókönyvíró-képzésekben egy-egy ritka kivételtől eltekintve sehol sem bukkan fel az írók improvizációs fejlesztése. A kánonba nehéz bekerülni.

* * *

Improvizációs írás az oktatásban

Tekintve, hogy módszerem nem csak „meglett" forgatókönyvírók könyveinek fejlesztésére, hanem forgatókönyvíró hallgatók képzésére is vonatkozik, érdemes röviden áttekinteni, hogy kik, mikor és hol dolgoztak hasonló tematika mentén. Ezen terület kutatása módszertanilag rendkívül problematikus, hiszen a legritkább esetben van lehetőség betekinteni egy-egy felsőoktatási intézmény, különösen művészeti felsőoktatási intézmény részletes tantervébe. Ahogy az előző bekezdésből kiderül, kutatásim alapján úgy látom, hogy **Észak-Amerikában és Európában a felsőfokú forgatókönyvíróképzésben az improvizáció gyakorlatilag alig alkalmazott metódus.** Következzék két kivétel, egy hazai és egy nemzetközi példa.

Kárpáti Péter és improvizációs gyakorlatai

Kárpáti Péter drámaíró, dramaturg, tanár hosszú éveken keresztül írt, tanított, dolgozott dramaturgként. Aztán – ahogy fogalmazza – elege lett a hagyományos színházi szerepekből. Hogy nincs valódi köze egy színházi előadáshoz. Hat-hét éve újfajta munkamódszert keresett, aminek a célja „sűrű befogadói közeg", ahol a nézők nem csak színházként tekintenek arra, amit látnak. Ehhez lett az eszköz az improvizáció, a színészekkel való szoros együttdolgozás, közös műhelymunka. Az elmúlt években színész kollégáival együtt olyan előadásokat hoztak létre (Pl.: *Szörprájzparti, Vándoristenek, Két nő*), amelyeknek kisebb-nagyobb százaléka rögtönzés volt. A színház és valóság közti határátlépéssel foglakozó munkák kapcsán kiderült, hogy „ezeknek az improvizációknak a legjobb közege a kis létszámú közösség, mondjuk egy diákcsoport, amelynek tagjait bevonhatjuk a játékba."[134] Az improvizációk sokszor nézők előtt, máskor a fejlesztés szakaszában zárt körben zajlottak. Persze olyankor sem szeparáltan. „Mindig van közönség, egy őrzőangyal, aki elkíséri az improvizálót. Színészt soha nem hagyunk magára, mert a gerjesztett érzelmek nagyon intenzívek és nehezen kontrollálhatók.

[134] http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/mint_egy_beka_az_asztalon_-_karpati_peter_dramairo-76224

Ezekbe bele lehet őrülni. Szedtem már vissza színészt az ablakból." Szerzőként elsősorban az érdekli, hogy hogyan lehet egy helyzetet nem konkrétan megírva elindítani, inkább csak feldobni, nyitva hagyni. Munkamódszerével viszont nem csak előadásokat hoz létre, a kísérleteket az oktatásba is bevonja. „Az elmúlt időszakban nagyon sokat foglalkoztam az improvizációval, tanítok a színművészetin, elsősorban dramaturgokat, de színészekkel is volt néhány órám. Rendkívül sok mindent meg lehet tanulni az improvizáción keresztül, viszont az, hogy jól és görcstelenül menjen, nem könnyű."[135] A dramaturg órák alkalmával a dramaturg hallgatóknak hol kötetlenül kell improvizálnia, hol pedig a spontán improvizációkat visszahallgatva és felfejtve sűrített szövegeket létrehoznia. Egyszerre szereznek így színészi, írói, dramaturgi tapasztalatokat. „Az a tapasztalatom, hogy improvizálni mindenki tud, nem csak színészek, hanem civilek is, ha ez jól van felépítve."[136] Kárpáti improvizációs órái rendkívül fontos kezdeményezést jelentenek a Színház- és Filmművészeti Egyetem hagyományos dramaturgképzésén belül.

Christina Kallas és a kreatív forgatókönyvírás

Christina Kallas görög származású forgatókönyvíró, író, rendező, producer, egyetemi tanár. Nyolc éven keresztül volt az Európai Forgatókönyvírók Szövetségének elnöke. Jelenleg a New York-i Columbia és New School egyetemeken tanít forgatókönyvírást. 2011-ben alapította meg New Yorkban a *Writers Improv Studio*-t. A stúdió alkalmazott improvizációt használ az írásban és olyan kísérleti műhelyként működik, ahol színészek és írók együtt dolgoznak Kallas speciális, az improvizációt és az 'emotional structure theoryt', vagyis az érzelmi struktúra elméletét összekapcsoló módszerével. Kallas azon kevés ember közé tartozik, aki egyszerre gyakorló forgatókönyvíró, rendező, tanár és elméletalkotó is. *Creative Screenwriting: Understanding Emotional Structure* című könyvében elméleti alapokkal alátámasztva összegzi forgatókönyvírás oktatói tapasztalatait és gyakorlatait. 2014/15-ben személyesen is megismerhettem munkásságát, amikor vendéghallgatóként részt vettem néhány Studio-beli workshopján és egyetemi óráján. Kallas ismeri és használja Keith Johnstone improvizációs gyakorlatait – játszik a státuszokkal, spontán meseszövési fogásokkal, álmokkal. Játszatja is hallgatóit. Munkamódszerének egyik legizgalmasabb része az **emotional doubling** (érzelmi lekettőzés, lekövetés, dublőrködés). Alább egy személyes naplójegyzetem az egyik, Christina műhelyében tett látogatásom után:

[135] http://fidelio.hu/szinhaz/2010/01/31/inspirativ_improvizacio_karpati_peter_interju/
[136] http://erdelyiriport.ro/interju/mit-csinal-a-dramaturg

„A workshopon a színészek Christina már megírt, de senki által nem ismert forgatókönyve mentén impróztak jeleneteket. Szóval „naiv impró”. Christina kiválasztott két vagy három színészt és röviden felvázolta, hogy kik ők, mit kell róluk tudni a jelenethez. (Például: rendőrök vagytok, partnerek, de a magánéletben is együtt vagytok egy ideje. A New York-i iskolákhoz vagytok kirendelve, bűnmegelőzésre. Egyikőtök – a nő – jóval szigorúbb, keményebb, rendszeretőbb, a srác lazán kezeli a dolgokat, apróbb bűntényeket. A rendőrségi előmenetelben egy szinten vagytok, egyikőtök, a nő, már indokolatlanul hosszú ideje. Most megüresedett felettetek egy pozíció, mindketten jelentkeztek rá.) Ezeket elmondta, aztán kiküldte őket, s ugyanígy felkészítette a főnöküket is. Aztán kezdődött a jelenet – amikor a főnök behívja a párost, s végül (ez adott volt) egyáltalán nem szakmai, hanem sokkal inkább szexista meggyőződésből – a férfinak adja a munkát. Tovább fokozza a helyzetet, hogy mivel most főnök-beosztott viszonyba kerülnek, így meg kell szakítaniuk a viszonyt – nehogy munkahelyi zaklatás gyanúja merüljön fel. Mikor a jelenet lement, Christina gyors instrukciója mentén még azt is megnéztük, hogy viselkedik a két ember ezek után egymás között, az irodájukban. Kis módosítás volt az instrukciókban, amikor olyan szereplők jeleneteit néztük (a három óra alatt összesen három jelenet volt), akik életére már impróztak korábban. Tehát már volt valamennyi múltjuk, többletinfójuk stb. Maguk a jelenetek is nagyon érdekesek voltak, de ami utána jött, az még komplexebbé tette az élményt.

Az improvizált jelenet előtt az összes nézőnek (vagyis az összes, a jelenetben nem szereplő színésznek, résztvevőnek) választania kell egy szereplőt, akivel azonosulni fog. A jelenetet ezután úgy kellett néznie, hogy ő az egyik szereplő, s vele történik minden. A jelenet után megbeszéljük, hogy kiben mikor milyen érzések voltak. A legérdekesebb ebben, hogy a néző – ha jól csinálja – kénytelen tökéletesen félretenni az ítélkezést, minősítést, mint megközelítést. Tehát nem mindentudó, szakértő improsként, kritikusan nézi, hogy – ezen a ponton én inkább ezt tettem volna / ezt mondtam volna / szerintem ez nem volt hiteles / az ember ebben a helyzetben nem ezt csinálná… Hanem úgy nézed, mintha magadat látnád, hogy ezt és ezt mondod és csinálod éppen. Nincs te meg én. Csak én van. Tehát amit láttál, az veled történt, te viselkedtél úgy, pontosan úgy, ahogy láttad. Az élményekről is úgy kell beszélni, hogy amikor leültem a székbe, amikor felemeltem a hangom – tehát egyes szám első személyben. Szóval nincs kritika, egyszerűen elfogadjuk az adott jelenet valóságát, hogy az úgy történt és kész. Amit megosztunk egymással – és ami lehet teljesen eltérő mindenkinél – azok az érzelmek, amiken keresztül mentünk. Amikor közölték, hogy nem az enyém az állás, iszonyú dühös voltam. De nem is a főnökre, hanem a partneremre, hogy milyen behízelgő volt a főnökkel. Hogy mennyire nem jelentett neki semmit. Én valahogy meg se lepődtem, hogy

nem én kapom meg, már annyiszor előfordult ez. Hirtelen elment a kedvem a pasitól, hogy ő ilyen könnyen lemond a kapcsolatról. Nem mintha én nem így tettem volna, de mégis, a módja… Mindenki megszólal, aki akar. Közben összevetjük az érzéseket, amikor mi felidézzük, akkor a játszó színész hirtelen visszaemlékszik – ja igen, tényleg ez volt bennem stb. Az érzések – úgy tűnik, bármilyen sokfélék, nem ellentmondásosak, hanem csak árnyalják a figurát és a szituációt. És azt, hogy hányféle dologból áll össze a valóság. Elképesztően érdekes. Christina figyel, jegyzetel. (...) A forgatókönyvelemző-tanító könyvében is egy új forgatókönyvelemző módszert, vagyis inkább szemléletet vezet be, amit emotional structure-nek, azaz érzelmi szerkezetnek nevez. A lényege, röviden, hogy a filmeket nem a történetív alapján elemzi, kategorizálja, írja (ami mondjuk a klasszikus hollywoodi modell, három felvonás, fordulópont, tetőpont stb.), nem is karakter-központúan (hogy milyen változáson vagy jellemfejlődésen megy keresztül a hős), hanem az érzelmek alapján. A középpontban azok az érzelmek vannak, amiket átélnek a szereplők, s azok az érzelmek, amiket átélnek a nézők. Nagyon intenzív feladat nézőként is, kimerítő, megterhelő, kemény, személyes. Vannak olyan pontok, hogy egy-egy ember kiesik a dublőr szerepből. Ilyenkor ezekre nagyon pontosan kérdez rá Christina. Mi volt az a mondat, amitől? Szerinte ez leginkább arról az emberről árul el valamit, aki kiesett. Hogy az nem enged meg magának valamit, a saját életéből van valami tabu ekörül stb. Figyel, jegyzetel, és aztán intuitív módon újrafelhasználja ezeket az impulzusokat, amikor ezeknek a színészeknek ad jeleneteket."

* * *

A fejezetben bemutattam a színészi improvizáció filmkészítés során való alkalmazásának legfontosabb módjait és alkotóit. Kiemelten foglalkoztam azokkal az alkotókkal, oktatókkal (John Cassavetes, Mike Leigh, a chicagói Second City improszínház, Christina Kallas) akiknek munkamódszere a leginkább rokonságot mutat saját elképzeléseimmel. A következő fejezetben az általam kidolgozott módszer bemutatása következik.

III. A módszer:
improvizáció a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben

III. 1. Spontaneitás és struktúra, improvizáció és történetmesélés

Spontaneitás és struktúra? Improvizáció és forgatókönyv? Látszólag végtelenül távol állnak egymástól. A fejezetben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, szorosabban összefüggenek, mint elsőre gondolnánk.

A fürdőszobacsempe repedései gonosz manó arcává állnak össze. Az előredöntött vezetőülést pár pillanatig meggyilkolt, előre boruló csadoros nőalaknak látom. A buszon álló kövérkés hölgyön látom, hogy gyerekei vannak, nagyon tud nevetni, de nehéz napja lehetett. (Talán tanár?) Figyelmetlenségből nem reagálok egy smsre, a másik félben máris fogalmazódik a gyanú: haragszol?

Az emberi agynak igénye van a rendszerre. Kiegészít, kipótol, hozzáképzel. Elég egy morzsa a továbbgondoláshoz. A kriksz-krakszban emberi alakot, a hallgatás mögött titkot, a hétköznapi szituációban történetet lát. Vagyis valójában teremt. **Kreál. Ez a teremtő képesség meggyőződésem szerint mindenkié.** Improvizálóké és forgatókönyvíróké, tanultaké és tanulatlanoké, alkotóké és befogadóké, mindenkié. Ösztönös, zsigeri és ősidők óta az emberi természet része. Eszköze pedig a kapcsolatok, kapcsolódások keresése. Az a természetes és erőfeszítésmentes aktus, amellyel összefüggéseket keresünk és találunk. Amellyel két különálló pontot automatikusan, észrevétlenül összekötünk, mert össze akarunk kötni.

Hogy mitől működik bennünk az összefüggések keresése? A kérdésre bizonyára lehet filozófiai, kultúrantropológiai, evolúciós pszichológiai választ is adni. Ahhoz, hogy a rendkívül sok ingert és információt, amit kapunk, képesek legyünk feldolgozni, a túlélés érdekében sémákat, mintákat, paneleket, már bevált rendszereket alkalmazunk és azokon keresztül értelmezünk minden új, bejövő impulzust. Ez igaz a mindennapi létezésre és igaz a történetekre is. Lehet, hogy az a jelenség, hogy történeteket alkotunk, az önmagában is egy ilyen túlélési séma alkalmazása.

Mindenesetre elmondhatjuk, hogy **van bennünk egy ösztön, egy történetmesélési ösztön.** Történetekben látjuk a gyermekkorunkat, a párkapcsolatainkat, a mindennapi kalandjainkat a pénztárosnővel, a fogorvossal, a szomszéddal. Történetekben látjuk az életet. Történeteken keresztül igyekszünk értelmezni a világot. A történetek szerelmesei vagyunk.

Anélkül, hogy tudnánk róla. Történeteket akarunk hallani: „Kortól, neveltetéstől, földrajzi szélességtől és hosszúságtól függetlenül mindannyian örök gyerekek vagyunk; történetet akarunk, újat vagy régit, és azt újra és újra, ugyanazt, de ha lehet, időnként valamennyire másként."[137] És történeteket akarunk mesélni: „Az írás létezési mód, olyan elemi része az emberi létnek, amelyben mindenki osztozik. Mindenki, aki él, ír. Még akkor is, ha ezt nem tudja. Az emberek maguknak és a többieknek termelik a tö rténeteket, azaz szövik a szálakat, fordulatokat iktatnak be, meglepik önmagukat és a többieket, életeket dúlnak fel, megdöbbenést, illetve csodálatot keltenek."[138] Nem csak mi írók, drámaírók, forgatókönyvírók, újságírók. Hanem az emberek mind, maga az emberiség. Ahogy Kárpáti Péter találóan írja doktori értekezésében: „A történetmesélés egylényegű az emberiség történetével. Ha úgy tetszik, abban a pillanatban született az első ember, amikor a hordában az egyik majom elmesélt egy történetet."[139]

De vajon tényleg mindenki tud történetet mesélni?

Az alternatív barkochba-történet

A barkochba játék alternatív verziójában kiküldünk valakit a teremből azzal a feladattal, hogy a többiek bent megbeszélnek egy történést/történetet és neki azt kell kitalálnia. Valójában azonban azt beszélik meg a bentiek, hogy bármit is kérdezzen a kiküldött játékos, ha a kérdése mássalhangzóval kezdődik, a válasz „igen", ha pedig magánhangzóval kezdődik, akkor a válasz „nem". A kérdező bármikor megkérdezheti, hogy ennyi? Vége a sztorinak? Ilyenkor a válaszolók dönthetik el, hogy lezárult-e tényleg a történet. A fenti játékban a kérdező észrevétlenül maga hoz létre egy történetet. A teljesen véletlenszerűen érkező válaszokat ösztönösen (a „nagy történetépítő ösztön" működésbe lépésével) építi rendszerbe. A látszólagos ellentmondásokat maga oldja fel.

Az alábbi két beszélgetés a fent leírt szabályok szerint ténylegesen lezajlott, két (nem író) ismerősömmel folytattam le őket 2011 nyarán. A példák hosszúak és látszólag feleslegesen részletesek. Látszólag. Utólag ugyanis minden részlet komoly jelentőséget nyer.

[137] Kovácsi János: A játékfilm-forgatókönyvírás művészete és szakmai fogásai. Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2006, 8.o.
[138] Orsós László Jakab: A kreatív írás nem-intuitív elemei, Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2008, 3. o.
[139] Kárpáti Péter: A TÚLVILÁGON TÚL A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése, Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2012, 24. o.

1.

Megtörtént eset?

Igen.

Régen történt?

Igen.

Egy éve?

Nem.

Két éve?

Igen.

Pontosan két éve történt?

Igen.

Nyáron?

Igen.

Júniusban?

Igen.

Június 17-én?

Igen.

Tehát történt valami két évvel ezelőtt június 17-én.

Igen.

Itt Budapesten?

Nem.

Kaposváron?

Igen.

A színházban?

Nem.

A főiskolán?

Nem.

Kint az utcán?

Igen.

De ez nem az a szörnyű eset, amikor az a két gyerek megölt egy harmadikat. Vagy igen?

Igen.

Ezt kellett kitalálni?

Nem.

Hanem történt még valami?

Igen.

Előtte?

Nem.

Utána?

Nem.

Közben?

Igen.

A halott gyerekkel történt?

Nem.

A két másik gyerekkel?

Nem.

Valaki mással történt?

Igen.

Ott fenn a tónál, ahol, valami tónál voltak, igaz? Hogy ölték meg? Ezt a gyereket megfojtották?

Nem.

Leszúrták?

Igen.

Leszúrták, és aztán bedobták a tóba?

Igen.

Szörnyű. Na jó, szóval. Elmenekültek onnan?

Nem.

Tehát ott maradtak?

Igen.

De történt ott valami?

Igen.

Jött valaki hozzájuk?

Igen.

Egy ember?

Nem.

Egy állat?

Nem.

Nem ember, nem állat. Akkor…. A Jóisten?

Nem.

Na. Jött hozzájuk valaki, aki nem ember, nem állat… az Ördög?

Nem.

Járt?

Igen.

Ez a lény, nevezzük most lénynek, lábon jött?

Nem.

Műlábon?

Igen.

Egyik lába műláb volt?

Nem.

Két lába volt műláb?

Igen.

Jött tehát két műlábon. Ennek a lénynek van neve?

Nem.

De szíve van?

Igen.

Dobog a szíve?

Igen.

Ez egy űrlény?

Nem.

Nem egy űrlény, nem ember, nem állat, nem növény. Mondjuk, növény nem tudom, hogy jöhetne. Odafotoszintetizálná magát. Fogalom?

Igen.

Gyász?

Igen.

Megérkezett a gyász?

Igen.

A nagy fekete gyász. Najó, ez nyilván csak vicc, nyilván volt gyász is, de nem ez a lényeg, ugye?

Igen.

Szellem?

Igen.

Egy szellem jött oda. Hát persze. Logikus. Ezt sokkal hamarabb megkérdezhettem volna. Tehát odajött egy szellem. A halott kisfiú szelleme?

Nem.

De valakije?

Igen.

Testvére?

Igen.

Bátyja?

Igen.

Odajött a halott kisfiú bátyjának szelleme. Tudta, hogy mi történt?

Igen.

Jó, hát nyilván tudta és azért jött oda. Hogy bosszút álljon?

Igen.

Ugyanazt csinálta, amit ők, megfojtotta őket?

Nem.

Leszúrta őket?

Igen.

Egy késsel?

Nem.

Kézzel?

Igen.

Kitépte a szívüket?

Igen.

Kitépte a szívüket és megette?

Igen.

Kitépte a szívüket és megette és ezzel bosszút állt és otthagyta őket.

Összefoglalva:

Az eset megtörtént. Két éve. Pontosan két éve, júniusban. Kaposváron. Aznap, amikor az a szörnyű gyilkosság, amikor két gyerek megölt egy harmadikat. Leszúrták és beledobták a tóba. El akartak onnan menni, de közvetlenül a gyilkosság után odajött hozzájuk valaki. Egy szellem. A halott gyerek bátyjának szelleme volt az, aki tudta, hogy mit tettek a gyerekek. A szellemnek műlába volt. Azért jött, hogy bosszút álljon. Ezért hát ő is leszúrta a két gyereket, puszta kézzel. Kitépte a szívüket és megette. Ez volt a bosszú.

2.

Ennek a történetnek egy szereplője van?

Nem.

Kettő?

Igen.

Kettő. Ez a két ember rokoni viszonyban van egymással?

Nem.

Ezek barátok?

Nem.

Akkor munkatársak?

Nem.

Nem rokonok, nem barátok, nem munkatársak. Milyen viszony van még? Véletlenül találkoznak mondjuk az utcán?

Igen.

Tehát véletlenül találkoznak. Meg is ismerkednek?

Igen.

Valami interakcióba lépnek egymással?

Igen.

Ez az interakció verbális?

Nem.

Akkor fizikai?

Nem.

Akkor milyen? Ebben a történetben szerepet játszik a Facebook?

Nem.

Ó. Nem verbális, nem fizikai. Nem Facebook. Milyen interakció van még? Hülye vagyok? (kis elakadás) Lelki?

Igen.

Valami lelki kapcsolat jön köztük létre?

Igen.

Most már ki kell találnom a nemüket. Egy férfi és egy nő?

Nem.

Két férfi?

Igen.

Egymásba szeretnek, buzik?

Nem.

De ez a lelki kapcsolat pozitív?

Igen.

Szimpátia?

Igen.

Szimpátia alakul ki köztük?

Igen.

De más nem történik és elválnak?

Igen.

Ennyi?

Nem.

Valami történik velük a találkozás hatására?

Igen.

Ez mindkettőjükkel történik?

Nem.

Csak az egyikükkel?

Igen.

Valamit elkezd csinálni a találkozás hatására?

Igen.

Mondjuk ez egy művész?

Igen.

Fest?

Igen.

Megfesti a másik férfit?

Igen.

Elkezdi lefesteni a másikat?

Nem.

De egy olyan képet, amit a másik ihletett?

Igen.

Egy képet fest?

Nem.

Többet?

Igen.

És ezek a képek elkészülnek?

Nem.

De hát valaminek el kell készülnie. Vagy nem tudja befejezni őket?

Igen. (vagyis nem tudja.)

Tehát nem tudja befejezni, amíg nem történik valami. Mondjuk ezek olyan képek, amikben van egy luk és még a másiknak a fejét bele kell helyezni ahhoz, hogy elkészüljenek?

Igen.

Keresni kezdi?

Igen.

Ahá. Szóval innentől kezdve ez egy keresés-történet.

Igen.

A Facebook-on?

Nem.

Olyan nincs, hogy a Facebook nélkül megtalálja. Visszamegy oda, ahol találkoztak?

Igen.

Á. Ott ül minden áldott nap reggeltől estig?

Nem.

Most akkor érdemes lenne kitalálnom, hol találkoztak.

Igen.

Ez egy köztér, mondjuk galéria, színház, ilyesmi?

Nem.

Az utcán?

Nem.

Valami természeti helyen?

Igen.

Hegyekben?

Igen.

A budai hegyekben?

Nem.

Akkor érdemes valami más konkrét hegyet kitalálnom?

Nem.

Kapcsolódik valami közlekedési eszköz ehhez?

Igen.

Valaminek a végállomásánál.

Igen.

A libegő végállomásánál?

Nem.

Fogaskerekű?

Igen.

A fenti végállomástól mennek az aljáig?

Nem.

A lentitől a tetejéig?

Nem.

Valahol közben leszáll az egyikük?

Igen.

Ez lényeges?

Nem.

Na szóval oda visszamegy. Ott találkoznak?

Nem.

Kirak egy hirdetést?

Igen.

Kiragaszt egy hirdetést?

Igen.

És a másik felhívja?

Nem.

Odamegy?

Nem.

Hanem el kell mennie valahova?

Igen.

Mondjuk a művész lakására?

Igen.

Felmegy a művész lakására?

Igen.

És akkor végre elkészülnek a képek?

Nem.

Mert ő meglátja és… megbotránkozik?

Igen.

Mert őt megrázóan vagy blaszfémikusan ábrázolta?

Igen.

Megbotránkozik és elmegy?

Igen.

Elmegy és ennyi?

Nem.

Mert előtte még csinál valamit?

Igen.

Fogja és elpusztítja a képeket?

Igen.

Lelkiismeret-furdalása van?

Igen.

Lelkiismeret-furdalása van, de elmegy?

Igen.

Összefoglalva:

Egy művész találkozik egy másik férfival a fogaskerekű vasúton. Nem beszélnek, de szimpátia alakul ki közöttük. Megihleti a másik férfi. Innentől kezdve a festőművész folyamatosan olyan képeket fest, amiket a másik férfi ihletett. De valami hiányzik a képekről, valamiért nem tudja befejezni őket, amíg a másik nincs jelen megint. Ezért visszamegy a fogaskerekűre és kirak egy hirdetést. A másik férfi felmegy a művész lakására. A képek, amiket lát, megbotránkoztatják, ezért elpusztítja őket és lelkiismeret-furdalással telve elmegy.

Az elhangzott beszélgetéseket leírtam, majd megvizsgáltam történetalkotási szempontból. Több érdekes tendenciát találtam. A legfontosabbak:

<u>Igény a történet kerekségére, eleje-közepe-vége:</u> A szörnyű gyilkossággal (ami ténylegesen megtörtént) felborult az egyensúlyi helyzet. A kérdező által létrehozott történetben a bűnösök és az áldozat mellé egy külső, harmadik szereplő, a halott fiú bátyjának szelleme érkezik. Azért jön, hogy bosszút álljon. A bosszú véres, mint ahogy maga a bűntény is az volt. Az egyensúly ezáltal visszabillen. A történet kerekké válik. (Utólag, történetként leírva pedig nehéz nem észrevenni, hogy kulturális emlékezetünk egyik legismertebb, legmeghatározóbb történetének, a *Hamlet*nek vagy még régebbre visszanyúlva, Oresztész mondájának egyik variációja ez.)

<u>Hit a történet következetességében:</u> A kitalálandó történet a kérdező fejében érthető és következetes. Már létezik. Erre utalnak azok az önkritikus kifejezések, amik azt mutatják, hogy

a történet stimmel, csak a kérdező volt figyelmetlen. („Egy szellem jött oda. Hát persze. Logikus. Ezt sokkal hamarabb megkérdezhettem volna.”, „Jó, hát nyilván tudta és azért jött oda.”, „Hülye vagyok?”)

Ismétlődő elemek keresése, visszacsatolások, igény a keretes szerkezetre: A kérdezőkben ösztönösen működik az ismétlődések keresése, a redundancia – mint szerkesztő-elv alkalmazása. Az elhangzott információt úgy tekintik, mintha egy már létező történet részei lennének, tehát nyilván valami fontosat voltak hivatottak alátámasztani. „Tudják”, hogy a történetben minden mindennel összefügg, semmi sem hangozhatott el véletlenül. Ha elhangzott, akkor jelentősége van. Ha szellem jön, akkor nyilván a halott kisfiú az, vagy hozzá kapcsolódik. Maga a bosszú, mint történetelem, önmagában a keretességet rejti. A másik történetben a művésznek vissza kell térnie a találkozás helyszínére. A két férfinak újra találkoznia kell. Ha jobban megnézzük, mindkét kérdező rendkívül feszes dramaturgiát komponált. Az első történet két gyilkosság, a második pedig két ember két találkozása, az első és az utolsó találkozása közé van kifeszítve.

Igény történeti sémába helyezésre: „Keresni kezdi? Igen. Ahá. Szóval innentől kezdve ez egy keresés-történet.” A kérdező maga definiál és hoz létre egy történettípust, a keresés-történetek típusát. Ösztönösen tudja, hogy valaminek, valakinek a keresése, mint motívum önmagában is elegendő szervező elem egy történet egybetartásához. Gilgamestől a magyar népmesék hőseinek tucatjain át Indiana Jones-ig ezerszer tanúi lehettünk: a hős elindul, hogy megkeresse az elásott kincset, az örök élet titkát, az elkóborolt bárányt, Füles farkát, a legszebb lányt a földön stb.

Igény a stiláris egységre: A kérdező nem azt kérdezi, hogy a megjelenő szellem énekelt-e, tüzet rakott-e, festett-e egy képet a gyilkosokról, csipkedni kezdte-e őket stb. Ilyesmi még kérdés szintjén sem merül fel. Gyilkosság történt. A gyilkosságra bosszú lehet a méltó válasz. A bosszú pedig halál. Sőt, a véletlenül megszülető megoldást (a gyász érkezett meg) ő maga irtja ki a történetből, mint nem oda illőt: „Megérkezett a gyász? Igen. A nagy fekete gyász. Na jó, ez nyilván csak vicc, nyilván volt gyász is, de nem ez a lényeg, ugye? Igen.”

A következetlenségek, történetbe nem illő vagy zavaró elemek kiirtása vagy negligálása: Az ellentmondó állításokat az agy törli. A második történetben a kérdező mindig tovább tudott siklani, annak ellenére, hogy egy percen belül a következő ellentmondások derültek ki: a

találkozás a természetben történt – a találkozás a fogaskerekű vasúton történt, a találkozás egy végállomáson történt – a találkozás menet közben, a fogason zajlott, a találkozás nem a budai hegyekben volt – a találkozás a fogason volt.

Saját gondolatvilág beemelése: A kérdezők fejében annyira erősen megjelenik, kirajzolódik egy bizonyos kép, (annak nyilván úgy kellett lennie), hogy így-vagy úgy, de mindenképp megpróbálják beleszerkeszteni a történetbe, még akkor is, ha előtte nemleges választ kaptak. „Hogy ölték meg? Ezt a gyereket megfojtották? Nem. Leszúrták? Igen. Leszúrták, és aztán bedobták a tóba? Igen." (…) [A szellem] „ugyanazt csinálta, amit ők, megfojtotta őket? Nem. Leszúrta őket? Igen." És a másik történetben: „Ebben a történetben szerepet játszik a Facebook? Nem." (…) „Ahá. Szóval innentől kezdve ez egy keresés-történet. Igen. A Facebook-on? Nem. Olyan nincs, hogy a Facebook nélkül megtalálja." Miután felfedtem előttük a játékszabályokat, és hogy a történetet valójában ők alakították, az első kérdező kétszer is borzongva visszatért a témához: ő magától (!) azt találta ki bosszúnak, hogy a szellem kitépi és megeszi a gyerekek szívét.

Újrastrukturálás: Ezt a barkochba-játékos történetmesélő gyakorlatot Christina Kallas forgatókönyvíró tanár is alkalmazza óráin és elemzi *Creative Screenwriting* című könyvében.[140] Az ő verziójában a kérdés-felelet kör végén a kérdezőnek össze kell foglalnia a történetet (mások számára, akik nem ismerik). Az első történetet én foglaltam össze, de a második esetben kipróbáltam Kallas módszerét és megkértem a kérdezőt, hogy ő sűrítsen. Megfigyelhető, hogy az összefoglalásban változnak a hangsúlyok, a nézőpontok, a kronológia. A főhős a művész lesz. Vele kezdődik a történet. Az ő szempontjából kerülünk bele a történetbe, hiszen ő kap ihletet és megy keresztül egy alkotási folyamaton, egy válságon, egy keresésen.

A fenti két példában két teljes értékű történet jött létre. A történet „írói" választ tudnának adni a hat alapkérdés, amire egy történetét képviselő forgatókönyvírónak vagy rendezőnek tudnia kell a választ: KI? MIT? HOL? MIKOR? MIÉRT? HOGYAN? (Talán csak a fogaskerekűn induló sztori ideje nem teljesen definiált még. De ott ez nem is döntő a történet szempontjából.) Mindkét esetben az derült ki, hogy nincs szükség hosszas gondolkodásra, előkészítésre: a történet írja önmagát.

[140] Christina Kallas: Creative Screenwriting – Understanding Emotional Structure, Palgrave Macmillan, 2010. 41-43.o.

Keith Johnstone ezt a gyakorlatot egyébként akkor kezdte el játszani, amikor egy tanítványa, arra a kérésre, hogy meséljen egy történetet, azonnal leblokkolt és befeszült.[141] Azt mondta, ő nem kreatív, ő nem tud történetet kitalálni. Erre Johnstone azt mondta, hogy akkor kitalál egyet ő és a lány ezt barkochbázza ki. „Akik a leginkább bizonykodtak, hogy fantáziátlanok, azok találták ki a leghajmeresztőbb történeteket – mindaddig, amíg meg voltak róla győződve, hogy nem felelősek érte."[142] Improszínházi előadásaink nézői ámultan szokták nézni, hogy mennyi ötletünk van, és milyen kreativitás van bennünk. Azt képzelik, ez valami egyéni, különleges képesség. Pedig **az improvizáció csupa olyan készségre épül, ami minden emberben megvan. A kreativitás – mondja Johnstone – nem okoz erőfeszítést.** „Nem kreatívnak tűnő emberek rendkívüli leleményről tesznek tanúságot, ha tetteik racionális indoklásáról van szó." Vagy például ha az előítéleteiket kell megindokolni.[143]

A barkochba-történetes játék azt szemlélteti, hogy valójában mennyire **profik vagyunk a történetmesélés terén.** Rengeteg felhalmozott tudással, tapasztalattal, gyakorlattal bírunk. És rengeteg történeti sémát, toposzt, sokezer éves alaptörténetet ismerünk. Mindannyian. Az újonnan érkezett információkat ezek segítenek rendszerezni. Az egyedit, az újat, az ismeretlent, a különöst kombináljuk valami közössel, valami ősivel, valami ismerttel, valami egyetemessel. Az összekapcsolás, a kapcsolatok keresése és felfedezése természetes állapotunk. **A rendszerteremtés erőfeszítésmentes.** És ami témánk szempontjából még inkább jelentőséggel bír: **spontán. A pillanat műve. Az improvizáció ugyanerre a tudásra, ugyanerre az ösztönre, ugyanerre a készségre épít.**

Az improvizáció és a történetmesélés

A színházi improvizáció spontán történetmesélés. A jelenetek, figurák, történetek a nézők előtt, a közönség szeme láttára születnek. Sőt, maguk az improszínészek is egyszerre mesélői és hallgatói az itt és most születő történeteknek. Mindez többek között azért lehetséges,

---

[141] Keith Johnstone: Impro – Improvizáció és Színház, A Személyiségfejlesztés című sorozat 6. kötete), Közművelés Háza, Tatabánya, 1993, fordította Honti Katalin, 134.o.
[142] Keith Johnstone: Impro, 136. o.
[143] „Az emberek minden erőfeszítés nélkül indokolják meg előítéleteiket. Például, ebben a beszélgetésben:
Mr. X: Az a baj a zsidókkal, hogy csak a saját csoportjukkal törődnek.
Mr. Y: De a jótékonysági alap kimutatása szerint bőkezűbben adakoznak, mint a nem zsidók.
Mr. X: Ez mutatja, hogy milyen előnyöket akarnak maguknak megvásárolni és keresztény ügyekbe ütik bele az orrukat. Egyébre sincs gondjuk, csak a pénzre. Ezért annyi a zsidó bankár.
Mr. Y: Egy újabb vizsgálat kimutatja, hogy a zsidók számaránya a bankszakmában sokkal kisebb, mint a nem zsidóké.
Mr. X: Hát ez az. Nem kell nekik a tisztes üzlet. Inkább éjszakai lokálokat tartanak fenn.
Ez a fanatikus bizonyos irányban nagyon kreatív." Keith Johnstone: Impro, 93-94.o.

mert a folytonos struktúrateremtési igény, a történetmesélési igény és az ősi történeti sémák bennünk vannak. Ennek köszönhető, hogy bármit kimondhatsz gondolkodás nélkül, mert utána azonnal igényed támad rá, hogy rendszerbe helyezd. Ennek működése automatikus. A rendszer megmutatja önmagát. Ahogy Keith Johnstone mondja: „**A történet küzd a létrejöttéért**."[144]

Ami a műfaj valódi szépségét és izgalmát adja, az az, hogy **ez a spontán történetmesélés kollektív.** Közös élmény. Az improvizációban egymás szavaiból, gesztusaiból építkezve hozunk létre valami újat: egy mindezidáig nem létező, képzeletbeli világ épül minden egyes megszólalással. A színházi improvizáció a kapcsolódás művészete. A jól működő improvizált jelenet olyan szerves, mintha egyetlen szerző hozta volna létre, de közben olyan gazdag és összetett, amely csak több ember és személyiség hozzáadott értékével születhet meg. **Ahhoz, hogy az improvizáció, ez a könnyed és játékos forma magas művészi szinten megvalósulhasson, szabadon áramolhasson, három dolog szükséges. Egyrészt a spontaneitás, a történetmesélés és kollektív alkotás felszabadult, görcsöktől mentes áramlása, másrészt a színészi improvizáció működési mechanizmusának tudatosítása és az ennek nyomán megfogalmazódó szabályrendszer beható ismerete és végül, mint minden komplex, magas fokon kivitelezett cselekvés nélkülözhetetlen alapfeltétele: a gyakorlás, gyakorlás, gyakorlás.** Ahogy Peter Brook írja „Rá kellett jönnünk, hogy az improvizáció egy kivételesen nehéz és pontos technika, amely alapvetően eltér a spontán happening általános fogalmától. Az improvizáció komoly tudást és szakképzettséget igényel a színésztől a színházcsinálás minden egyes aspektusában. Meghatározott képzést, nagyfokú nagyvonalúságot és remek humorérzéket igényel."[145]

Ösztönös és tudatos improvizáció

Az improvizáció egy korábbi fejezetben leírt csoportosítási módjai mellé célszerű bevezetni egy ötödik kategorizálást**: megkülönböztetve ösztönös és tudatos improvizációt**. Láthattuk, hogy az ösztönös spontaneitás, az ösztönös történetalkotás, az ösztönös kreativitás mindannyiunkban működik. Többek között ezek felfedezésére és kiaknázására épít a személyiségfejlesztő improvizáció. **A közönség előtt improvizáló színészek képzésére irányuló gyakorlatok** még egy lépéssel tovább mennek: **tudatosítják az ösztönös spontaneitás működési elveit.** Ahhoz, hogy közösen tudjunk elmesélni egy történetet, tudnunk kell, ki mit ért történet alatt. Tudnunk kell, mitől történet egy történet.

144 Keith Johnstone workshopja, 2012.
145 Brook: I.m.66.

Az improvizáció keresi, hogy mi a közös. Keresi, hogy mi az egyedi. Keresi, hogy mi az egyetemes és mi a személyes. Keresi, hogy mitől igaz valami, mitől hiteles, mitől humoros, mitől mély. A fenti kérdések mentén az improvizáló színész folyamatosan döntéseket hoz. S minthogy a döntés a pillanatban születik, majd azonnal meg is mérettetik, így **a játszó minden egyes másodpercben visszajelzést kap arról, hogy egy adott döntésnek mik a következményei. Az improvizációs gyakorlatokat játszva a legapróbb egységekre lebontva, analitikus részletességgel fedezzük fel, hogy mi is az, amire vágyunk, amikor emberi történeteket akarunk hallani.** Mire vágyok én, mint egyén, mire vágyik a másik és mi az a közös érdeklődés, ami a nézők, hallgatók többségét összeköti.

Sémák, rendszerek, teóriák, filozófia? Egy gyakorlati embernek, egy forgatókönyvírónak ez talán ijesztőbben hangzik, mint egy négy féléves összehasonlító irodalomelmélet kurzus. Amitől mégis működik, az a következő.

Az improvizáció mindenekelőtt: játék. Szabad játék, közös játék, tiszta játék. És a játék örömén keresztül vezet el a felfedezésekhez.

III. 2. Módszer a gyakorlatban – bevezetés

Egy módszer eredményességének (vagy eredménytelenségének) a mércéje végső soron nem más, mint maga a gyakorlat. Hogy működik-e vagy sem. Egy módszer fejlesztésének az egyetlen igazán hatékony módja paradox módon szintén a gyakorlat. Menet közben lehet rajta javítani, csiszolni, korrigálni. Jelen dolgozat ilyen szempontból egy állomás, egy továbbra is zajló folyamaton belüli munkafázis lezárása. A következő fejezetek az elmúlt hat év gyakorlati tapasztalatait, kísérleteit és az ezek mentén született következtetéseimet foglalják össze.

<u>2011-2016. között megvalósult improvizációs forgatókönyv-fejlesztő workshopok, kurzusok:</u>

2011 tavasz: alkalmi órák a negyedéves filmdramaturg osztályban (osztályvezető tanárok: Németh Gábor, Báron György)
2011 nyár: workshop az induló filmdramaturg osztály felvételijének utolsó fordulójaként (osztályvezető tanárok: Schulze Éva, Szabó Iván)
2012 ősz: kurzus a másodéves filmdramaturg osztályban (Schulze, Szabó)
2013 tavasz: workshop Szirmai Márton: *Bocs!* Című rövidfilmjéhez
2013 tavasz: workshop egy nagyjátékfilmre, a Filmalap forgatókönyv-fejlesztőinek jelenlétében
2013 nyár: workshop az induló filmdramaturg osztály felvételijének utolsó fordulójaként (osztályvezető tanárok: Németh Gábor, Szabó Iván)
2013 ősz: kurzus a harmadéves filmdramaturg osztályban (Schulze, Szabó)
2014 tavasz: kurzus a negyedéves filmdramaturg osztályban (osztályvezető tanárok: Schulze, Szabó)
2015 tél: kurzus a philadelphiai Temple Egyetem filmes MFA szakának elsős osztályában
2015 nyár: workshop az induló filmdramaturg osztály felvételijének utolsó fordulójaként (osztályvezető tanárok: Németh Gábor, Forgách András)
2015 nyár: nyilvános workshop Orosz Dénes: *Mimi* munkacímű nagyjátékfilmjéhez a Művészetek Völgyében
2016 tavasz: kurzus a harmadéves filmdramaturg osztályban (Németh, Szabó)

A kifejezetten forgatókönyvíróknak szóló órák mellett jelentősen hozzájárultak kutatásomhoz azok az általános és színészi improvizációs képzések és kurzusok, amelyeket az elmúlt években Molnár Levente kollégámmal közösen tartottunk: bábszínész osztály

(osztályfőnök: Meczner János, Tengely Gábor) – 2013; színész osztály (osztályfőnök: Máté Gábor, Dömötör András) – 2015; kurzushét – improvizáció, improvizáció és történetmesélés – 2015, 2016; színészek és gyakorlaton lévő színész hallgatók workshopja az Örkény István Színházban – 2015; nyitott impróképzés „civileknek” a Momentán Társulat műhelyében – 2013 óta folyamatosan.

A megvalósult forgatókönyv-fejlesztő kurzusok két alapvető megvalósulási területét jelölik ki a metódusnak. Az egyik terület a forgatókönyvíró hallgatók közös, csoportos fejlesztése, a másik pedig a már a szakmában dolgozó egyéni forgatókönyvírók könyvének fejlesztése. A harmadik alkalmazási módot – a Színház- és Filmművészeti Egyetem forgatókönyvíró szakának felvételijén megvalósuló improvizációs workshopot – a módszer két fő csapásiránya közötti köztes alkalmazási területnek látom.

III. 3. Improvizációs technikák a forgatókönyvíró-képzésben

Az improvizáció forgatókönyvíró-képzésben való alkalmazásában központi jelentőséggel bír a test megjelenése, a jelenetek, karakterek életre keltése, az intuitív megoldások és a variációs lehetőségek alkalmazása és a kollektív alkotás konstruktív működése. Rendkívül fontos, hogy módszeremben a hallgatók maguk vesznek részt az improvizációs gyakorlatokban. A következő fejezet azt kívánja összefoglalni és igazolni, hogy mindez miért fontos, hogyan valósul meg és milyen rövid- illetve hosszútávú eredményekkel jár.

Miért improvizálunk?

Miért érdemes bárkinek improvizációt tanulnia**?** Improvizációt tanulni – mindenkinek jó. Az állítás talán túlzónak, elfogultnak tűnhet, de személyes tapasztalatom, sokféle (gyerek, felnőtt, művész, „civil", hátrányos helyzetű) tanítványom visszajelzése, a témában folytatott kutatásaim, az improvizációt oktató szakemberek és tanulók egyöntetű véleménye alapján meggyőződésem, hogy **az impró mindenkinek jó. Az improvizáció fejleszti a személyiséget.** Az improvizáció az életre nevel. Az improvizáció elmélyíti az önismeretet, fejleszti a koncentrációt, a figyelmet, a spontaneitást, a testtudatot, a kommunikációt, az önkifejezést, az önbizalmat, a kreativitást, a rugalmas gondolkodást, az empátiát, a csapatban való működést, a szociális érzékenységet. Az improvizáció oldja a szorongásokat, megváltoztatja a kudarchoz és a hibázáshoz való hozzáállásunkat, ezáltal megváltoztatja a tanuláshoz való hozzáállásunkat és segít a megszokott zárt gondolkodási sémákból való kitörésben. Mindezt teszi pozitív csoporthangulatot, energetizált légkört kialakítva, humorra építve, közösséget kreálva.

Miért érdemes a forgatókönyvírónak improvizációt tanulnia**?** A válasz egyben a dolgozat mottója is: **Az improvizáció belső írás. Az írás belső improvizáció.** „Bizonyos értelemben minden írás improvizáció." – mondja Chris Earle. „Akár a színpadon rögtönzöl, nézők előtt, akár egyedül ülsz a laptop előtt, a folyamat, ahogy kizárólag a képzeleted használva megalkotsz egy történetet vagy egy jelenetet, végső soron improvizatív. Az író/előadó és a magányos szerző egyaránt a semmiből teremtenek valamit – spontán döntéseket hoznak a karakterről és a cselekvésről anélkül, hogy pontos képük lenne arról, hogy hova tart a történet. Mindketten

improvizálnak."[146] A jó forgatókönyvíró nem csak író, mondja Schulze Éva. **„A jó forgatókönyvíró az írás során kicsit rendező, operatőr és színész is."**[147] Hiteles karaktereket kell életre hívnia hiteles érzésekkel és gondolatokkal, átélhető viszonyokkal, mondható mondatokkal. Lee Strasberg színészpedagógiája szerint „az improvizáció a kulcsa annak, hogy megtaláljuk a karakter logikus, valódi viselkedésének kulcsát." Miért lenne ez más az írás esetében? A forgatókönyvíró, amikor improvizációt tanul: életet tanul és filmet tanul. Emberi viselkedést, emberi természetet, emberi érzelmet, emberi viszonyokat. És színészetet, ritmust, önkifejezést, történetmesélést. Találkozik örök témájával, az emberrel, és örök kifejezőeszközével, az emberrel. Hús-vér valóságban. És végül – a forgatókönyvíró, amikor improvizációt tanul, kipróbálhatja magát még egy rendkívül fontos szerepben: **a néző szerepében**. Ahogy Orsós László Jakab írja: „Az író elsősorban néz. (...) A nézővé válás egyszerre képesség és szándék kérdése. (...) Jószerével itt dől el, hogy jó író lehet-e valakiből vagy sem."[148]

Hogyan improvizáljunk?

Egyfelől mindenki tud improvizálni. Másfelől az improvizáció olyan tevékenység, amelyhez szakértelemre és gyakorlásra van szükség**. A tudatos improvizáció azt jelenti, hogy felfedezzük az improvizáció szabályait.** Az improvizációs szabályok nincsenek kőbe vésve, nem egyetemesek, nem dogmák. De az improvizációs közösségek, tankönyvek és szakemberek szerte a világon törekszenek megfogalmazni őket. Az alábbiak az általam vallott legfontosabb improszabályok. Hasonlóan ahhoz, amit Orsós László Jakab ír az írást tanuló hallgatók kapcsán: „El kell veszteni az ártatlanságukat ahhoz, hogy visszatérhessenek az ártatlanság egy magasabb fokozatához."[149]

Játssz! – Az improvizáció játék. A játék azt jelenti, hogy azért csinálod, mert élvezed, mert örömöd leled benne és nem azért, mert haszna van vagy mert fontos. A játék élvezet, elmerülés a pillanatban, flow élmény.[150] A gyerekek számára a játék evidencia, a felnőtteknek viszont rendszerint újra kell tanulniuk és engedélyt kell adni maguknak, hogy szabad játszani.

---

[146] Libera: I.m.153-154
[147] Schulze Éva: Folyosók. Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2003. 24.
[148] Orsós: I.m. 12.
[149] Orsós: I.m. 17.
[150] A flow – vagyis a tökéletes élmény – „olyan állapotot jelent, amikor az ember teljesen elmélyül abban, amit csinál. Koncentrál, kézben tartja az adott helyzetet, mozgósítja belső erőforrásait és energiáit, tudatos, teljesítőképessége maximális – a legjobb formáját nyújtja." A pozitív pszichológia vezető gondolkodója, Csíkszentmihályi Mihály által az 1980-as években kidolgozott flow elmélet pszichológusok, üzletemberek, művészek, politikusok, orvosok, pedagógusok és kreatív

Merj hibázni! – Ahhoz, hogy engedélyt adjunk magunknak a játékhoz, **engedélyt kell adnunk magunknak a hibázáshoz. A hiba a rendszer része.** A hiba a tanulási folyamat óhatatlan lépcsőfoka. Aki nem mer hibázni, az nem mer próbálkozni, legalábbis nem mer komfortzónán kívülre merészkedni és ezáltal határok közé szorítja magát és meggátolja saját szabadságát és élvezetét a játékban és meggátolja saját fejlődését is. Ez az improszabály minden fejlődésnek az alapja, mégis rendkívül nehezen tanítható és elsajátítható egy olyan társadalomban és kultúrában, amely kora gyermekkorunk óta ennek gyökeresen az ellenkezőjét neveli belénk. A hibázás filozófiájának elsajátítása éppen ezért elengedhetetlen.

Kapcsolódj! – Az improvizáció közös játék. Közösen építünk jeleneteket, közösen írunk történeteket, közösen fedezünk fel világokat. Ahhoz, hogy ez sikerüljön, kapcsolódnunk kell egymáshoz. Az alábbi szabályok mind ezt segítik elő, ezt árnyalják.

Figyelj! – Az improvizáció figyelem. Amilyen könnyű mondani, olyan nehéz megvalósítani. Annyi elterelő technikánk, annyi praktikánk van, amellyel el tudjuk hitetni a másikkal, sőt magunkkal is, hogy figyelünk rá, miközben fogalmunk sincs, valójában mit csinál vagy miről beszél. Vagy mert el se jut az agyunkig, vagy mert olyan mértékben átszűrjük a hallottakat a saját gondolatvilágunkon, hogy valójában csak egy erősen eltorzított információhalmaz jut el hozzánk. Ahogy Dave Morris mondja: „A legtöbb ember épphogy csak annyira figyel a másikra, hogy válaszolni tudjon. De nem figyelünk minden egyes porcikánkkal arra, hogy mit mond a másik. Egy nagyon bölcs ember egyszer azt mondta nekem: **A figyelem hajlandóság a változásra. Ha nem vagyok kész megváltozni annak alapján, amit mondasz nekem, akkor nem figyelek igazán. Akkor már állást foglaltam, már eldöntöttem, hogy mit érzek és mit gondolok, és csak hagyom, hogy beszélj hozzám, hogy aztán válaszoljak.** De az improvizálók minden egyes porcikájukkal figyelnek. Mert jelen vagyunk abban a pillanatban. Ott vagyok veled, ahogy beszélsz hozzám. Hajlandó vagyok – nem vagyok köteles, de kész vagyok változni."[151] A figyelem az improvizációban azért is kulcsfontosságú egy hagyományos (megírt, lepróbált) színházi előadással szemben, mert a játszóknak nem áll más rendelkezésére, csak az, ami elhangzik ott, az adott pillanatban. Nincs előre tisztázott helyszín,

szakemberek számára jelentett radikális inspirációs forrást az elmúlt évtizedekben. Idézet: http://www.flowcsoport.hu/hu/a-flow-csoport/a-flow-elmelet

[151] Morris: i.m. 4:10-4:58

idő, karakter, jellem, cselekmény – maguk a játszók sem tudják, merre fog épp alakulni a történet.

Mondj igent! – **Az improvizáció elfogadás**. Minthogy az improvizációban kizárólag az áll rendelkezésedre, ami éppen elhangzott vagy történt, ezért annak jelentősége és valósága megkérdőjelezhetetlen. Minden egyes szó, gesztus, mondat, cselekvés, amit a másiktól kapsz – ajánlat. Ajánlat egy közös világ építésére. Az „igen" kapcsolódás, az ajánlat elfogadása, lehetőség a további közös építkezésre. A „nem" megtorpanás, lenullázás, elkülönülés. Nézzünk egy példát: két improvizálónak csak annyi van megadva, hogy kezdjenek el egy jelenetet.

A: – *Apa, hogy kerülsz ide?*

B: – *Ismerjük egymást?*

A „nem"-et mondás, vagy „blokkolás" klasszikus esete. A második improvizáló nem fogadta el az ajánlatot, hogy a köztük lévő viszony apa-gyerek. Tehát dacára annak, hogy már két megszólalás is elhangzott, nem tudtunk meg többet a szereplőkről. A jelenet lenullázódott. Persze rutinos improvizáló nem zavartatná magát és így folytatná, fojtott hangon:

A: – *Apa, hihetetlen, hogy még mindig ezt csinálod. Ha már nem bírod elfogadni, hogy felnőttem és képes vagy minden egyes kocsmába követni, akkor legalább bújj el jobban!*

Ebben a megoldásban A elfogadta, hogy a másik „nem ismeri fel őt", sőt, a másik személyiségének részévé tette a színlelést és ezáltal egy bonyolult és titkokkal, indulatokkal teli kapcsolat született azonnal.

Értő olvasóm, akinek a szöveget megmutattam, erre a pontra azonnal így reagált: „Ezt a példát nem értem. Miért ne lehetne, hogy a válaszolónak (B-nek) egy olyan jelenet van a fejében, ahol valaki összetéveszti őt az illető apjával?" Hiszen éppen ezen van a hangsúly!?! Lehetni éppen lehetne. De amikor a közöset keressük, akkor a legegyszerűbbet keressük, a legkisebb közös többszöröst. Meggyőződésem, hogy B ember nem azért válaszol így, mert az ő fejében egy olyan történet rajzolódik, ahol valaki összetéveszti őt az illető apjával. Hanem mert egyelőre csak egy dolgot tud biztosan: hogy (ösztönösen) nemet akar mondani a másik ember ötletére. A „nemet mondás" egyébként nem szó szerint értendő. *Hozzám jössz feleségül? / Nem. Majd ha végre lesz munkád.* Ebben az esetben ugyan „nem" hangzott el, de valójában, a jelenet szempontjából ez egy „igen". B játékos elfogadja a felkínált valóságot, tehát hogy ők egy pár, ahol az egyik el akarja venni a másikat feleségül. A blokkolás tehát azt jelenti, hogy a másik által felépített világot rombolod.

Mondd, hogy „igen, ÉS…”! – Az improvizáció közös építkezés. Az egyes ajánlatok, gesztusok, impulzusok mind-mind különálló építőkockák, amiknek az egymásra pakolását az elfogadás teszi lehetővé. Az elfogadás fontos, de önmagában nem elég. Hiszen ha folyton csak a partnerem ad ajánlatokat és én mindent csak elfogadok, akkor valójában ő egyedül építi a jelenetet. Én meg nem akadályozom. Az improvizációban az „igen, és…” azt jelenti, hogy elfogadom a másik ajánlatát és abból inspirálódva, azt kiegészítve hozzá is adok valamit. Ez a valami pedig a másik számára jelenthet majd egy új ajánlatot, inspirációt, ugródeszkát.

Ne bírálj! – Ez bizonyos értelemben a „mondj igent” elv másfajta megfogalmazása. Igent mondunk, vagyis bírálat nélkül fogadjuk a másik ötletét. Madách igazi impros alapelvet fogalmazott meg, mikor azt írta: „A tett halála az okoskodás”. Az improvizáció a pillanat művészete, és minden, ami a játékost kiveszi a pillanatból, az hátráltatja a játék szabad áramlását. **Ha bíráljuk a másik ajánlatát, ha mérlegelni kezdjük, hogy elég jó ötlet-e, azzal kikerülünk a rendszerből.** Talán ugyanilyen nehéz – sőt van, akinek még nehezebb feladat –, hogy önmagunkat, saját ötleteinket se bíráljuk. Kezdő improsoknál sűrűn megfigyelhető jelenség, hogy folyamatosan cenzúrázzák magukat. Már épp belépnének egy jelenetbe, de aztán hirtelen megtorpannak – ez az ötlet talán nem elég jó. Jön a második. Ez se az igazi. Akkor talán… És a pillanat közben elszállt. **Az önbírálat valódi gátja az improvizációnak.** Az élet más területein jól teljesítő maximalistáknak és az önbizalomhiánnyal küzdőknek egyaránt le kell vetkőzniük a tökéletes, legjobb megoldás iránti vágyukat, ha improvizálnak. Az improvizációban nem érdemes várni a legjobb ötletre. Mindig az első ötlet a legjobb!

Tedd a magától értetődőt! – Miért is bíráljuk az első ötletünket? Azt, ami erőfeszítés nélkül eszünkbe jutott? Mert attól félünk, hogy nem elég jó, nem elég eredeti. Hogy unalmasnak tűnünk, butának tűnünk, nevetségesnek tűnünk. Mert „első körös”. Az „első körösség” fogalma a művészoktatásban itthon (de persze sok esetben máshol is) szitokszó. Eredetiek akarunk lenni, érdekesek akarunk lenni. Keith Johnstone-nak, az improvizáció atyjának erről igen határozott álláspontja van. „**Az improvizálónak fel kell ismernie, hogy minél inkább magától értetődő, amit csinál, annál eredetibbnek hat.** Nem győzök rámutatni, hogy a közönség mennyire szereti azt, aki egyenes és mindig milyen élvezettel nevet az igazán »evidens« ötleteken. Ha az átlagembert arra kérik, hogy improvizáljon, akkor okvetlenül valami »eredetire« fog törekedni, mert okosnak akar látszani.”[152] A „Tedd a magától

[152] Johnstone: I.m. 128.

értetődőt/Mondd a kézenfekvőt!" szabályra érdemes lesz még visszatérni a történetmesélés és forgatókönyvírás kapcsán is, amikor arra keressük a választ, hogy mi érdekel minket? Mitől érdekes vagy érdektelen egy történet? Most egyelőre szögezzünk le annyit, hogy ha improvizálóként a magától értetődő, kézenfekvő dolgot tesszük, akkor a nézők (és a játszótársaink is) sokkal könnyebben fognak tudni követni minket.

Bízz! – Az improvizáció olyan, mint a cirkuszi akrobatika. Építőkockákat pakolunk egymásra, de azt még nem említettem, hogy mindez a levegőben történik. Emelt fővel lépünk a semmibe, bízva abban, hogy mielőtt leesnénk, a partner már ott lesz, hogy megtartson. Közösen megyünk. Az improvizálónak meg kell tanulnia bíznia a másikban és bíznia önmagában. Elindítani egy jelenetet, anélkül, hogy tudná, hogy az hova fog kifutni. Elkezdeni elmesélni egy történetet, anélkül, hogy tudná, mi lesz a vége. És készen állni arra is, hogy ő segítsen, ő támogassa, ő tartsa meg a másikat, ha annak szüksége van rá.

Engedd el! – Ahhoz, hogy egymást meg tudjuk tartani, sok dolgot el kell tudni engedni. Elsősorban a saját ötleteinket, eredeti tervünket, prekoncepciónkat. Az improvizáció során folyamatosan merül fel bennünk egy csomó ötlet – párhuzamosan azzal, hogy másokban is felmerül egy csomó másik ötlet. Ahhoz, hogy közösen tudjunk haladni, építkezni, hogy tudjunk egymáshoz kapcsolódni, ahhoz képesnek kell lennünk újra és újra elengedni ötleteinket, lemondani egyéni szándékunkról, önmegvalósításunkról, hogy egy új, eddig ismeretlen közös cél felé tudjunk együttesen haladni.

Légy a pillanatban! – Az eddig felsorolt összes szabály valójában mind azt segíti, hogy a jelenben levés, az itt és most megélése megvalósulhasson. Vagyis akkor leszünk képesek jelen lenni, ha el tudjuk engedni kiagyalt terveinket, ha nem ragadunk le a múltban a korábban elkövetett hibáinkon rágódva, ha nem ugrunk előre a jövőbe megtervezve a jelenet végét, ha figyelünk és meghalljuk, mit akar a másik, ha igent mondunk az ajánlataira és kapcsolódunk hozzá, ha ösztönösen reagálunk, bízva abban, hogy az pont jó lesz és ha kíváncsian figyeljük, hová fogunk együtt eljutni. Ha mindez sikerül, akkor az utolsó szabály már magától is megtörténik:

Élvezd!

Az improvizáció játék és tudatosság. Agyeldobás és megfigyelés. Szabály és mégis szabadság. „Ez nem leleményesség-tréning vagy tréfaképző. Ez valójában a kommunikáció és a kapcsolódás infrastruktúrájáról szól.”[153]

Az együttműködés paraméterei

Az SZFE 2011 óta működő megújult oktatási rendszerében a filmdramaturgok a 6x6 osztály tagjai, vagyis képzésük párhuzamosan és összevonva folyik a rendező, operatőr, vágó, gyártásvezető és hangmérnök hallgatókéval. Az adott osztályok képzési rendjéből és módszerem kísérleti jellegéből is adódóan együttműködésünk körülményei természetesen nem laboratóriumiak voltak, vagyis nem a saját előre felépített tantervemen mentem végig, hanem minden alkalommal a hallgatók épp aktuális tanmenetébe kapcsolódtam bele kurzusommal, mintegy a kreatív írás órákat kiegészítő gyakorlatként. A 2011-ben felvételt nyert filmdramaturg osztállyal (osztályfőnök Schulze Éva, Szabó Iván) lehetőségem volt egy több tanéven keresztül visszatérő, a korábban tanultakra folyamatosan építkező együttműködést kialakítani.

Szintén meghatározó volt számomra a philadelphiai Temple Egyetemen tartott workshop-sorozat. Az amerikai filmes művészeti oktatás hagyományai mentén az elsőéves filmes hallgatók nem differenciáltak tevékenység szerint: filmkészítést tanulnak.[154] Van rendezői, forgatókönyvírói, operatőri, vágói, fikciós, dokumentumfilmes gyakorlatuk is. Minden szerepben ki kell magukat próbálni. A szakosodás később történik, érdeklődés mentén. A tízfős osztálynak – akiknek egy fél éven keresztül vendéghallgatóként is bejártam az óráira – önálló, hét alkalmas workshop-sorozatot tartottam. Nem kellett tanmenethez igazodni, de az épp készülő kisjátékfilm-forgatókönyveik fejlesztése praktikus módon bekerült az improvizációs órákba. A következőkben elsősorban az ezzel a két osztállyal való közös munkám tapasztalatait összegzem.

Az órák felépítése

Az improvizációs órák minden alkalommal három egységből állnak össze: 1. Bemelegítésből 2. Történet-centrikus, dramatikus, emberi viselkedést kutató

[153] http://www.forbes.com/sites/forbesleadershipforum/2014/06/27/why-improv-training-is-great-business-training/#4ac7f71d3926

[154] Elsőéves – értsd elsőéves MFA – hallgatók. Az MFA – Master of Fine Arts egy gyakorlat-centrikus művészeti felsőoktatási graduate képzés (vagyis megelőzi egy négy éves undergraduate alapképzés).

gyakorlatokból 3. A konkrét, megírt vagy megírandó jelenetekkel, forgatókönyvekkel való foglalkozásból. A három gyakorlattípus aránya – az aktuális végrehajtandó feladattól függően óráról órára módosulhat. A tanórák ideális hossza 180 perc. **Az ideális létszám 5-10 fő**, az osztály maga, adott esetben kiegészítve egy-egy, az adott jelenetben érintett rendező hallgatóval.[155]

A tér

Az órák elején minden alkalommal rendezzük át a teret. A padokat és a székeket amennyire lehet, toljuk a falhoz, hogy középen létrejöjjön egy nagyobb, összefüggő tér, ahol van lehetőség mozgásra, szemkontaktus felvételre, találkozásra.

Amellett, hogy a fizikai mozgással járó gyakorlatokat és a konkrét jelenetpróbákat sokszor technikailag sem lehet egy íróosztályban másképp megoldani, az átrendezésnek további lényeges (motivációs és rituális) előnyeit is látom. Ha leülünk egy körbe beszélgetni, akkor fontos, hogy valóban lássuk egymást, forduljunk egymás felé testtel, ne válasszanak el minket padok, székek, akadályok. Senki ne „kapaszkodjon" a számítógépébe, ami bármikor beszippanthatja, elvonhatja a figyelmét, kivonhatja a közös munkából. Változtassunk, nézzünk rá valamire új szemszögből – lássuk ezt a teret másképp, mint ahogy mindennap, a megváltozott térben mi magunk is máshogy reagálunk, máshogy viselkedünk. (Érdekes élmény volt, hogy az első órák alkalmával a hallgatók értetlenül és némileg kedvetlenül mentek bele a padok átrendezésébe. A kurzus vége felé viszont az ő számukra is természetessé vált ez a kis szertartás, maguk kezdeményezték.)

1. BEMELEGÍTŐ JÁTÉKOK

A játékok és gyakorlatok első része az úgynevezett „**jégtörők**" kategóriájába tartozik. A jégtörő játékok lényege a résztvevők felszabadítása, az energetizálás és motiválás, a feszültségek és szorongások oldása, a koncentráció javítása és az egymásra hangolódás, a pozitív csoporthangulat kialakítása.

Az ilyen típusú játékokat (és számos további gyakorlatot) elsőként **Viola Spolin**, az amerikai típusú improvizációs színház ihletője gyűjtötte össze és szerkesztette kötetbe, több mint fél évszázaddal ezelőtt. A drámajátékokat sokáig világszerte csak gyerekekkel és

[155] Meggyőződésem, hogy a rendszeres improvizációs kurzus a teljes rendező osztály számára is termékeny lenne, ennek bevezetése része lehet egy hosszútávú stratégiának.

színészekkel játszották, játszatták: úgy tűnik, ez a két csoport az, ahol a játék, mint olyan, valamilyen értelemben természetes, szerves része a létezésnek, ahol a játék megengedett, sőt esetekben üdvözölt megnyilvánulási forma.[156] Az alkalmazott improvizáció lassú, de egyértelmű térhódításának köszönhetően az utóbbi évtizedekben szerencsére egyre többen fedezik fel a közös játék jelentőségét minden szakmában, minden területen; általánosságban véve: a kreativitás egyik kulcsaként. Mára több ezer jégtörő játékot gyűjtöttek össze, melyek angol és/vagy magyar nyelvű leírása könnyen hozzáférhető részben nyomtatott, részben online formátumban.[157] A játékok esetében a szerzőiség legtöbbször háttérbe szorul – a műfaj szemléletéből adódóan a játék elkötelezettjei általában a megosztás elkötelezettjei is – vagyis a cél a játékok, gyakorlatok szabad áramoltatása, hogy azok minél több emberhez eljuthassanak.

Néhány jégtörőként használható bemelegítő játék:

Labdát dobálunk körbe: névtanulás, koncentráció – a, tekintettel b, saját neveddel c, annak a nevével, akinek dobod d, annak a nevével, akinek dobja a következő.

Érint/nevet mond – névtanulás, koncentráció, hibához való viszony – körjáték. Ha megérintenek, mondj nevet. Ha mondták a neved, érints meg valakit. Ha hibázol (tévedsz vagy lassú vagy vagy gondolkozol), fuss egy kört mindenki körül.

Információadás párban, időre: kommunikációs jégtörő – fél perc alatt mondj el magadról és tudj meg a másikról 5-5 információt, érdekességet, majd egy következőről 7-9-11 információt.

Zip-zep-zop: koncentrációs ritmusjáték – körben állva add tovább a képzeletbeli stafétát a megadott módon (zip = tovább, zep = megfordul a kör, zop = bárkinek „dobhatod”).

Töltsd ki a teret: mozgás, koordináció – sétáljatok a térben egyenletesen, lassabban, gyorsabban, ne érjetek egymáshoz, ne ütközzetek, tömörüljetek egy helyre stb.

---

[156] Persze ez is csak utólag tűnik elfogadottnak. Magának a drámapedagógiának, vagyis a gyerekek dramatikus játékokkal való nevelésének elterjedése is hosszú, lassú folyamat volt. Magyarországon a drámapedagógia az 1970-es években jelent meg, majd az 1990-es években vált egyre jelentősebbé: képviselői egyre több külföldi szakirodalmat és mintát dolgoztak fel, egyre nagyobb közönséget tudtak megszólítani. A színházi nevelés jelentősebb terjeszkedése az elmúlt másfél évtized hozadéka. A hazai drámapedagógia legfontosabb képviselői és tanárai Mezei Éva, Debreczeni Tibor, Gabnai Katalin, Kaposi László. Legfontosabb szervei: a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, a Magyar Drámapedagógiai Társaság, a Káva Kulturális Műhely.

[157] Emiatt a játékok és gyakorlatok részletes leírásától itt eltekintek. Az irodalomjegyzékben néhány fontosabb játéklista-lelőhely összeállítást mellékelek.

Kövess valakit a térben: mozgás, koordináció, figyelem, figyelemmegosztás – sétáljatok a térben, végig kövess valakit úgy, hogy ő ne vegyen észre, találd ki, ki követ téged.

Amiket szeretünk: asszociáció, kommunikáció – körben állva soroljunk olyan dolgokat, amiket szeretünk (pl. sokáig aludni, fagyi, tavasz) + bármilyen tematikus asszociáció: ruhadarabok, mesehősök, állatok, híres emberek, játékok.

Igen – gesztussal – koncentráció, kapcsolatteremtés, megfigyelés – körjáték, körben átadunk egy igent, gesztussal. „Pontosan" ugyanazt kell továbbadni. A lényeg, hogy hogyan torzul az igen és a gesztus, ha tényleg utánzunk.

Én is**:** kapcsolódás, kommunikáció – körben állunk, a kör közepén álló mond magáról egy igaz állítást, akikre igaz, azok belépnek a körbe, összenéznek és azt mondják: én is! Verziók: keress olyat, ami csak rád igaz / mindenkire igaz. Tanulság: örülünk annak, amiben hasonlítunk, örülünk annak, amiben különbözünk.

Asszociáció körben, párban: kommunikáció, képzeletjáték, spontaneitás – ne gondolkozz! álljatok körben / szembe egymással, egyikőtök mondjon egy szót, a másik mondja ki az első szót, ami eszébe jut róla, a következő folytassa és így tovább. (Nincs rossz megoldás!)

Beep: kommunikáció, játék a tanulásról, hibázásról – kiküldünk valakit, rá kell őt vennünk csapatként, hogy végrehajtson egy fizikai cselekvést a térben. (Hideg-meleg mintára, ha közel van, gyorsabban, magasabb hangon beepelünk, ha messze, lassan, mélyen.) Szempontok: egységesen működjünk, ne húzzon szét a csapat. Jó olyan feladatot adni, ami a térhez kötődik. könnyebb, nehezebb. Azt tanítja: hogyan tanulunk. Kell 85 „hiba", hogy utána 86-odszor a jót csináld. Próbálkozz. Dönts. Ha csak állsz, nem tudsz visszajelzést kapni.

A bemelegítő játékok összegyűjtéséből és hatásmechanizmusuk elemzéséből önmagában teljes disszertációnyi anyagot lehetne összeállítani. Jelen dolgozatnak ez nem célja, már csak azért sem, mert a fent említett játékok és sok száz társuk, mutációjuk nem specifikusan a forgatókönyvíró hallgatók improvizációs dramaturgia óráját hivatottak szolgálni, hanem általános – az élet és az oktatás számos területén alkalmazható – bemelegítő, energetizáló, a jelenre és egymásra hangoló gyakorlatok. A konkrét esetekben való alkalmazáshoz persze **fontos érteni és tudatosítani, hogy melyik játék milyen funkciót tölt**

be, mi javítja a koncentrációt, mi a ritmusérzéket, mi segíti az empátiát, mi a kommunikációt, a szabad gondolkodás beindítását vagy éppen a feszültségek kiadását. (Ez vázlatosan szerepel az összes példánál.) Az órákhoz gondos óravázlat készítése szükségeltetik, a gyakorlatok funkció szerinti összeválogatásával. A játékok összeállítását minden alkalommal igazítani kell a csoport összetételéhez, létszámához, életkorához, ahhoz, hogy ismerik-e egymást vagy sem, hogy épp hol tartanak valamiben. Ugyanakkor a tanításra is érvényes az az utólag evidenciának tűnő gondolat, ami egyébiránt dolgozatom központi témája: hogy egyfajta kettősség, a dramaturgia és az improvizáció, a struktúra és a spontaneitás kettőssége működteti. Hogy melyik játék működik, azt minden oktató a gyakorlatban fogja tudni megérezni, megtapasztalni. Az efféle játékokat tartalmazó gyűjtemények bevezetőjében vagy utószavában rendre feltűnik a jó tanács: próbáld ki a játékokat, használd, amelyik tetszik, vesd el, amelyik nem tetszik. Vagy éppen alakítsd át aszerint, hogy nálad mi működik. **A játékok egyetlen mércéje végső soron ugyanis ez lesz: hogy működnek-e.** Elérik-e ott és abban a pillanatban hatásukat? Annak fő ismérve, hogy egy játék működik-e, pedig az, hogy a játszók élvezik-e. Hogy élvezet játszani. Hogy a játszók – adott esetben a kezdeti tanári impulzus után – önként, szabadon játszanak, a játék örömeért. Ha a játszók belekerülnek a játék párhuzamos valóságába és teljesen a pillanatban tudnak létezni. És ennek járulékaként és következményeként, mintegy mellesleg, önként és könnyedén nyernek energiát, lesznek koncentráltak, fejlődnek készségekben, értenek meg bonyolult összefüggéseket stb.[158] A fent felsorolt játékpéldák más gyakorlatokkal együtt tehát azért kerültek be a tanmenetbe, mert – bármilyen szakmaiatlannak és pongyolának is hangzik – én személy szerint szeretem őket játszani.

A tanításban – illetve nemzetközi impróworkshopokon tanulásban – eltöltött éveim múlásával az is egyre inkább megerősödött bennem, hogy voltaképpen az is **másodlagos, hogy mi maga a játék. Sokkal fontosabb, hogy az hogyan van elmagyarázva, mit helyez fókuszba a tanár, milyen működést bátorít vagy éppen tilt.** Ezerszer játszott játékok tűntek fel előttem vadonatúj színben, amikor egy tapasztalt improtanár másra helyezte a fókuszt. Ezeréves görcsök, feszültségek oldódtak fel bennem egy-egy új engedély, nézőpont bevezetésekor. (Például mekkora a különbség egy névtanulós játékban, amikor annak kell dobnod a labdát, akinek biztosra tudod a nevét – kudarcelkerülés, vagy amikor dobd olyannak, akinek nem vagy biztos a nevében – és akkor ő megmondja. Mekkora különbség van aközött,

[158] Persze a gyakorlatok nagy részének az egyik kulcsa a precizitás. Bizonyos játékok nem működnek koncentrált figyelem nélkül, tehát a jó hangulat mellett fontos a keretek pontos kijelölése és betartatása. Ahogy az egyik hallgató visszajelzéséből tanultam: „Több szigort a koncentrációs játékoknál!”

hogy amikor egy koncentrációs játékban hibáztál, akkor kiesel vagy pedig az egész csoport együtt feltartott kézzel IGEN!-t kiált, megünnepelve a hibát és hogy tanultál valamit. És ahogy a fenti két példában kijavítani, ugyanígy rossz tanári hozzáállással elrontani is bármikor el lehet egy amúgy csodálatos gyakorlatot.) Ami a tanári improvizációt illeti: minden előkészítés ellenére előfordulhat, hogy egy ezerszer bepróbált, letesztelt, jól működő játék az adott közegben, az adott sorrendben, az adott személytől, hangulattól vagy holdállástól függően éppen nem működik. Valamiért nincs rá fogékonyság. Ilyenkor nem érdemes erőltetni a dolgot, hanem váltani, újítani, továbblépni kell: improvizálva, reagálva a helyzetre, amiben éppen vagyunk.

Gyűjtés az írásban adott hallgatói visszajelzésekből:

- a legfontosabb eleme minden próbának a bemelegítő gyakorlat volt
- tudom magamról, hogy nehezen tudom lekötni a figyelmemet, és nehezen tudok koncentrálni több dologra, ezért az energiaátadós játékok fontosak voltak számomra
- jó gyakorlat volt a térfelosztás, ahogy egymást kerülgetve bejártuk a termet
- minden hasznos volt, ami az összehangolódást segítette
- ha tehetném, kötelezővé tenném kreatív munkával foglalkozóknak minden órát így kezdeni
- iskolapélda volt, ahogy X, mint egy kisgyerek fel tudott oldódni és feldobódni ezekben a játékokban
- a bemelegítő gyakorlatokat – amilyen bugyuta vagyok – az első alkalomtól kezdve élveztem
- a legjobban a zip-zep-zop sikerült, nyilván az volt a sláger. És a járkálós.
- a bemelegítő gyakorlatok szerintem nagyon jól működtek, mert amikor elkezdtük, általában kis hajlandóságot éreztem a mozgásra és az improvizációra, és én is meglepődtem, hogy ezek a játékok, amelyek alatt kivétel nélkül komplett idiótának éreztem magam, átlendítettek a holtponton.
- annyira hálás vagyok azért, amit a tréning úgy általánosan okoz, hogy a történetalkotási képességünkre gyakorolt hatása szinte – bocsánat – másodlagos. Miközben persze nem az, de amellett, hogy egy olyan, az egyetem által felkínált térbe érkezhetünk, ahol teljes elfogadással és ítélkezés nélkül lehet játszani (ráadásul „szakmánkhoz” erősen kapcsolódó figyelemmel), emellett nálam tulajdonképpen semmi nem tud igazán labdába rúgni.

2. TÖRTÉNET-CENTRIKUS, DRAMATIKUS ÉS VISELKEDÉS-VIZSGÁLÓ JÁTÉKOK

Ha a bemelegítés fő célkitűzése így hangzik: *Hangolódjunk rá!* – és a konkrét jelenetekkel, forgatókönyvekkel való foglalkozás célja ez: *Hozzuk ki az adott helyzetből a lehető legtöbbet!* – akkor a nem konkrét megírt jelenetekkel foglalkozó, de történetmesélős vagy jelenetépítős gyakorlatok jelmondata ez lehetne: *Értsük meg, mitől működik, hogyan működik, mi működik!* **Ezek azok a gyakorlatok**, **amelyek** rendszeres ismétlésekkel, variációkkal, utóelemzésekkel működnek a legjobban, s amelyek – tekintve, hogy szemléletet adnak és készséget fejlesztenek – **a leginkább képesek hosszútávú hatás elérésére.**

Kollektív történetmesélés

A közös történetmesélős gyakorlatok rendszeres elemei a legkülönbözőbb drámapedagógiai és kommunikációs tréningeknek is, egyrészt személyiségfejlesztő és közösségépítő hatásuk, másrészt rituális és mitikus jellegük miatt. Kiemelten központi szerepük van viszont egy olyan közegben, ahol eleve a történet és a történetmesélés áll a fókuszban, ahol a dramaturgia sokkal tudatosabban határozza meg a gondolkodást, mint másoknál.

Kérdések: *Mitől történet egy történet? Mi az, amit hallani/látni szeretnénk? Mi érdekel téged? Mi érdekli a másikat? Mi érdekli a többséget? Van-e közös elvárás? Beteljesíteni érdemes-e vagy ellene menni? Hogy lehet közösen történetet mesélni? Hogy lehet, hogy a közönség jobban tudja?*

Az improvizáció kollektív, spontán történetmesélés. Egymás szavaiból, gesztusaiból építkezve hozunk létre valami újat. Ugyanakkor ez az „új" azért tud megszületni, mert csupa régire, közösre, tudottra épül. Az elemek azért tudnak szervesen kapcsolódni, mert tudjuk, vagy ösztönösen érezzük, mi is az a szerves. Amint azt a spontaneitásról és történetmesélésről szóló fejezetben is láttuk, sok évezredes történetmesélői és történet-befogadói hagyományt hordozunk magunkban játszóként/íróként és nézőként/olvasóként egyaránt – és ez az, amin az improvizáció működése alapszik.[159]

[159] Korszak és tudományterület kérdése, hogy a kérdéskört pszichoanalitikus megközelítéssel (archetípusok, kollektív tudattalan, Jung), vallástörténeti megközelítéssel (kulturális emlékezet, Assmann), nyelvi, formalista megközelítéssel (Propp: A mese morfológiája) vagy éppen a mítoszelemzésen keresztül (Campbell, Király Jenő) vizsgáljuk.

Ha a legkisebb fiú elmegy szerencsét próbálni, beleszeret a királylányba, majd a lányt elrabolja sárkány – akkor tudjuk és érezzük, hogy a fiúnak hősies küzdelemben le kell győznie a sárkányt, majd elnyernie a királylány kezét és boldogan élnie vele, míg meg nem halnak. Ez a legegyszerűbb történet. Létezhet persze ezer variációja és módosulása. Lehet, hogy a fiú nem küzdelemmel, hanem furfanggal győzi le a sárkányt. Lehet, hogy miután legyőzte, a királylány mégsem őt választja. Lehet, hogy a küzdelemben meghal, és a királylány kolostorba vonul. Lehet, hogy a küzdelem során egyszer csak megjelenik egy földönkívüli és elrepíti a fiút egy másik univerzumba. Ezek a variációk azonban mind azért létezhetnek és működhetnek, mert az alaptörténet, az alap séma mindannyiunkban létezik és ezek a megoldások pont az ettől való eltéréssel, módosulással, az alaptörténet kifacsarásával, a nézői elvárás gerjesztésével, majd kijátszásával operálnak. **Elsőként tehát a legegyszerűbb történet elmesélését kell megtanulnunk.**

A történetmesélős játékokban és gyakorlatokban keressük, hogy mi a történet és keressük, hogy mi ez a közös mag. Mi a közös elvárás. Közös: vagyis játszóké és nézőké, mesélőké és hallgatóké. Az agyunk és az egónk minden pillanatban ez ellen küzd. Eredetiek akarunk lenni. Dominálni akarjuk a történetet. Szellemesek akarunk lenni. Érdekesek akarunk lenni. A legelején tudni akarjuk, mi lesz a történet vége. Meg akarunk lepni. Váratlan fordulatot akarunk behozni. Gyors sikert akarunk. Néhány játék és gyakorlat[160], amelyek ezen beidegződések levetkőzését segítik:

<u>Történet mondatonként</u> – Álljunk körbe. Valaki adjon egy címet. Meséljünk el egy történetet úgy, hogy körbe megyünk, mindenki csak egy mondatot mondhat, és mire körbe érünk, a történetnek is be kell fejeződnie. Ismételjük meg úgy, hogy most törekszünk arra, hogy a történetnek legyen eleje – közepe – vége.

<u>Történet visszafele</u> – A rendszer ugyanaz, mint az előző játéknál, de ezúttal a történet utolsó mondata hangzik el először. A következő embernek azt a mondatot kell mondania, ami az elhangzott mondat előtt történhetett. Az utolsó embertől pedig a történet első mondatát halljuk. Amikor végigmentünk, váltsunk irányt, és mindenki mondja el még egyszer a mondatát – hallgassuk meg, tényleg összeáll-e egy kerek történet.

[160] A gyakorlatok egy része Keith Johnstone: Impro, Improvizáció és a színház (A Közművelődés Háza, Tatabánya, 1993, Fordította: Honti Katalin) illetve Impro for Storytellers (faber and faber, 1999) könyvéből származik, illetve az ott ismertetett gyakorlatoknak valamilyen általunk kifejlesztett mutációja, variációja.

Történetmesélés szavanként (párban) – Felváltva kell megszólalni, szavanként. Létező, ismert / most születő, ismeretlen történettel – kapcsolódj a másikhoz, építkezzetek közös irányba. Egyszer / volt / hol / nem / volt / volt / egyszer / egy… Szempontok: Mosolyogjatok egymásra, nézzetek egymás szemébe, ne bíráld magad, ne bíráld a másikat, ne legyen előzetes terved, ha van, engedd el, ne akarj eredeti lenni, mondd az evidens, magától adódó ötletet. Engedd, hogy a történet írja önmagát.

Hét fázisú történet: A történetet hét ember meséli. Mindenki egy mondatot mond, amelynek a következőképpen kell kezdődnie: 1. Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy… 2. Minden nap… 3. Míg egy napon… 4. És ezért… 5. És ezért… 6. Míg végül… 7. Azóta…
(Több játékos esetén a 4-es, 5-ös pont, a bonyodalom bővíthető – akár három ember is mondhatja azt, hogy: „És ezért…", illetve a legvége megtoldható egy újabb ponttal: A tanulság az, hogy…)

Ezek a gyakorlatok mind a spontaneitás és a struktúraépítés kapcsolatáról szólnak. A mondatonkénti történetmesélésben például spontán a cím, bárki adhatja: *Két szék között* / *Véres cafatok* / *A királylány mosolya* / *Izzásban* stb. A történetet mesélők a címre szabadon asszociálva építkezhetnek. Ha a cím: *Izzásban*, akkor születhet például egy szenvedélyes szerelmi dráma, egy fegyverkovácsról szóló horror, egy nagybeteg lázálmainak krónikája vagy épp a villanykörte feltalálásának tárgyilagos leírása is. Az első mondatot mesélő még szabadon választhat, a későbbieknek már egyre több támponthoz kell alkalmazkodnia, vagyis alá kell vetnie magát a jelen időben megszülető struktúrának.

Nézzünk meg egy példát a fázisokban való történetmesélésre. Itt nincs cím, amely összefoglalna vagy támpontot adna az egész történetre nézve. Legyen a szabadon születő első mondat mondjuk ez: ***Volt egyszer*** *egy José Rodriguez nevű hajófűtő.* (Bár persze amint leírom a példamondatot, rájövök, hogy észrevétlenül ezt is az izzásból asszociáltam.)

A második embernek kapcsolódnia kell az első mondathoz, de bármilyen új elemmel is gazdagíthatja a sztorit. A második mondat lehet például: ***Minden nap*** *korán kelt és derűsen fütyörészve kezdett hozzá a hatalmas szénhegy lapátolásához. /* ***Minden nap*** *berúgott. /* ***Minden nap*** *szótlanul tűrte, hogy társa, Pedro gonosz tréfákkal ugrassa a többi matróz előtt. /* ***Minden nap*** *arról álmodott, hogy egyszer kormányozni fogja a hajót. /* ***Minden nap*** *elcsent egy kis széndarabot és azzal hosszú leveleket írt beteg édesanyjának. / madridi menyasszonyának / a francia titkosrendőrség főparancsnokának* stb. Ugyanakkor nem lehet a második mondat az, hogy: ***Minden nap*** *arra gondolok, hogy holnaptól többet fogok sportolni*.

(Hiszen nem kapcsolódott sem a címhez, sem az első mondathoz.) Nem szerencsés megoldás az, hogy: ***Minden nap*** *kinézett a hentesbolt ablakán és arra gondolt, milyen kár, hogy fűtőként nem tudott elhelyezkedni*. (Mert a mesélő csak látszólag fogadta el az első ember ajánlatát, de valójában kissé erőszakosan áthelyezte a történetet egy hentesboltba. BLOKK.) Nem túl termékeny az, hogy: *A legénység* ***minden nap*** *csapra vert egy hordó rumot* – mert nagyon vékonyka a kapocs a főhősünk és a mondat között.

Kérdés, hogyan érdemes továbbmennie a harmadik embernek. Neki még több dologhoz kell már kapcsolódnia. Tegyük fel, hogy a második mondat ez volt: ***Minden nap*** *sokat beszélgetett barátjával, a hajósinassal.* Ha a harmadik azt mondja: ***Míg egy napon*** *a hajósinas tutajt épített és kihajózott észak felé*. – akkor egyszerűen leváltotta a kijelölt főhősünket és új hőst talált, új történetet kezdett. Ha azt mondja: ***Egy napon*** *sült tintahal volt az ebéd* – akkor ugyan nem cáfolt semmit az eddigi történetben, de semmilyen módon nem is kapcsolódik az eddig elhangzott, fontosnak tűnő információhoz. A fűtő lehetne matróz is, a hajósinas lehetne akár a fűtőház vezetője vagy a hajó potyautas kisegere is. (Pedig az „egy napon" kezdetű mondat szerepe már a fordulat behozása lenne. Az egyensúlyi helyzet megbillentése.) Hasonló a probléma ennél a látszólag fordulatot behozó mondatnál is: ***Míg egy napon*** *kalózok támadták meg a hajót.* Egy hét mondatos történetről van szó ugyanis, és ha a harmadik mondat az, hogy kalózok támadták meg a hajót, akkor az előzmény valószínűleg más lett volna. Pl.: *Minden nap arra gondolt, hogy milyen dögunalmas az élet egy hajón. / Minden nap arra gondolt, hogy utálja a hajóját és a teljes legénységet*. (És ebben a verzióban mondjuk, kiderülhet, hogy a kalóztámadás ráébreszti, milyen fontos is neki valójában ez a csapat.)

A fenti példát még sokkal több variációval, akár a történet végéig lehetne folytatni és elemezni. De már ennyiből is láthatóvá válik néhány összefüggés vagy alapszabály:

- A történetmesélés alapja (és ebből adódóan az improvizáció és a forgatókönyvírás alapja is) a folyamatos visszacsatolás; vagyis a már meglévő információ megerősítése, újbóli felhasználása és beépítése a folytatásba.
- A spontán ötlet és a struktúra kölcsönösen hatnak egymásra. (Ha már izzás, akkor legyen egy fűtő. Ha már fűtő egy hajón, akkor miért ne írhatna szénnel levelet. Ha már szénnel ír levelet… Ugyanerről szólnak Keith Johhnstone gondolatai: „Ha az ember azt mondja, ami az eszébe jut, akkor a történet olyan, mintha valami külső erő diktálná."[161]
- Egy történetnek végtelen számú fordulata vagy kimenetele lehet, de ez nem jelenti azt, hogy minden fordulat és kimenetel jó lenne. A „jó" itt nem értékítélet, ezért fel is

[161] Johnstone: I.m. 153.

cserélném a „hasznos” kifejezéssel. Melyik megoldás hasznosabb a történet szempontjából? Melyik megoldás szervesebb? Ha a történet lényege az, hogy a fűtő bedobja gonosz társát a kazánba, akkor hasznos, ha korábban már volt szó a társáról és kettejük viszonyáról. (És arányaiban kevesebb szó esne a hős hajóvezetési ambícióról.) Ha a lényeg az lesz, hogy egy fűtő 20 évnyi robot után maga kormányozza egyszer a hatalmas gőzhajót, akkor az ezzel kapcsolatos vágyálmai vagy rémálmai lesznek hasznosabbak. Persze kérdés, hogyan beszélhetünk egy még nem létező történetnek a lényegéről. Az improvizált történetmesélés az inverze egy forgatókönyv megírásának. Míg a forgatókönyvbe azért teszek bele egy jelenetet, hogy alátámasszak valami fontosat, addig az elhangzott improvizált mondatokat úgy kell tekintenem, mintha egy már létező történet részei lennének, tehát nyilván valami fontosat voltak hivatottak alátámasztani.

- Az eddig felsorolt megfigyelések mindannyiunkban meglévő történetsémákhoz illeszkednek. Egy struktúrát bármikor a visszájára is lehet fordítani. Minden eddig felsorolt szabály, amely a kohéziót segítette, tehát a visszacsatolás, az érdemi információk megerősítése és a lényegtelen információk elhagyása egy pillanat alatt haszontalanná is válhat, ha például egy krimit szeretnék elmesélni. Ha azt szeretném, hogy a hallgató ne tudja, melyik információ fontos és melyik nem, kiben bízhat a főhős és kiben nem. Sőt, akár szeretném szándékosan félrevezetni. Hosszasan ecsetelhetem fűtőnk meghitt barátságát a hajósinassal, ha azt szeretném, hogy a hallgató csak az utolsó pillanatban döbbenjen rá arra, hogy az álnok hajósinas vezette fel a kalózokat a hajóra. (Persze ennek az előkészítéséhez ugyanolyan erős, végiggondolt „ellenstruktúra” szükséges.)

A közös történetmesélős gyakorlatok lényege nem a sematikus gondolkodás bemerevítése, hanem éppen ellenkezőleg: a legszabadabb (akár „agyament”) ötletek kipróbálása, helyzetbe hozása és ezzel párhuzamosan az emberi agy erőfeszítéstől mentes, ösztönös történetalkotási képességének működtetése. A másik ember mondatának folytatásában nem az az érdekes, hogy ugyanazt gondoljuk-e a hajósinasról, hanem hogy tudunk-e együtt, egymás rendszerében gondolkodni, illetve hasonlóan gondolkodunk-e arról, mi az a történet, expozíció, fordulat vagy befejezés.

A fenti és a további gyakorlatokban a résztvevők egyszerre mesélők és hallgatók. Egyszerre alkotók és befogadók. Elsőkézből szembesülnek azzal, hogy tetszik-e nekik a történet vagy se m, hogy miért igen, vagy miért nem. Végső soron nem árt tudni, hogy:

Milyen történeteket szeretünk?

Szeretjük a történeteket, nem csak mesélni, hanem hallgatni, nézni. Milyenek vagyunk, mint befogadók? Mit ununk, mi érdekel, mitől menekülünk, mi az, amitől félünk, de mégis vonzódunk hozzá? Tudjuk egyáltalán, hogy mi magunk, milyen történeteket/filmeket szeretünk? Az alábbi két gyakorlat ennek tudatosításában segít.

Szeretem azokat a sztorikat / filmeket, amik… – asszociáció: körben állunk, felváltva mindenki szól, tetszőleges módon befejezve a mondatot.

Mit akar a másik, mit akarok én? (párban) Az egyik ember csukja be a szemét, a másik mondatonként, megállva meséljen neki egy történetet, amelynek a csukott szemű játékos a főszereplője. A feladat: Meséld azt, amit a másik hallani szeretne. Ha becsukott szemű játékosként tetszik a mondat, fogadd el (aha), ha nem, akkor utasítsd el (a-a). Tanács: apró etapokban haladj. (*Egy hegycsúcson állsz. / Aha. / Esik a hó. (A-a.) Tűz a nap. (A-a.) Vad szél fú, amitől lobog a hajad. (Aha.) Szabadnak érzed magad és hangosan, hosszan kiáltasz. (Aha.) A hangra denevérek gyűlnek köréd. (A-a.) A hangra felbukkan a lovad. (Aha.)* stb.)

Mindenben ott a történet!

A forgatókönyvírók és az improvizálók feladata, hogy jó történeteket jól tudjanak elmesélni. A forgatókönyvíró és az impros számára **az élet: nyersanyag**. Kincs. Kiaknázhatatlan gazdagságú forrása a történeteknek. **Az egyik legelső lépés, hogy egyáltalán meglássuk, meghalljuk, észrevegyük a körülöttünk mindenütt ott rejtőző történeteket.**

A cipő története. – Párban másfél percben meséld el a cipőd történetét a másiknak. Hol vetted, hogy vetted, miért vetted, azóta mi a helyzet? (csoportos játék, párhuzamosan csinálja az összes pár.) Majd a másik megosztja a közösséggel. Utána csere.[162]

[162] Ez a játék személyes kedvencem, egy londoni színész-drámaíró workshopon tanultam Roxana Silbert rendezőtől. Ott elsősorban jégtörőként használtuk, hogy az emberek megismerjék egymást, meg merjenek szólalni. Remek bemelegítő funkciója mellett a cipős játék olyan gyakorlat, ami mindent elmond a történetekről. Szembesítheti a hallgatókat azzal, hogy emberek ösztönös és profi történetmesélők, a cipő apropóján kerek eleje-közepe-vége történetek születnek, belőlük jellemek, alkatok, viszonyok, karakterek rajzolódnak ki, a történetmesélés módjai is ösztönösen szellemesek, sűrítőek, stiláris sajátosságokat mutatnak, tele megszemélyesítésekkel, költői képekkel, dramatizálással, cliffhangerekkel.

1 szóra monológ – körben állunk, egy köznapi szóra asszociálva megosztunk sztorikat, emlékeket. Pl. kesztyű, alma. (Mindenkinek van. Minden sztori. Tele vagyunk emlékekkel, történetekkel, élményekkel, amelyekről nem is tudjuk feltétlenül, hogy velünk vannak, s nem is tudjuk feltétlenül, hogy ezek sztorik. Elmesélésre érdemesek. Pedig azok.)

A számból vetted ki a szót: Mindenki ül. Egy ember áll, ő mesél egy történetet. Vagy egy élményt. A téma karácsony / nyaralás / iskola. Bármikor el lehet „lopni" a sztorit, ha az épp elhangzott szó, mondat, szófordulat a mi történetünkbe is passzol. Ilyenkor fel kell állni és elismételni az elhangzott szöveget, majd a sajátunkkal folytatni. A másiknak félbe kell hagynia és leülnie. Juss szóhoz minél többször, de indokoltan!

Két igazság, egy hazugság: mesélj három dolgot magadról (ami jellemző rád, ami megtörtént veled stb.) Legyen közülük kettő igaz, a harmadik hazugság. Próbáljuk mindenkinél megtippelni, melyik a hazugság. / Hazugok és igazmondók: a játék egy alternatívájában három ember is azt állítja egy sztoriról, hogy az velük esett meg. Mindenki elmeséli, hogy volt. Valójában csak az egyikük mond igazat, a nézőknek meg kell tippelnie, ki az.

Mindegyik játéknak van egy elsődleges célja, például próbáld megtippelni, melyik volt a három történetből a hazugság, vedd ki a másik szájából a szót. **Mindegyik játék élvezetes. Ugyanakkor a feladatok túlmutatnak önmagukon és csupa izgalmas dramaturgiai jelenséget tesznek kézzelfoghatóvá, átláthatóvá. Erre a kettőségre épül tulajdonképpen az egész módszer.** „A számból vetted ki a szót" játék dramaturgiai csomópontokról, ismétlődő sémákról, motívumok működéséről árulhat el sokat.[163] A hazugságos játékban az élvezetes tippelgetés után érdemes mikroelemzésnek alávetni a történeteket. Keressük meg azokat a történetmesélési jellegzetességeket, amik hitelesítenek/gyanússá tesznek egy sztorit. Hogyan épül fel a „valós" történet, hogyan a fikció? Mi választja el őket? Mi tanulható? (A gyakorlat színészek számára is remekül hasznosítható.)

[163] Ezt a játékot egy színházrendező kollegámmal, Kovács Dániellel dolgoztuk ki egy improvizatív színházi munka során, Krakkóban. A színészeknek saját karácsonyi emlékeikről kellett mesélniük, és bármikor ellophatták a szót a másiktól, ha tudtak kapcsolódni. A karácsonyi ponty, a szaloncukrok, a furcsa nagynénik sorra bukkantak fel különböző emberek emlékeiben. Ugyanennek a játéknak egy másik, színpadi változata pedig a Momentán Társulat által is játszott Mondatvadász: itt két, egymástól teljesen független jelenet játszódik a színpadon felváltva – az egyik például egy lakógyűlésen, a másik a francia forradalom idején – és a játszóknak a másik jelenetben elhangzott mondatot ellopva kell magukhoz ragadniuk a szót.

Történet szituációban

„Ahhoz, hogy valakiből forgatókönyvíró legyen, az írói tehetség, s azon belül a történetmesélési képesség tehát elengedhetetlen, de nem elegendő”[164] – írja Schulze Éva. A forgatókönyvírónak a történetet a film nyelvén kell elmondania. **A színészi improvizációs technikákon alapuló módszer nem tud mindent szimulálni a filmes megvalósításból (így pl. a képkivágást, a fényeket, a vágás ritmusát stb.), de képes az egyik legfontosabb elem, az emberi tényező megidézésére.** Az improvizációs színész, akárcsak a forgatókönyvíró „kifejező és hatásos jelenetekben, eljátszható helyzetekben, elmondható dialógusokban gondolkodik”[165]. Az elmesélt történetek mellett a hallgatóknak meg kell ismerkednie az eljátszott történetekkel is. Ezért fontos, hogy az írott szó és a mesélt történet mellett **megismerkedjen a megvalósuló szituációval, az emberrel, a testtel**. Erre ad lehetőséget többek között a következő néhány gyakorlat:

1 perc a térben: Gyere be a szobába. Csinálj bármit. Majd, ha azt érzed, eltelt egy perc, menj ki. Az időt stopperrel mérjük, lehet tippelni, ki volt a legközelebb a 60 másodperchez.

Unalmas jelenetek: Játsszatok párban/hárman unalmas jelenetet. Ha egy néző érdekesnek tartja / elneveti magát, felteszi a kezét. Három feltett kéz azt jelenti, vége a jelenetnek, nem volt elég unalmas. Cél: minél hosszabban tudd játszani a jelenetet.

Fekete-fehér-igen-nem: játsszatok páros jelenetet (a témát/viszonyt adhatja a tanár vagy a többi hallgató) úgy, hogy nem mondhatjátok ki a fenti négy szót.

Az „unalmas jelenetek” nevű játék újabb kincsesbánya a dramaturgia megszállottjainak. Látszólag megfoghatatlan fogalmat vizsgál: Mi *érdekes*? Mitől érdekes valami? Szórakoztató voltát a sorozatos kudarcok abszurd volta adja: ha *akarunk,* akkor nem tudunk unalmasak lenni. Mire figyelünk fel? Arra, hogy valaki ül? Néz? Elmosolyodik? Feláll? Tőmondatokban beszél? Mi mindent vetítünk bele nézőként a szereplőbe? Mi van a hallgatás mögött? Az „1 perc a térben” kézzelfogható élményt ad időről, ritmusról, arányokról és a beszéd, hallgatás és cselekvés viszonyáról. Fekete-fehér-igen-nem. Kérek két embert. Mi legyen köztük a viszony? Testvérek! – mondja valaki. Rendben, testvérek vagytok, és te pénzt

[164] Schulze: I.m. 15.
[165] Schulze: I.m. 24.

kérsz kölcsön a bátyádtól. Nem szabad kimondani azokat a szavakat, hogy fekete-fehér-igen-nem. A többiek kívülről számolják, hogy két perc alatt ki hányszor mondta ki. Aztán jön a következő két ember. És a következő kettő. Mindenki akar játszani és mindenki jó akar benne lenni. És közben észrevétlenül remek jelenetek vagy dialógrészletek vagy konfliktusok vagy figurák születnek. Improvizálva, mindenfajta előképzettség nélkül. Improvizálni mindenki tud. Mindenki el tudja képzelni, milyen, ha a testvére pénzt kér. Ha hall egy kérdést, arra válaszol. Mindezt az emberi agy erőfeszítés nélkül teszi meg. Pláne, hogy közben teljesen mással van elfoglalva. Kombinál, hogy elkerülje a négy tiltott szó kimondását, adott esetben pedig tervet sző, hogyan provokálhatná ki a másikból. És közben észrevétlenül játszik, átlép egy határon és elkezd improvizálva szituációt építeni, történetet mesélni.

Gyűjtés az írásban adott hallgatói visszajelzésekből:

- az unalmas jelenet és ehhez hasonlók szerintem túlnőnek a bemelegítésen, azokkal én hosszú órákat foglalkoztam volna
- több olyan feladat kéne, aminek szándékosan semmi köze az éppen futó munkáinkhoz. Mind közösségformálóként, mind aktív pihenésként, mind az empatikus hajlamok és a figyelem élesítése miatt, mind terápiaként nagyon jó hatással lenne ránk.
- emlékszem, a játsszunk unalmas jeleneteknek az lett volna a célja, hogy kicsit letisztuljon a dolog a fejünkben, hogy szinte mindenben van valami konfliktus, csak meg kell tudni fogalmazni tisztán és pontosan, és így levegye a terhet a vállunkról. Hagyni kéne időt szerintem, hogy ezeknek a gyakorlatoknak ráérezzünk az ízére, a lényegére, és akkor át tudjuk – tudat alatt – ültetni az írásra, impróra.
- A hazudós játék, ahol meg kellett győznünk másokat, hogy annak a másik embernek az igaz története valójában a miénk, nagyon hasznos volt. Segített előhívni azt a képességet, amivel magunkévá kell tudnunk tenni bármilyen történetet. És elgondolkodtatott azon, hogy milyen részleteket kell kidolgoznom ahhoz, hogy egy történet hihető és hiteles legyen.

A következő néhány Johnstone gyakorlat megint a történetekkel foglalkozik – de ezúttal eljátszott történetekkel. Amit mesélünk, azt azonnal meg is kell valósítani, vagyis végre kell hajtani:

Sétálunk az erdőben – párban szavanként történetet mesélünk. Ahogy mondjuk, közben végre is hajtjuk. Mi egy személy vagyunk. Sétálunk, meglátunk egy lényt, megijedünk, elfutunk.

Sétálunk az erdőben – és bajba kerülünk! – ugyanez, de most nem futunk el, nem sikerül. Mit jelent bajba kerülni? Milyen kalandok várnak? Ha megesz a szörny, akkor is megy tovább a sztori. Ne váljatok ketté! (Te meghalsz, én elfutok.) NE húzzátok soká az időt, felelősséget, hogy meglátok egy nagy, sötét, félelmetes, rejtélyes, titokzatos izét! Mondd ki egyből!

És aztán? (párban) – Meséljetek közösen történetet jelen időben, rövid egységenként, amelynek ti vagytok a főszereplői. Az egyik ember meséljen – tegyen egy ajánlatot. A másik az ajánlatot elfogadja – a két játékos közösen végrehajtja az adott cselekvést –, majd a „csendes társ" felteszi a kérdést: és aztán? Ezután újabb ajánlat következik. Ha „csendes társként" nem tetszik az ajánlat, akkor (kedvesen! felhúzott szemöldökkel) utasítsd el egy „Nem!"-mel. Ebben az esetben az eredetileg mesélő játékos teszi fel a kérdést: És aztán? És te válsz mesélővé. Csak az utolsó állítást cseréljétek le. kerüljetek bajba, kaland. (*A szobánkban ülünk az ágyon. /* Ülnek. */ És aztán? / Benyúlunk az ágy alá. /* Benyúlnak. */ És aztán? / Elővesszük a bőröndünket. /* Előveszik. */ És aztán? / Kiveszünk belőle egy könyvet. / Nem! / És aztán? / Kivesszük belőle szuperhős jelmezünket. /* Kiveszik. */ És aztán? / Beöltözünk. /* Beöltöznek. */ És aztán? / Résnyire nyitjuk az ajtót. /* Résnyire nyitják. */ És aztán? / Látjuk, hogy szüleink a nappaliban beszélgetnek. /* Látják. */ És aztán? / Az ablakon keresztül távozunk. /* Kirepülnek. */ És aztán? / Repülünk a város felett. / Repülnek. / És aztán? / Megéhezünk és beugrunk egy éjjel-nappaliba. / Nem! / És aztán?/ Meghalljuk szuperszonikus hallásunkkal, hogy egy lány bajban van. /* Meghallják. */ És aztán? / Odarepülünk. /* Odarepülnek. */ És aztán? / Egy sötét sikátorban egy gengszterbanda épp körbezárja a lányt. /* Látják. */ És aztán? / Odakiáltunk. / Odakiáltanak. Stb.*

Mi történjen most? – Egy ember a színpadon. A többiek a nézőtéren. (Az „És aztán" gyakorlat színpadra transzformált változata.) A játékvezető felteszi a kérdést? Mi történjen most? Egy néző ajánlatot tesz: A többieknek azonnal hangosan ujjonganak (Bing!) vagy lehurrogják (Eee!). A többség dönt. Ha elfogadták, a játszó végrehajtja, és a történet folytatódik: Mi történjen most? Ha nem, akkor ismétlődik a kérdés: Mi történjen most? Fontos, hogy nagyon apró egységekben haladjon előre a történet. (*Egy férfi olvas egy szobában. Mi történjen most? / Lapoz. /* Bing! / Lapoz. */ Mi történjen most? / Megunja a könyvet. / Eee! / Mi történjen most? / Észrevesz egy ceruzával aláhúzott mondatot. / Bing!/* Észreveszi. */ Mi történjen most? /*

Hangosan kimondja a mondatot. / Bing!/ Mi történjen most? / A mondat: Ezért mondom néktek, nincs jobb, mint csupasz kézzel kitekerni egy csirke nyakát! / Eee! / Mi történjen most? / A mondat: Ha távol leszek tőled, ha nem beszélek veled, ha mással vagyok is, te tudd: örökre szeretni foglak és várok rád. / Bing!/ Kimondja. */ Mi történjen most? / Egy könnycsepp legördül az arcán. / Bing!/* Legördül. */ Mi történjen most? / Benyúl a hűtőbe. / Eee! / Mi történjen most? / Kapkodva öltözni kezd. / Bing! / Mi történjen most? / Leszalad a lépcsőn. / Bing! /* Leszalad. */ Mi történjen most? / Elszalad egy gazdag villához. / Bing! /* Elszalad. */ Mi történjen most? / Az ablakon át látja, hogy négy öltönyös férfi tanácskozik. / Eee! / Mi történjen most? / Az ablakon át látja, hogy szerelme egy öltönyös férfival vacsorázik. / Bing!/* Látja. */ Mi történjen most? / Bedobja egy kővel az ablakot. / Eee! / Mi történjen most? / Lassan elmosolyodik, majd megnyugodva elindul haza. / Bing!*)

Ezek a gyakorlatok színész- és írószemmel is illusztratívnak tűnhetnek. Jelentőségük azonban rendkívüli. **A hallgatók játszanak, bekerülnek a testükbe. A kalandokat átélik. Játszóként, nézőként. A döntések következményeit átélik.** Megélik, hogy az egyik akció hogy vezet át a másikba. Megélik a testet. Megélik, mit jelent egy hallgatás, egy ülés, egy csend, egy félrenézés. **Megélik, mit mond el a test, amit nem a szavaknak kell elmondania. Megélik, mi az, amit értünk kimondatlanul is, mi az, amiről azt hisszük, érthető, de közben nem az.** És közben a gyakorlatok révén a legapróbb egységekre lebontva fedezzük fel ismét, hogy mi is az, amire vágyunk, amikor történeteket akarunk hallani és látni.

Változás, expozíció

A változás titokzatos fogalma számtalanszor előkerül. Tapasztalati úton **minden történetmeséléssel foglalkozó ember – legyen író vagy improvizáló – tudja, hogy a történet igényli a változást.** Egy improvizációs workshopon Johnstone azt mondta, hogy az embereket (a nézőt, olvasót stb.) kizárólag ez érdekli. A dráma az, hogy valakit megváltoztat valami. Rossz hír ez egy kezdő improvizáló számára, ugyanis mi, felnőtt emberek minden erőnkkel azon vagyunk, hogy ne változzunk. Az életben és a színpadon egyaránt. Mindent elkövetünk ellene. Nem akarunk sérülni. Nem akarunk státuszt veszteni. (Vagy nyerni.) Nem akarjuk kiengedni kezünkből az irányítást. Agyunk és neveltetésünk az élet minden percében azt követeli, hogy fenntartsuk a jelenlegi állapotot. Hogy maradjunk biztonságban, legyünk józanok, kerüljük az ismeretlent. Hogy ússzuk meg a dolgokat a lehető legkevesebb sérüléssel.

Amikor az elmesélt történetek után rátérünk az eljátszott történetekre, a forgatókönyvíró kénytelen belülről átélni ezt a sok ellenállást. Hiszen papíron vagy szóban, karaktereink életével játszva jóval nagyvonalúbban idézünk elő változást, mint amikor a történeteket egyszer csak magunknak kell megjeleníteni.

Kovács András Bálint a *Film és Elbeszélés* című könyvecskében egyszerű történet sémáról beszél a változás kapcsán: Vegyünk egy egyensúlyi helyzetet, majd billentsük meg. Egyensúly – kibillenés – helyreállás. Szellemes demonstrációként a „Volt egy török, Mehemed" kezdetű versikét használja.[166] Egyensúlyi helyzet, hogy van egy hős, aki nem látott még tehenet – kibillenés, hogy arra jár pár tehén – bonyodalom, hogy meghúzza a farkukat – új egyensúlyi helyzet, hogy felrúgják a tehenek és most már megtanulta, hogy nem szabad meghúzni a farkukat.)

Egy egyensúlyi helyzet felborul, és ez lehetőséget biztosít a változásra. Valakivel történik valami. Egy szereplő gazdag lesz, szegény lesz, rájön valamire, nehéz helyzetbe kerül, megtanul valamit, elront valamit, felismer valamit, megszeret valakit, megutál valakit, elveszít valakit: érzelmi, fizikai vagy szellemi változás megy végbe benne – vagy éppen a nézőben. A hétfázisú történet a legegyszerűbb módon világított rá erre: Egy egyensúlyi állapothoz képest (*Minden áldott nap…* = expozíció) fordulat áll be (*Míg egy napon…*), és ez lehetőséget biztosít arra, hogy valami vagy valaki megváltozzon. Ehhez persze szükségem van egy egyensúlyi helyzetre. A változáshoz kiindulópont kell. EXPOZÍCIÓ. Indíts a hétköznapiból. Indíts a szokványosból. Valamihez képest tudunk csak változni. A hét fázisú történet sem úgy kezdődik, hogy „*Míg egy napon.*" Az improvizálók és a forgatókönyvírók első feladata a közös platform megteremtése: Kik vagyunk? Hol vagyunk? Mit csinálunk? Miért csináljuk? Ehhez elengedhetetlen a megfelelő INFORMÁCIÓADÁS. Fontos, hogy közös nevezőre kerüljenek nézők és mesélők. A kezdő improvizáló (és író) egyből eredeti akar lenni. Egyből furcsa akar lenni. Ha azt mondom, boltban vagyunk, vevő és eladó, akkor nehéz megnyugtatni, hogy lehet azzal indítani a jelenetet, hogy *20 deka párizsit kérek*. És nem kell feltétlenül azzal, hogy *Rendőrség. Hagyja el a bolt területét. Bomba van a boltban.* Az expozícióra is igaz, amit általában a történettel kapcsolatban írtam. Egy cselekményt természetesen lehet in medias res kezdeni. Lehet elhallgatni információkat. Lehet késleltetni. Sohasem receptet kell megtanulnunk. Lehet, sőt kell áthágni a szabályokat. De ehhez elengedhetetlen, hogy ismerjük őket. Van egy mondás, hogy tanuld meg a szabályt, hogy áthághasd. Az improvizációs órákon

[166] Kovács András Bálint: Film és elbeszélés, Korona, Budapest, 1997. 12.

ez kissé fordított módon történik: folyamatosan megtörjük a szabályt. Játékról játékra, gyakorlatról gyakorlatra. Spontán módon. Akár akarjuk, akár nem. 5000 hibát követünk el. És ezáltal bennünk, magunkban kezd kirajzolódni egy tapasztalatból megszülető szabályrendszer – mi működik, hogy működik, miért működik. Mi hozzuk létre.

Karakterjátékok

A forgatókönyvírónak „olyan embereket kell kreálni, teremteni, akiket úgy ismerünk, mint magunkat. Ez a karakterépítés művészete, ami persze ugyanúgy egyszerre ösztönös és tudatos, mint az alkotás egész folyamata."[167] mondja Schulze Éva. **A színészi improvizáció forgatókönyvíró-képzésben való alkalmazásának egyik legkézenfekvőbb haszna a karakterfejlesztés és a karakterekről való gondolkodás.** A testet öltött figurák. Ezt célozza az alábbi néhány játék és gondolatmenet:

Öljük meg! / Még egy tulajdonság: Álljunk körbe. Teremtsünk meg egy karaktert úgy, hogy körbe megyünk és mindenki csak egy tulajdonságot adhat hozzá. Addig építjük tovább a figurát, amíg legalább ketten azt nem érzik, hogy az utoljára kapott tulajdonság már „nem fér bele", már szétfeszíti a karaktert. Ekkor azt mondják: öljük meg! – és új karaktert kell kezdeni. (Ezt a karakterjátékot Mohácsi János mesélte, aki színházi előadásai szövegkönyvét színészeivel közösen szokta írta.)

5 tulajdonság: Írj fel magadról egy lapra 5 tulajdonságot, jellemzőt beszámozva 1-5-ig. Utána járkáljunk körben a térben és ahányszor találkozol valakivel, cseréld el az egyik tulajdonságot. Így a végén kapsz 5 új jellemzőt. Ezek alapján képzelj el egy embert és mesélj el a nevében egy történetet, amiben megtaláltál/elvesztettél valamit. Használd fel mind az 5 jellemzőt. Most használd fel őket úgy, hogy mindnek legyen jelentősége. (A játékot egy londoni drámaíró-workshopon tanultam. Később többször kipróbáltam színészekkel is.)

Karakterfejlesztés párban – visszaismétlés mondatonként: A két játszó felváltva mond a másikról karakterfestő állításokat. Mindketten visszaismétlik a magukról hallott dolgokat. A karakterfestők minden alkalommal elismétlik az addig elhangzottakat és azt egészítik ki újabb részlettel. *Te egy idős, ősz hajú néni vagy. / Igen, én egy idős, ősz hajú néni vagyok. Te egy multinál dolgozó öltönyös vagy. / Igen, én egy multinál dolgozó öltönyös vagyok. Te egy idős,*

[167] Schulze: I.m. 34.

ősz hajú néni vagy, aki egy kis faluban él. / Igen, én egy idős, ősz hajú néni vagyok, aki egy kis faluban él. Te egy multinál dolgozó öltönyös vagy, akinek mindene a munka és a pénz. / Igen, én egy multinál dolgozó öltönyös vagyok, akinek mindene a munka és a pénz. Te egy idős, ősz hajú néni vagy, aki egy kis faluban él és gyógyfüveket termeszt a kertjében...
A játék egy verziójában azonnal be is fogadod a kapott információkat – engeded, hogy a testedre hassanak az új információk. Felveszed.

A karakterépítő játékoknál szintén ösztönösen működik a kapcsolódás, a szerves keresése. Érezzük, megérezzük, mi az, amit elvisel egy karakter, mi az, amit nem. És ami még érdekesebb: a teremtés és az építkezés erőfeszítésmentes és örömünkre szolgál. Jön magától. Mintha a figura már élne, kész lenne. Mint Michelangelo angyala a márványtömbben.

Viszonyok

A karaktereket fontos nem csak önmagukban, hanem egymással való viszonyukban is megismerni. A páros karakterépítő játék további verziójában a két megszületett figura találkozik egy közös jelenetben. (Például az öltönyös a néni unokája.)

<u>Építsetek közös múltat:</u> Két játszónak öt perce van megtervezni egy jelenetet, amelyet utána el kell játszaniuk. A feladat: mi, nézők érezzük azt, hogy nagyon intim köztük a kapcsolat.

Egy improszínházi tréningen a következő gyakorlatot játszottuk: játssz úgy jelenetet, hogy közben végig van egy célod. A célt a játékvezető adta meg. Játékostársam, Gergő célja az volt, hogy elismerést váltson ki a másikból. Az enyém az volt, hogy eltitkoljam: felmondtam a munkahelyemen. (Mindketten tudtuk a másikról is, hogy mi a célja.) Gergő indított: anya-fiú jelenetet kezdett el játszani. A szokásos havi egyszeri látogatását tette meg anyjánál. Először pár szemrehányó megjegyzést tett a lakás tisztasági állapotával és anyja trehányságával kapcsolatban, aztán beszámolt néhány sikerélményéről. Elmondta, hogy kipróbálta anyja egy régi kedvenc receptjét és finom süteményt sütött. Elbüszkélkedett azzal, hogy elintézett egy régóta húzódó kellemetlen adminisztratív ügyet. Mindezekről elégedettséggel számolt be. Terveiről is mesélt: milyen kedves, eredeti meglepetésbulit akar szervezni anyja által is kedvelt barátnőjének. A történetek végén pedig – hogy céljának eleget tegyen – mindig megkérdezte: *ugye milyen jó? Na mit szólsz? Azért ez klassz, nem?* De az elismerés csak nem akart jönni. Anyaként két dolog határozott meg: egyrészt saját titkom, melyre folyamatosan koncentráltam, nehogy elszóljam magam. Másrészt fiam látszólag ártalmatlan jelenetindító megjegyzése,

amivel elmarasztalt a rendetlenségért. Ettől kicsit alsó státuszban, alárendelt szerepben éreztem magam, mint aki nem elég jó anya, nem tölti be rendesen anyai funkcióit. Ettől aztán még inkább nehéz lett volna beszélni a felmondásról, ami bizonyára felelőtlen döntés volt. Gergő meséire szórakozottan, kedvesen válaszolgattam, esetleg újabb kérdéseket tettem fel: nem igazán rá figyeltem, csak örültem, hogy nem rólam van szó. A jelenet első felében tehát így álltunk: Gergő hiába próbálta magát pozitív fénybe beállítani, nem kapott értük elismerő szót. Én ugyan titkoltam a felmondásomat, de ez egyáltalán nem került erőfeszítésembe vagy belső konfliktusomba – egyszerűen nem került szóba a dolog. A motívum egyrészt semmivel nem gazdagította a jelenetet, másrészt nem tudott megjelenni. Ezzel az erővel az is lehetett volna a célom, hogy titkoljam azt, hogy új állást kaptam, vagy hogy egy férfi van a hálószobámban. A feladat és a jelenet megoldását végül Gergő érte el. Szórakozott válaszaim hatására feltűnt neki, hogy nem vele vagyok elfoglalva. Így – improszínészként – a segítségemre sietett és provokálni kezdett. Eszébe jutott, hogy egy kolleganőm színházjegyet kért tőle, amire ő még nem reagált, de ma mindenképp felhívja. Ijedten kellett közbelépnem és túlzott buzgalommal biztosítani, hogy azt én majd elintéztem, Gergő csak adja oda nekem azokat a színházjegyeket. Aztán kitalálta, hogy másnap elmehetnénk együtt ebédelni, majd bejön értem a munkahelyemre, mint régebben. Kétségbeesetten kellett kifogásokat találnom, hogy miért találkozzunk mégis inkább máshol, hogy nem tudom pontosan kiszámítani az időpontot stb. Hogy végre megszabaduljak a vallatástól, intenzíven érdeklődve fordultam felé: meséljen magáról. Gergő most taktikát váltott. Csalódottan és kicsit elkeseredve mesélt egy munkahelyi kudarcról, arról, hogy nem tud egy diákja bizalmába férkőzni. Látszott, hogy elégedetlen magával és bizonytalan. Ez anyaként azonnal azt hívta elő belőlem, hogy biztatni kezdjem: ugyan, hiszen te ezekben annyira jó vagy. Előbb-utóbb minden tanítványoddal meg szoktad találni a hangot. Nyilván csak idő kell hozzá. Pont ezért szeretnek a kölykök, mert nem szoktad őket erőltetni, és ezért maguktól kapnak kedvet ahhoz, hogy megnyíljanak… A jelenetben tehát végül mindketten elértük a célunkat. A központi elem vagy tanulság, ha úgy tetszik: **hozd helyzetbe a másikat**! Kínálj fel neki lehetőségeket. Partnerként. Az anya azáltal tudott titkolni, hogy elkezdték faggatni és kellemetlen helyzetbe hozták. A fiú azáltal tudott dicséretet kicsikarni, hogy szerencsétlennek és bizonytalannak mutatta önmagát – ezzel empátiát keltett.

Mit jelent ez a helyzetbe hozás? Forgatókönyvíróként ugyanaz a dolgom, mint improszínészként. Ha már tudom, hogy mit szeretnék megmutatni, elmondani egy emberről, akkor meg kell keresnem hozzá azt a helyzetet, környezetet, ahol ez kibukkanhat, felszínre törhet. Ha valakit hisztisnek szeretnék ábrázolni és azzal a hírrel jövök be hozzá játékosként / hozok be hozzá egy másik szereplőt forgatókönyvíróként, hogy „*Anikó, rossz hírem van, ki*

vagy rúgva!", és erre az illető hevesen reagál, akkor nem derül ki róla semmi. Ebben a helyzetben nem csoda, ha valaki ingerült. Ha egy pitiáner üggyel érkezem, mondjuk annyit mondok, *„Nem volt Túró Rudi a boltban."* és erre az illető kiakad és a haját tépdesi, akkor az elárul valamit a karakterről. Ha valakit döntésképtelennek szeretnék ábrázolni, akkor nem célszerű olyan helyzetet teremtenem, ahol azon kell töprengenie: elhagyja-e az országot. Ezt a döntést senkinek nem könnyű meghoznia. Sokkal többet mond el az, ha húsz percen keresztül azon vacillál az illető, hogy melyik inget melyik nyakkendővel vegye fel.

Hozd helyzetbe! Kreálj olyan jelenet, amelyben kiderülhet, hogy egy adott szereplő gyanakvó/mohó/bizonytalan/szenvtelen/szenvedélyes/manipulatív/hiú stb.

A fenti példák természetesen sarkítottak. Cassavetes filmek nézése és elemzése után nehéz azt állítani egy emberről, hogy ilyen vagy olyan, hiszen, a hogy a róla szóló fejezetből kiderült, nála már maga a személyiség is megkérdőjeleződik és feloldja önmagát. Egy árnyalt forgatókönyv esetében talán nem létezik olyan, hogy valakiről általánosságban, feketén-fehéren el lehet mondani: mohó vagy manipulatív. Az viszont előfordul, hogy egy jelenetből valaminek ki kell derülnie egy figuráról. Az leírható, hogy egy adott helyzetben egy adott figura hogyan viselkedik. A gyakorlat ezt a célt szolgálja. Ha már jól megy a helyzetbe hozás:

Alkoss jelenetfüzért! Juttass el egy szereplőt minijelenetekben – azok által a szereplők által, akikkel találkozik, azok által a helyzetek által, amikbe keveredik: erkölcsösből erkölcstelenbe, félénkből merészbe, irigyből jószívűbe stb.

Szabad improvizációban persze nehéz eltalálni, hogy „melyik gombot kell megnyomni a másikon", hogy az olyan reakciót produkáljon, amilyet én szeretnék. Nézzük egy példát. A játékos félelmetes figurát szeretne alakítani, vagyis azt szeretné, ha a többiek félnének tőle. (A többiek ezt nem tudják.) Egy improvizált jelenetben odamegy két másikhoz. Rájuk kiabál: „*Kérem az üveggolyókat. Most azonnal*!" A másik kettő csípőből reagál: „*És ha nem? Akkor mi van? Segged kivan. Felejtsd el ezeket az üveggolyókat kishaver, lehet, hogy egyszer a tiéd volt, de arra már senki sem emlékszik."* A szabad improvizáció ezúttal nem bizonyult sikeresnek, a szereplő minden lett, csak nem félelmetes. Társai félreértették a szándékát, és más reakciót adtak, mint amit ő szeretett volna látni. Nézzük meg ugyanezt a jelenetet irányított improvizációban, vagyis amikor a játékosok tudják, hogy a jelenet célja, hogy kiderüljön, főhősünk félelmetes: A két másik nagyhangon röhögcsél. Egyszer csak elhallgatnak. Megérzik,

hogy valaki figyeli őket. Megfordulnak. Ott áll mögöttük a srác. Némán, zsebre dugott kézzel. A másik kettő riadtan pislog. *Szia Kesztyű. Akarsz játszani? Mi már megyünk tulajdonképpen, nyugodtan jöhetsz, vagyis jöhettek, vagyis…* – hadarja az egyik – *nekem már úgyis otthon kéne lennem.* Főhősünk lassan az üveggolyókra néz és biccent egyet. *Ja, a golyók, persze…*- a riadt fiú készségesen felmarkolja az üveggolyókat és viszi a sráchoz. A kezébe adná, de utolsó pillanatban inkább csak leteszi elé a földre, majd elkapja a másik remegő srácot és elrángatja onnan.

Csak az alattvalók játszhatják el a királyt. Csak bizonyos viszonylatai megmutatásával lehet bemutatni egy figurát. Ez persze nem speciális forgatókönyvírói jelenség. Életjelenség. Számtalanszor megéljük, hogy egy adott ismerősünkről alkotott képünk egyszer csak megborul, amikor egy általunk nem ismert viszonyában látjuk működni. Például egy goromba, arrogáns kollégánkat, ahogy az idős szüleiről gondoskodik. Vagy egy jófej, vagány barátnőnket, ahogy a pasiját ugráltatja. Amikor egy általunk nem ismert viszonyában látjuk működni – írtam az előbb. Működni – kulcsszó. Cselekvés. A dramatikus formában ami, látható, az a cselekvés. A karakterről nem két oldalas leírást kap kezébe a néző. **A karakter cselekvések során válik érzékelhetővé.** Hogy milyen helyzetben mit csinál, hogy reagál. Hogy viselkedik. Az improvizációs gyakorlatok jó része arról szól, hogy szembesülünk azzal, hogy is működünk. Mi, mint emberek, mi mint játszók.

Szituatív gyakorlatok az emberi viselkedésről

Keith Johnstone számos gyakorlata olyan, mintha egy kísérleti laboratóriumban lennénk, amelynek témája: az ember. Csak éppen a kísérlet tárgya és a kísérlet végrehajtója ugyanaz a személy. Johnstone brilliáns játékait és az ezekhez kötődő tűpontos megfigyeléseit és következtetéseit részletesen és szellemesen írja le könyveiben, ezért a hosszas bemutatástól és elemzéstől itt eltekintek. A magyarul is olvasható *Impro – Improvizáció és színház,* illetve az angol nyelvű *Impro for Storytellers* véleményem szerint alapmű minden játszó és író számára. Néhány példa Johnstone emberi viszonyokat és viselkedéseket vizsgáló gyakorlatai közül:

Viszonyok – a party játék: 4 fős vendégség, az egyik a házigazda. A, belenézünk az élethelyzetbe, sorra érkeznek a vendégek, csacsogás. B, minden játszó kap egy játszandó instrukciót (intelligens vagy, szexi vagy, félelmetes vagy, vicces vagy) – a helyzet ugyanaz. C, Minden játszónak (titokban) fel kell ruháznia a másik három embert egy-egy tulajdonsággal

(az egyik vonzó, a másik megnevettet, a harmadik félelmetes, az a hír járja róla, hogy megüti azt, akiről megérzi, hogy fél tőle) – a viszonylatok tükrében kell ugyanazt a helyzetet megvalósítani. Fontos, hogy rejtsd el, amit érzel. Ne játssz jelenetet, létezz!

Ezekben a gyakorlatokban nagyon fontos, hogy nem szabad játszani! Színészkedni. Minden játszási kísérletet érdemes már az elejénél leállítani. Például az először egyedül otthonlévő játékos néha zavarában járkál, azt mondja, jaj, már mindjárt itt lesznek stb. Ezt szoktad csinálni, ha vendéget vársz? Hangosan beszélsz? Stb. Nagyon fontos megnyugtatni a résztvevőket, levenni róluk a terhet, hogy nem kell csinálni semmit. Csak lenni. Éppen elég.

Az improvizációs gyakorlatokat és tanulságaikat érdemes két csoportra osztani: van, hogy azt vizsgáljuk, hogy működik az ember, keressük, hogy minél közelebb kerüljünk a természethez. És van, hogy azt vizsgáljuk, hogyan működik a történet, a jelenet, a dráma, a film, keressük, hogyan strukturálhatunk, hogyan érhetünk el optimális hatást. Ha úgy tetszik, az egyik a téma, a másik a megvalósítás. Mindkettő nélkülözhetetlen, de fontos, hogy a gyakorlatok során ne tévesszük össze a kettőt, tudjuk, hogy mikor mit mire használunk. A viszonyos játéknál egyáltalán nem fontos jelenetet építeni, sőt! Nem kell expozíció, fordulat, tetőpont stb. Azt vizsgáljuk most csak, hogyan létezünk egy szituációban. A viszonyos játékból kiderül, hogyan hat ránk, hogyan hat a másikra, hogyan hat a nézőkre, amit egymásra vetítünk.[168]

Státuszjátékok: Johnstone legismertebb és talán legjelentősebb elmélete a státuszelmélet. Mindkét könyvében teljes fejezetet szán a státusz elméletének és gyakorlatának ismertetésére, amelyet színészekkel való munka során fejlesztett ki.[169] Íme, néhány érzékletes részlet gondolatmenetéből:

"Éppen csak egy kevéssel tartsák a státuszukat a partneré alatt vagy fölött – mondtam és ragaszkodtam hozzá, hogy az eltérés minimális legyen. A színészek pontosan megértették, mire gondolok és a munka átformálódott. »Autentikus« jelenetek jöttek létre; a színészek csodálatos megfigyelőnek bizonyultak. Egyszeriben megértettük, hogy minden mozdulat- és hangváltást státuszviszonylatok mozgatnak; semmi sem történik esetlegesen, »motiválatlanul«. Az egész viharosan mulatságos volt, de egyben nagyon riasztó is. Minden titkos manőverezésünkre fény derült. Ha valaki kérdezett valamit, ügyet se vetettünk a válaszra; csak az érdekelt, vajon miért kérdezte. Nem hangozhatott el olyan »ártatlan« megjegyzés, hogy mindenki ne nyomban azt firtassa, mi lehet mögötte."

[168] Keith Johnstone: Impro for Storytellers, Routledge, New York, USA 1999. 233.
[169] A Státusz alfejezet idézeteinek két forrása Johnstone: Impro: 37-84. és Impro for Storytellers: 219-246.

Lényeges, hogy tisztázzuk: nem a társadalmi státuszról van szó. A státusz megjelölés akkor válik a gyakorlatban is jól alkalmazhatóvá, ha tisztázzuk a valódi és a megjátszott státusz közötti eltérést. Valaki játszhat tehát magas vagy alacsony státuszra, ez valójában egy mindannyiunk által alkalmazott taktika. „A státusz kifejezés mindaddig zavart keltő, amíg nem azt jelöljük vele, amit valaki *tesz*. Alacsony státuszban levő személy játszhatja a magasat és megfordítva. Például:

Csavargó: – Hé! Hová megy?

Hercegnő: – Bocsánat, nem jól értettem…

Csavargó: – Mi az, süket is, meg vak is?"

Johnstone szerint rendszeres, hogy teljesen el vagyunk tájolva azzal kapcsolatban, milyen hatást érünk el. Szívélyeset játszanánk és lekezelőek vagyunk, szerényt játszanánk és gorombák vagyunk stb. „Egyik növendékemtől azt kérem, hogy egy jelenet során csökkentse státuszát a partnerével szemben. A fiú belép és azt mondja:

„A": Mit olvasol?

„B": A *Háború és békét.*

„A": Ó! Kedvenc könyvem!

Az osztály felkacag, „A" tétován áll. Azt kértem tőle, hogy csökkentse a státuszát és most nem érti, mit rontott el. Azt ajánlom, kezdje újra és más irányba terelem a dialógust. „A": Mit olvasol?

„B": A *Háború és békét.*

„A": Mindig szerettem volna elolvasni.

„A" most látja a különbséget és rájön, hogy eredetileg „kultúrfölényét" fitogtatta, amikor azt érzékeltette, hogy ezt a hatalmas művet ő több ízben is olvasta. Most már ki tudja javítani a hibát.

„A": Ó! Kedvenc könyvem!

„B": Csakugyan?

„A": Hogyne! Persze, csak a képeket nézegetem benne…

Hamar felfedeztük azt is, hogy nincs mód semlegesnek lenni. Az a „Jó reggelt", amit az igazgató lecsökkentőnek talál, a banktisztviselő fülében felemelően cseng. Az üzenetek aszerint módosulnak, aki átveszi őket."

Már ezekből a rövid részletből is világosan kiderül, hogy a státusz érzékletes módon világít rá nem csak az emberi működésre, hanem a forgatókönyvírás esetében a subtext jelentőségére. Mi van a szavak mögött, mi van a sorok között, mi a szövegalatti tartalom?

A státuszügyekre általában csak konfliktushelyzetekben gondolunk, pedig valójában jelen van minden emberi viszonyunkban. Johnstone szerint a barátokat az különbözteti meg az ismerősöktől, hogy *megegyeznek* abban, hogy együtt játsszák a státuszjátékokat. „A normális ember elfojtja magában azt a felismerést, hogy nincs olyan ártatlan cselekvés, hang vagy mozdulat, amely mentes volna a célzatosságtól." Amikor erre mégis felhívjuk a figyelmet, akkor a hallgatók rájönnek, hogy valójában olyan taktikákról és módszerekről tanulunk, amiket maguk is jól ismernek és alkalmaznak a hétköznapi élet legkülönbözőbb helyzeteiben.

A forgatókönyvíró hallgatókat Johnstone játékai és elvei mentén érdemes változatos státuszélményekben részesíteni. Az órákon való gyakorlatok és elemző beszélgetések után fontos a megfigyelés – most pedig menjetek „ki" a világba és figyeljétek meg magatokat és másokat, hogyan játsszátok státuszjátékaitokat. Tapasztalatom szerint **a státusz fogalom és gyakorlatok bevezetése alapvetően átalakítja az emberi viszonyokról és működésről való gondolkodásunkat.** Johnstone egyik erőteljes és sokkoló gyakorlata a:

Kiközösítő Játék. Egy pár meglátogatja a szomszédos párt, az egyik fél nemrég költözött a környékre. A feladat: egy embert ki kell közösíteni. Törekedj arra, hogy ne te legyél az.

Ez a játék már leírásában is egyértelműen mutatja, hogy az improvizációs gyakorlatokban sokszor kényes területekkel, határátlépésekkel foglalkozunk. A hallgatóktól azt kérjük, hogy legyenek sebezhetőek, hogy menjenek bele játékokba, hogy ugorjanak az ismeretlenbe, anélkül, hogy háló lenne alattuk. A tanárnak kell a hálónak lennie. Megérezni, hogy kivel meddig lehet elmenni, biztonságot, védelmet, tartóerőt nyújtani. Nem lehet izomból. Csak partnerségből. Az improvizációs órák értelmezhetetlenek a kölcsönös bizalom és tisztelet nélkül. Mindez nem csak a tanár-diák, de a diák-diák viszonyra is kiterjed. A diákoknak meg kell tanulniuk az együttműködés és elfogadás magasabb szintű működtetését. „Számomra a gyakorlatok legnagyobb előnye a közösségi együttműködés volt, és annak az érzete, hogy másokkal közösen dolgozva írunk" – írja az egyik amerikai diák. „Az írás eléggé elszigetel, ami nem feltétlenül rossz, de az, hogy lehetőséget kaptunk, hogy kreatív módon játszhassunk egymással, az számomra nagyon hasznos és élvezetes volt." Meggyőződésem, hogy amikor azt tanuljuk, hogyan legyünk jobb improsok, akkor azt is tanuljuk, hogyan legyünk jobb emberek.

Az emberi viselkedéssel foglalkozó gyakorlatok a forgatókönyvíró hallgatók kedvencei. Másképp kezdik el utána nézni magukat, a világot és persze az írói szerepet „Azt hiszem a kiközösítő gyakorlat nagyon hasznos volt, mert segített megérteni, hogy milyen viselkedésekbe hajlamosak az emberek belemenni, hogy elérjék a céljaikat. Mint írók,

színészek, alkotó emberek, közösségben dolgozók, figyelmet kell szentelnünk az emberi viselkedésnek, mert annyival többet mond el az emberekről mint a szavak maguk. Megtanuljuk, hogy a vágy sokszor olyan intenzív akarás, amelyet ha nem kontrollálunk, akkor súlyos és káros következményeket okozhat, különösen ha a vágyat összetévesztjük a szükséglettel. Ugyanakkor a szükségletek néha még szélsőségesebb viselkedésekben és tettekben is megnyilvánulhatnak. Mindenesetre mindkét esetben megvizsgálhatjuk a viselkedéseket, majd döntéseket hozhatunk arról, hogy hogyan alkalmazzuk őket karaktereinkre. Az, hogy láthattam a viselkedésmódokat megnyilvánulni a gyakorlatokban, segített abban, hogy mint író, megtanuljam, hogyan tudom a karaktereimet hitelessé tenni." – írja az egyik amerikai diák.

Összegzés

A bemelegítő játékok és a történetmeséléssel, karakterekkel, emberi viselkedéssel és érzelmekkel foglalkozó gyakorlatok megfigyelésem és a hallgatói visszajelzések alapján

- felszabadítják a hallgatókat
- segítenek abban, hogy a hallgatók megtalálják személyes hangjukat, tehetségüket eredeti személyiségüket[170]
- valódi csapattá kovácsolják a csoportot
- új szemléletet, nézőpontokat adnak
- mélyítik a hallgatók dramaturgiai érzékenységét.

A felsorolt emberi és forgatókönyvírói tapasztalatok nem csak jelenidőben hatnak – hosszútávon is kifejtik hatásukat. A megszerzett tudás és szemlélet minden jövőben írandó konkrét szövegbe és munkafolyamatba belekerül.

[170] Itt rejlik a kulcsa az improsként sokszor hangoztatott „ne akarj eredeti lenni!" Gondolatnak, amely azt mondja: Ne akarj eredeti lenni, mert az vagy. Válaszd az evidens megoldást, a kézenfekvőt, azt, ami adja magát. (Do the obvious.) A személyiséged, amely átfolyik érdeklődéseden, választásodon, és a megoldás „hogyan"-ján – az teszi majd a munkádat óhatatlanul eredetivé.

III. JELENETFEJLESZTÉS, FORGATÓKÖNYV-FEJLESZTÉS

A forgatókönyv-fejlesztő gyakorlatok a forgatókönyvíró hallgatók (illetve adott esetben a teljes 6x6-os osztály) aktuális félévi feladataihoz illeszkednek. A forgatókönyvek az első években egy vagy két jelenetből állnak, harmad-, negyedévben már hosszabb lélegzetűek. Célszerű őket néhány nappal az adott óra előtt kézhez kapni, így van lehetőség a felkészülésre és annak végiggondolására, hogy melyikhez milyen módon érdemes közelíteni. Célszerű, ha minden órán más hallgató szövege kerül fókuszba, vagyis egy órán egy forgatókönyvvel foglalkozunk. **A három egységből álló órák összeállításakor a központban álló könyv vagy jelenet tematikája, dramaturgiai problematikája határozza meg visszamenőleg is a bemelegítő és még inkább a dramatikus játékok felépítését. Mi az, ami jól előkészít, ráhangol, érzékenyít az adott forgatókönyv problematikájára?** Épp státuszokkal vagy inkább karakterekkel, esetleg expozícióval, történetmeséléssel érdemes foglalkozni? Ezt érdemes rugalmasan kezelni. A szituációs komédia órák egyikén a ráhangolódásban például viccmeséléssel, agyeldobós spontán hülyéskedéssel, poentírozással, ritmussal, vicc-dramaturgiával foglalkoztunk. Cél, hogy a megszerzett általános érvényű tapasztalatokat azonnal alkalmazni tudjuk a specifikus jelenetekre.

Szereposztás, narráció, felolvasás írott jelenet alapján

A jeleneteket pár példányban kinyomtatjuk. Minden író szabadon választhatja ki a „színészeit", azokat az embereket az osztályból, akiket a leginkább el tud képzelni az adott szerepekben. (Van, hogy én is részt veszek a játékban.) Önmagukat – egy-egy tudatos kivételtől eltekintve – nem választhatják, hogy végig kívülről tudják figyelni a jelenetet. A szöveget a színészek két-három alkalommal felolvassák, először az író által hangosan olvasott instrukciókkal, leírásokkal kiegészítve, majd azok nélkül.

„Nekem már az iszonyatosan hasznos volt, hogy milyen a szerepek leosztásával felolvasni egy könyvet. (...) hogy mennyire irtózatosan fontos egy szerep kiválasztása, ezt érzem itt is, hogy az intuitív döntések csomó szempontból kedveznek a karakter véglegesítésében, lezárásában vagy kritizálásában. Hogy valaki megszemélyesíti a kitalációmat és ezáltal érvényesnek tűnik-e mindaz, amit én fejben kitaláltam vagy sem."

Ez a létező legegyszerűbb feladat már önmagában is rengeteg megfigyelésre ad lehetőséget. Megszólal-e a szöveg? Érthető-e miről van szó? Megjelenik-e egy ember? Kimondható-e egy mondat? Hol bakizik a „színész"? Hol tart szünetet? Csendek és

megszólalások, ritmusok és arányok. Hol nevetnek a hallgatók, nézők? Hol figyelnek? Hol unják, hol van feszültség? És így tovább. Nincs ebben semmi misztika. Végtelenül banális. Mégis nagyon fontos, nélkülözhetetlen. Életre kel a jelenet. Nem csak a saját belső (vagy jó esetben megszólaló) hangján hallja, hanem másoktól. Hallja. Mint ahogy nem tudjuk elképzelni, milyen a mi bőrünkhöz hozzáérni, mert két oldalról érezzük. Nem tudjuk magunkat megcsikizni. Itt megcsikizzük magunkat. És persze figyelünk, mi történik a másikkal.

Jelenetfejlesztő, forgatókönyv-fejlesztő játékok – formák, tanulságok

Ezt a nulladik lépést – a felolvasást – minden jelenettel megtesszük. És utána? Hogyan tovább? Jó lenne módszertani receptet megfogalmazni, de a valóság az, hogy a folytatás mindig az adott forgatókönyvtől függ. A cél ugyanis az, hogy tanárként megtaláljuk, mi az a gyakorlat, feladat, játék, amely leginkább rámutat a könyv problémásabb, fejlesztendő sajátosságaira. Mi az az új nézőpont, amelyre érdemes eljuttatni a hallgatót, hogy ne kívülről ráerőltetettnek érezze a megoldást, hanem ő maga fedezze fel, merre kell mennie. Mi az a gomb, amit „be kell nyomni" egy hallgatón. És ez minden jelenet esetében más és más. Tanárként, dramaturgként, improsként is elképesztően izgalmas feladat. Rejtélyes és intuitív. Néha talán manipulatív. És mindenképpen kockázatos. Íme, néhány forma, amit az elmúlt évek workshopjain alkalmaztam:

Körkérdések: a jelenet elolvasása után az összes hallgatónak kialakul egy benyomása. Ennek mentén mindenkinek válaszolnia kell írásban bizonyos kérdésekre. A leggyakoribb kérdések: Írd le egy mondatban a történetet. Írj egyetlen szót, ami szerinted a jelenet témája. Ki szerinted a főhős? Mi a jelenet tétje? Mi az a műfaj/zsáner, amelyben leginkább látod ezt a jelenetet? – az írónak is válaszolnia kell. Ha mindenki kész, kérdésenként végigmegyünk, meghallgatjuk, kinek „mi jött le" a jelenetből. Bizonyos témák mentén viták alakulhatnak ki. Fontos visszajelzés, hogy egyetértés van-e akörül, hogy ki a főhős, miről szól a történet, mi az alap érzelem, ami dominál, hol van vége a jelenetnek stb. Néhány érvet érdemes meghallgatni, de a fókusz sokkal inkább a csináláson van, mint az elemzésen.

Ezeknek az óráknak általános irányelve, hogy **az író sokkal több „input"-ot kapjon, mintsem „output"-ot adjon.** Fontos, hogy ne azzal menjen az idő, hogy ő be akarja bizonyítani: a jelenet úgy jó, ahogy van. **Az írásnak alapvető része az újraírás.** A tanulásnak a hiba. „Ha a kudarcra nem mint a valósággal szembehelyezkedő dologra gondolunk, hanem mint a valóságot alakító és azzá váló valamire, akkor nem lesz félelem. (...) A kudarcot sohase

tekintsük végeredménynek, vagy egy tapasztalat betetőzésének, hanem inkább a tapasztalási folyamat részének."[171] A szavak egy spirituális tanító, Sri Chinmoy szavai és általánosságban az életre vonatkoznak, de elementárisan igazak a tanulásra is. A hallgatók nyitottá válása, a hibázás és újracsinálás és hibázás és újracsinálás szabadsága nélkül nincs fejlődés, nincs ismeretlenbe való lépés, csak kudarckerülés van és biztonsági megoldások. A tanuláshoz való hozzáállásunk megváltoztatása létfontosságú. A sikeres művészképzésben – ahol a művésznek önmaga a nyersanyaga – kihagyhatatlan fázis a személyiségfejlesztés és az önismeret.

Az ördög ügyvédje: Az író hallgató választ magának egy producert. Az író az ördög ügyvédje, a társa a producer. Az írónak egy percben el kell mondania a forgatókönyv legnagyobb hibáit és gyengéit. Ekkor jön a producer, aki a film megszállott rajongója. Neki is egy perce van, hogy bebizonyítsa, mi a könyv erőssége, mitől fontos, mitől van létjogosultsága, miért muszáj elkészülnie. (Akárcsak a rosszat, néha a jót is könnyebb elhinnünk magunkról, ha mástól halljuk.)

Improvizációk a jelenetre: a kijelölt „színészek" két-három összeolvasás után leteszik a papírt és improvizálnak a jelenetre. Megvan a történet, megvan az alapszituáció, megvannak a fő fordulópontok. Sokszor konkrét mondatokra is emlékeznek, de egyáltalán nem baj, ha nem. A jelenetek megelevenednek.

Megállapítható, hogy a szereposztások az esetek 95%-ában telitalálatok, továbbá mindenki (!) színész. A jeleneteket hiteles megszólalások, ösztönös döntések, pontos viselkedés jellemzi. A spontán megnyilvánulások érvényesek, találóak, mélyek, szellemesek. Nem csoda. Kora gyerekkorunk óta változó szerepeket veszünk magunkra, kora gyerekkorunk óta az emberi viselkedés megfigyelői, elemzői, szakértői vagyunk mindannyian. Persze mindez a legtöbb esetben egyáltalán nem tudatos, mégis a tapasztalat azt mutatja, hogy helyzetbe hozva teljesen civil emberek ösztönösen hitelesen reagálnak, léteznek. Természetesen vannak korlátok, a legnehezebb határátlépések – akár csak az életben – az érzelmek megélése, az intimitás és a tettlegesség területén akadnak.[172] De a legtöbb esetben az írók ösztönös játékképessége tökéletesen elég a jelenetek tükrözésére. Különösen fontos az íróknak

[171] Sri Chinmoy: Az öröm szárnyai, Madal Bal, Budapest, 2009, 62.
[172] Még egy kivétel van, ahol a színészi tudás kevésnek bizonyult. A másodéves filmdramaturg osztály kurzusának egy részében félévi feladatukkal, a szitkom jelenetekkel foglalkoztunk. A szitkom jeleneteket eredetileg improvizációban jártas színészekkel való együttműködésben képzeltem el, de a kurzus körülményeinek alakulás miatt – nagyon gyorsan kellett dolgozni, menet közben változtak az időpontok stb. – maguk az író hallgatók játszottak itt is. Kiderült, hogy az a fajta poentírozás, ritmus, humor-dramaturgia, az a fajta fizikai és verbális eszköztár, amely ehhez a műfajhoz szükséges, színészi vagy improszínészi tapasztalatot és technikai tudást igényel. Itt kivételesen nem volt elég az írók ösztönös játéka.

megérteni, hogy nem rendezni kell. Nem színészi instrukciókkal próbálva kell áthidalni az esetleges hiányérzetet, hanem elsősorban a szöveget kell rendezni, a szituációt kiaknázni, a mondatokat visszahallgatni, a figurákról gondolkozni, a feszültséggel teli és feszültségmentes pontokat megkeresni és szerkeszteni.

Cél, hogy az író végig tudjon figyelni. Ne a jó mondatok, megoldások leírásával legyen elfoglalva. Ezért a jelenetfejlesztő gyakorlatokat – sokszor a beszélgetős részekkel együtt – felvesszük kamerára. Lehet egy rögzített kamera, vagy valaki magára is vállalhatja aznap az improvizáló operatőr szerepét. Az íróknak az újraíráskor érdemes újranézni az anyagot, kiválogatva, újrafelhasználva azt, ami hasznos.

Improvizációk máshogy: Az alap improvizáció után sokszor érdemes az improvizációt eltolni valamilyen irányba, amely jobban ki tudja domborítani a jelenet lehetséges, potenciális útjait. Azt kell látnunk, hogy mi lenne, ha? Párhuzamokat látunk hát, variációkat egy témára. Néhány példa: 1. Tétemelés. Fogy az idő. Ugyanez a jelenet, de egy bomba kattog közben. Ha egységnyi idő alatt nem éred el a célod, véged. 2. Stílusjátékok. Játsszuk el ezt a jelenetet más műfajban. Mi van, ha ez egy western / burleszkfilm / thriller / olasz családi vígjáték. 3. Plusz/mínusz szereplő. Mi van, ha van itt még valaki. Min módosít? Mi van, ha xy nincs jelen. 4. Naiv/tudatos. Mi van, ha A szereplő tud valamit B-ről, mi van, ha csak B tudja (és a néző). Min változtat? 5. Sok szó/kevés szó. Mi van, ha egy szereplő néma? Mi van, ha megszólalásonként csak 1 szót lehet mondani? Mi van, ha valaki, aki eredetileg hallgatott, folyamatosan beszél? 6. Szándékok – mi van ha az illető direkt csinálta, amit csinált? Mi van, ha véletlenül? Min változtat. 7. Tényleg biztos ezek a karakterek? Mi van ha egy szereplő nem ilyen? Mi van ha ez az öt férfi öt nő? Min változtat? 8. Mi van, ha ez éjszaka játszódik, nem nappal? 9. Mi történt a jelenet előtt? Mi történik utána? – ha tovább forogna a kamera/ha hamarabb elindult volna. 10. Érzelmi potméter – játszd el a jelenetet elfojtott / nagyon erősen megélt érzelmekkel stb.

A lehetőségek száma végtelen, az új ötleteket az új jelenetek szülik. Egy jól pörgő jelenetet kipróbáltunk beatboxolva, ahol a dialógokat rappelve kellett elmondania a színészeknek. Azonnal kiderült, micsoda dinamikus, rejtett ritmusa van a jelenetnek, amit érdemes kihasználni. Mint egy zenemű. Volt jelenet, ahol a karakterek nem váltak szét, nem volt világos, mi különbözteti meg őket. Intuícióból szerepcserét kértem, hogy a két hallgató váltott szereposztásban improvizáljon. A figurák megszülettek. A különbségek azonnal kirajzolódtak. Bár tanulságos, hogy a visszajelzésből az derült ki, hogy az író hallgató úgy élte meg az esetet: lám, voltak itt jól megírt jelenetek, csak a színészi játék nem volt elég jó. Ez már

az írón múlik persze. Hogy ki mennyire befogadó. Mennyire kész átszűrni magán a látottakat. Az alternatív jelenetek tükrök. Speciális tükrök. Mutatják, hogy mi működik. Mutatják, hogy mi működhetne jobban. Mutatják, hogy valami esetleges vagy szükségszerű. Ilyen szempontból minden alternatív jelenet hasznos, még akkor is, ha a tanulság az, hogy nem, ennek nem szabad így megíródnia, hiszen. Az alternatív jelenetek variációk egy témára. Párhuzamos világok.

Menet közben felmerülő kérdések: a szereplők életre kelnek. A szereplőknek meggyőződése lesz, véleménye lesz. Harcolnak a karakterük igazáért. Képviselik azt. Visszajelzést adnak. És lehet tőlük kérdezni. Rengeteg mindenre tudják a választ. Tudta? Szereti? Fél? Miért nem mondja el? Miért akar találkozni? Miért nem megy el? Ki mit akar? Van, hogy a szereplő válaszol, van, hogy egy felolvasás vagy impros jelenet után megszavaztatom, hogy ki szerint szereti A B-t.

Viszonyok, státuszok: – Még egy színházi dramaturgi munka során dolgoztam ki egy státuszjátékra épülő módszert, a helyes szövegértelmezés segítésére. Ez a forgatókönyvírók esetében is nagyon hatékonynak bizonyult. A két felolvasó olvasás közben kéztartással folyamatosan mutatja saját státuszát is a másikhoz képest. A felemelt kéz magas státusz, a mellkasnál köztes/partneri státusz, a lenyújtott kéz alacsony státuszt jelöl. Hogyan változik a státusz? Ki hol érzi magát éppen? Kiben melyik mondat/cselekvés mit okoz? Milyen hatást vált ki? A státusz alternatív verziójában egy harmadik és negyedik külső, objektív ember mutatja az első két szereplő státuszát. Az író néz és figyel. Azonos-e az, amit lát, a hatással, amit ki akar váltani? Hol van vita, félreértés? Hol működik a dinamika, hol lehet gazdagítani a státuszjátékot? Hol merül ki az egész, hol válik tétnélkülivé a jelenet?

Képregény: Sűrítés. A jelenet mentén a hallgatók alkossanak olyan narrációs formát, amilyen egy képregényben van, vagy ahogy a *Ravasz, az Agy és a két füstölgő puskacső* című film indul. Vagyis – állókép egy szereplőről (valaki beáll szoborba) és narrációban elhangzanak róla a legfontosabb információk.

Páros karakterépítés: minden szereplőnek van egy külső szem partnere is. A külső szem kizárólag erre a karakterre fókuszál a felolvasás alatt. Ez a karakter számukra a főszereplő. Ezután ők ketten közösen „dolgoznak” a karakteren, fedeznek fel róla új dolgokat. Motivációt, szándékot, hátteret. Mindenki megosztja a többiekkel fejlesztéseit.

Alternatív befejezés: mindenki írjon alternatív befejezést a történetnek. / A játék egy variációjában a hallgatók csoportokban játsszák is el az alternatív befejezéseket.

Emotional doubling: Christina Kallas módszere mentén (lásd a történeti áttekintés fejezetet) minden néző választ egy szereplőt, akivel érzelmileg azonosul. Minden döntését igazolja. Utólag megbeszéljük a tapasztalatokat.

Érzelmi térkép – összeolvasás után mindenki egyénileg rajzoljon érzelmi térképet a szereplőkről. Írd fel a neveket. Minden szereplőtől menjen egy nyíl minden másik felé (mindkét irányba). A nyíl fölé írd fel, mi az a domináns érzelem, amit az adott szereplő a másik iránt érez.

Érzelem – belső monológok – az improvizált jelenetet megszakítjuk belső monológokkal – a szereplő érzéseit, gondolatait, motivációit halljuk kihangosítva.

Az improvizációs órákon nem kell mindenre választ találnunk. Sok dolog kiadja magát, de összességében sokkal **fontosabbak a kérdések, mint a válaszok. Az improvizáció nem megoldást kínál (bár kínál néha azt is), hanem segít megmutatni, hogy miket kell az írónak végiggondolnia.** Mint a dolgozat bevezetőjében is írtam, módszeremben az improvizáció „nem cél, hanem eszköz. Nem a végső struktúra, amely véletleneivel, esetlegességeivel szervezi a film világát, hanem épp ellenkezőleg: egy köztes folyamat, ahol a véletlenek, esetlegességek rávezetnek egy nagyobb struktúrára. (…) Eredményei ezért nem végtermékek, hanem újragondolásra sarkalló pillanatképek, és működése csak az improvizációt követő *átírás*sal együtt értelmezhető.

A kurzusokon részt vevő hallgatók visszajelzése egyöntetűen pozitív volt. Jeleneteik fejlődése és visszajelzéseik igazolták számomra a módszer létjogosultságát, konstruktív észrevételeiket pedig visszaforgatom a metódus fejlesztésébe. Néhány gondolat tőlük:

- Nagyon hasznosnak tartom az improvizációs gyakorlatokat, szerintem feltétlenül be kellene őket venni a forgatókönyvírói tantervbe. Frissítően hat a gondolkodásunkra, mert tulajdonképpen minden írói munka átmenet a teoretikus és a praktikus között, ezek a játékok viszont olyan testi lendületet igényelnek, ami öntudatlanul visszahat az írásra is.

- Ahhoz, hogy jó magyar filmek legyenek, elengedhetetlenül fontosnak tartom, hogy színészek, írók és rendezők együtt gondolkodjanak.
- Nagyon sok értelmét láttam az egymondatos feladatnak (amikor mindenkinek össze kellett foglalnia a jelenet lényegét), hisz kiderült, hogy a közönség mit látna, hogyan értelmezné a dolgokat. Ezt a módszert szerintem minden órára be kéne juttatni.
- Nagyon hasznos volt látni az alternatív lehetőségeket, ahogy a karakterek, vagy a szituáció apró módosításával, hogyan változik meg a jelenetek iránya. Minden ilyen változtatás hasznos volt írás szempontjából, kár, hogy nem mindig volt idő szélsőségekig elvinni a szereplőket, vagy teljesen áthangolni. Azt hiszem minden helyzet jól működött, ahol a szereplők szorult helyzetben voltak, időkorláthoz kötötten kellett játszaniuk, és az elképzelhető legrosszabb dolog történt velük, amitől a legjobban félnek. Ezek sikerültek mindig a legjobban.
- Ami a jelenetek kidolgozásakor nagyon hasznos volt, hogy tényleg pontról-pontra végig elemeztük az egyes szereplők érzelmeinek, státuszának függvényében az egész jelenetet. Ez a fajta -- nem a szöveg textúrájára vonatkozó -- mikróelemzés azt gondolom, nagyon hiányzik a mi szakunkról. Holott ennek alapvetőnek kéne lenni.
- A legjobb fajta brainstorming volt, ami szerintem úgy néz ki, hogy valaki bedob egy tök hülyeséget, és alapján a másik rájön, hogy mi is kéne. (...) Szóval tök fontos szerintem, amire egyszer te is törekedtél, hogy minden hülyeséget mondjunk ki, mert az termékeny tud lenni.
- Amikor így játszadozni kell, akkor olyan érzelmeket tudok megélni, amiket valójában lehet soha nem tapasztalnék. És amint megtörténik ez az „érzés-érzés”, akkor egyúttal olyan endorfintömeg tud bennem felszabadulni -- , mint írás előtt egy ötlet születésekor --, főleg ha az érzés puszta megélése miatt a kiötlött karaktereket „hűen” kezdem tudni nem csak „színészileg”, hanem íróilag is alakítani.
- Az impró-játékok eleve könnyen igazolták magukat, de a forgatáson derült csak ki igazán, mennyi banalitást, rossz megoldást szűrt ki a módszer.
- Volt egyébként egy olyan pillanat, amikor azt éreztem, hogy valami ördögi képességed van, mert az ártatlanul kiadott kis feladatok valahogy mindig a jelenet fő problémájára világítottak rá.

III. 4. Improvizáció a forgatókönyvíró felvételin

Az elmúlt években témavezetőm, Schulze Éva ötletének köszönhetően három alkalommal is lehetőségem nyílt integrálni improvizációs fejlesztő módszeremet a felvételiző forgatókönyvíró szakosok utolsó fordulójába. A módszer ezen használata sajátos módon valahol félúton helyezkedett el az oktatásban és a szakmai életben megvalósuló alkalmazás között. Egyfelől a konkrét könyvben, jelenetben, ötletben lévő maximális potenciál kihozása volt a cél és hivatásos improsokkal dolgoztunk együtt. Másrészt nem meglett írók, hanem még minden előtt, konkrétan a képzés előtt álló hallgató-jelöltek voltak a fókuszban: az ő változásuk, érzékenységük megfigyelése, alapkompetenciáinak bemérése és rövidtávú fejlesztése éppolyan fontos része volt a workshopnak, mint a könyv fejlesztése. Az alábbiakban röviden ismertetem az improvizációs workshopok menetét és legfontosabb tapasztalatait.

A workshop menete

A jelentkezőknek a felvételi utolsó előtti fordulójában egy jelenetet kellett írnia – meghatározott témában, meghatározott keretek szerint. A jelenet köré filmtervet kellett kitalálniuk, pontosabban kitalálni a tervet és abban elhelyezni a jelenetet. (Az, hogy a jelenet csak egy epizód lett a történetben, vagy hangsúlyosabb szerepet kapott, az már a jelentkezők egyéni dramaturgiai döntésén múlt.) Az írott jelenetek alapján tizenegyen-tizenketten jutottak az utolsó fordulóba, a bizottság elé. Ezek a fiatalok az utolsó döntést megelőző két napon a Momentán improszínészeivel közös workshopon vehettek részt.

Minden jelentkezőre 40 perc jutott. Ezalatt a felvételiző először összefoglalta a történetét, meghatározta a jelenet történeten belüli helyét, esetleg röviden bemutatta a szereplőket és beszélt a tervezett fim stílusáról. Majd az improszínészek (általában kétszer) felolvasták a frissen kapott szöveget. Ezt pontosító kérdések követték a jelenet szerzője felé. (Pl.: ezt azért mondja, mert…? / és neki is tetszik a fiú? / ki a főhős? / később találkoznak még? / igazat mond? stb.) Az érzékenyebb fülű írók már magukból a kérdésekből is következtetéseket vonhattak le arra vonatkozóan, hol szorul még pontosításra, árnyalásra, változtatásra a jelenetük. A kérdéses pontok tisztázása és a jelenet megismerése után kezdődött az improvizáció. A játékteret néhány paddal, székkel jelöltük ki. A papírt legtöbbször letettük, és a főbb fordulópontokat és jellegzetes szófordulatokat megjegyezve játszottuk újra a jelenetet. Többször, több változatban. A variációk között megálltunk, visszajelzést adtunk vagy kértünk (Pl.: itt én legyek a kezdeményező vagy inkább csak sodródjak? / örülök a

közeledésének?) Amennyire lehetséges – ez külön kérés volt felénk – nem szóban, direkt módon adtunk tanácsokat és javaslatokat, hanem inkább a jeleneten belül kínáltunk fel opciókat. (Például valahova sikoltozás volt írva, de azt egyszer döbbent, feszült csenddel helyettesítettük; egy vallomás négyszemközt zajlott le, azt megnéztük úgy is, hogy mások is jelen vannak stb.) A felvételizők a jeleneteket látva fülelhettek, jegyzetelhettek, kérhettek, kérdezhettek, változtathattak. A látottak alapján otthon átírhatták jelenetüket és az utolsó fordulóra a már átírt jeleneteket hozták, illetve egy összehasonlító példányt, amelyen egyszerre szerepelt az eredeti verzió és az összes változtatás.

A bizottság előtt a jelenetek még egyszer elhangzottak a tolmácsolásunkban – de ekkor már egyrészt nem improvizáltunk, hanem szigorúan a leírt szöveghez tartottuk magunkat, másrészt nem eljátszottuk a szituációt, csak felolvastuk. Ilyen módon a bizottság a szövegre és a leírt mondatokra tudott fókuszálni. Minden egyes jelentkező kapcsán beszámoltunk a bizottságnak a közös munka tapasztalatairól. Arról, hogy ki mennyire volt együttműködő, nyitott, érzékeny és következetes.

Megfigyelések, tanulságok

Összegyűjtöttem néhány jellegzetes problémát, javítanivalót, amire a közös munka hívta (vagy hívhatta) fel a felvételizők figyelmét, és amiken másnapra sokan változtattak:

- Didaktikus mondatok
- Irány vagy íz nélküli mondatok
- Kinek a szemszöge? Ki a főhős?
- A jelenet tét nélkül csordogál – sűrítés, feszültség, mikrodramaturgia
- Homályos motiváció – nincs kitalálva, mit akar az illető szereplő
- Homályban maradt szándékok vagy gondolatok (a szándék végiggondolt, de ez nem jelenik meg a jelenetben, hogyan lehet kifejezésre juttatni?)
- Kitalálatlan karakter
- Megíratlan dialógok (sok helyen kellett volna még párbeszéd)
- Túlbeszélések (érdemes húzni)
- Hova kell szünet?
- Reakciók hiánya (közbeszólások, visszaszólások)
- Dumák, szlengek, stílus, beszédtémák, életszerű mondatok

Kifejezetten jól működött ez a rendhagyó felvételi. Státuszunkból, életkorunkból és a műhelymunka jellegéből adódóan olyan légkör született, amelyben a jelentkezők termékenyen, lazán tudtak dolgozni. A tanárok jelenléte híján sokkal kevésbé akartak megfelelni, ez egyrészt a munka javára vált, másrészt bizonyára mi is hitelesebb képet kaptunk róluk, mint amit a bizottság előtt izgulva mutatnak. (Ez a későbbi években változott, a legutóbbi felvételin például végig bent ült a két osztályfőnök, de leginkább csendes megfigyelői, baráti segítő szerepben.) Nagyvonalú és bölcs gesztus volt a felvételiztető tanárok részéről, hogy ezzel a workshoppal nem az eredményre, hanem a munkára és tanulásra fókuszáltak. Biztosan azok is sokat tanulhattak, akik végül nem nyertek felvételt. A tanári kar részéről pozitív megerősítés a módszerrel kapcsolatban, hogy az mostanra mondhatjuk – beépült a felvételi rendszerbe. **Érzékenység, humor, rugalmasság, hallás, kollektívában létezés – az improvizációs technikáknak köszönhetően** sikerült egy olyan egyedülálló módszert kifejlesztenünk, amellyel **már a felvételi során mérhetővé válnak azok a kompetenciák, amelyeket eddig mással nemigen lehetett mérni.**

III. 5. Improvizációs technikák a forgatókönyv-fejlesztésben

Az oktatásban és a felvételiken való hasznosítás mellett módszerem harmadik fő alkalmazási területe a szakmai életben megvalósuló forgatókönyvírás, vagyis az egyéni forgatókönyvírók könyvének fejlesztése. A módszer alapvető elvei, szemlélete, gyakorlati elemei természetesen megegyeznek az oktatásról szóló fejezetben leírt elvekkel és technikákkal, hiszen a képzésnek fontos részét képezi maga a konkrét forgatókönyv-fejlesztés is. (Lásd a JELENETFEJLESZTÉS, FORGATÓKÖNYV-FEJLESZTÉS címszó alatt részletesen bemutatott játékokat, gyakorlatokat, megközelítéseket.). Ugyanakkor, míg a módszer oktatásban való alkalmazása esetében a fókusz a hosszútávon, az emberen, a forgatókönyvíró hallgatók szemlélet-, kreativitás- és készségfejlesztésén van, addig **a szakmai életben megvalósuló forgatókönyv-fejlesztés esetében a konkrét forgatókönyv fejlesztése az elsődleges. A módszer – mint minden jó alkotói folyamat – itt is biztosít hosszútávú hasznot és tovább vihető tanulságokat, de az elsődleges cél az, hogy az improvizációk segítségével az író a maximális potenciált hozza ki az adott storyline-ból vagy forgatókönyvből.**

A játszók szerepe

Míg a módszer oktatásban való megvalósulása során a játszók maguk az író hallgatók – vagyis színészeti szempontból civilek – addig itt, a gyakorlati forgatókönyvírásban való alkalmazás során hivatásos improvizációs színészek az író partnerei. Mik egy professzionális impros előnyei egy amatőr szereplőhöz képest? Ide tartoznak az olyan általános színészi képességek, mint a színészi jelenlét, a poentírozás és a ritmusérzék, a stílusérzék. Ide sorolhatóak az olyan – az életben is jelentős – határátlépések, mint az érzelmek megélése, az intimitás, a fizikai és verbális agresszió és általában a fizikai kontaktus. És persze fontos különbséget jelent még az improszínészi tapasztalat, amely előnyt jelent a drámai sűrítésben, egy adott szereplő vagy világ nyelvére való rátalálásban, a cselekmény ösztönös jóirányú előre mozdításában. Végül, de nem utolsó sorban, az improszínészi tudás és tapasztalat előnyt jelent az elrugaszkodás szabadságában – vagyis abban, hogy az eredeti verzióhoz képest módosítsunk valamin (motiváción, karakteren, szituáción, dialógon, érzelmi állapoton, előzményen, körülményen, cselekményen stb.) alternatívákat, variációkat megjelenítve, kiderítve, hogy mi fontos, mi nem, mi szükségszerű, mi nem, mi működik, mi nem. Minthogy a cél a könyvből

való maximális potenciál kihozása, fontos, hogy a játszók valóban azt tudják megmutatni, ami le van írva. Így megvalósulhat, hogy a munka során **az improszínészek szimulátorként működnek: segítségükkel a forgatókönyvíró tesztelheti és továbbfejlesztheti történetét, karaktereit, jeleneteit, dinamikáit, dialógusait, stiláris világát, illetve forgatókönyve egészét. A módszer tehát: híd. Célja áthidalni azt a hatalmas tér- és időbeli távolságot, amely a forgatókönyv születése és a film elkészülése között van.**[173]

Esettanulmányok – a módszer megjelenései a gyakorlatban

Míg a módszer forgatókönyvíró-képzésben való kipróbálására mondhatjuk, hogy bőséges lehetőség nyílt, addig a gyakorlati forgatókönyvírásban való alkalmazásra jóval kevesebb alkalom adódott. Emiatt az erre a témára vonatkozó megfigyeléseim talán kevésbé általánosíthatóak. Tekintve, hogy a megvalósuló workshopok körülményei mind eltérőek voltak, a tapasztalatokat esettanulmányok formájában gyűjtöttem össze.

1. Improvizációs workshop jelenetterv alapján – Szirmai Márton: *Bocs!*

Szirmai Márton *Bocs!* című kisjátékfilmjét készítette elő 2013 tavaszán. Megkeresett, hogy lenne-e kedvünk a Momentán Társulat tagjaival élesben kipróbálni a módszeremet. (A módszerről egy általam írt blogbejegyzésben olvasott pár hónappal korábban.) Marci bizalmához nagyban hozzájárult, hogy személyesen is ismert minket, látott több előadásban, értette és el tudta képzelni az improvizáció működését. A workshop két órát vett igénybe, az anyagot – annak érdekében, hogy Marci újrafelhasználhassa, ami fontos – rögzítettük. A workshop 7 perces videós összefoglalója megtekinthető itt:

https://www.youtube.com/watch?v=GpMusib7tCA&feature=em-upload_owner

Az alábbiakban néhány fontosabb tényező, szempont, tapasztalat:

Ideális forgatókönyv/jelenet arány. A film kisfilm. Azon belül is sajátosan „színházi", abban az értelemben, hogy az elkészült 18 perces filmből 14 perc egyetlen, egy térben játszódó jelenet. Ezekhez az adottságokhoz kifejezetten ideális az improvizáció használata – hiszen

[173] A fejlesztéshez tehát a legideálisabb a professzionális improsok bevonása. Mindemellett felbecsülhetetlen hasznúnak tartok minden más, tetszőleges, akár civil szereplők bevonásával történő „életre keltést" is. Az összeolvasás, a megmozdítás, a TEST megjelenése minden esetben hatalmas segítséget jelenthet a magányos alkotó munkájában.

lényegében az egész film leimprovizálható töredezettség, megszakítottság nélkül. Ebből adódóan ebben a konkrét esetben az improvizáció nemcsak egy jelenetről, hanem a film egészéről is teljes képet tudott adni. Sőt, arra is rá tudott mutatni, mi az, aminek máshonnan kell kiderülnie, mert ebben a jelenetben nem lesz rá lehetőség. Természetesen az improvizáció a fejlesztés során felfedez, kutat, variál. Sokszor körbe-körbe jár. Sokszor redundáns. Az improvizált jelenet a konkrét esetben például 50 perces lett, ennyi „anyag" volt benne. Éppen ezért kardinális a workshop utáni szerkesztés, sűrítés, újraírás, szelektálás. A *Bocs!* esetében épp a hosszú improvizációk erősítették meg az írót abban, hogy fontos, hogy külső erővel le kell zárni a jelenetet, különben nagyjátékfilmnyi anyag van benne. Ezért érkezik meg a tényleges, megvalósult filmben egy harmadik szereplő a helyszínre, hogy egy külső hatás vessen véget az eseményeknek.

Naiv színész – improvizáció jelenetterv alapján. Noha a workshop időpontjában már volt egy megírt forgatókönyv, Marci úgy döntött, hogy ne annak ismeretében improvizáljunk. Azért hozta ezt a döntést, mert a történetben van egy titok, egy fordulat és ő kíváncsi volt a valódi, első, ösztönös reakciókra. Az improvizációban szerencsére van erre lehetőség.[174] Így a titok tudóját felvilágosította, a másik szerepet játszó improsnak viszont csak minimális keretet adott meg – vagyis annyit tudott a játékos, mint amennyit a szerepe tudhatott. A titokban tartott forgatókönyvnek köszönhetően az improvizációk egyfajta ellenőrzését, felülvizsgálatát jelentette a leírt verziónak: vajon az írott anyag valóban működik? Hitelesek benne a reakciók? A szereplők, a mondatok, a történések? Jól megalapozott a szituáció? Szükségszerű, ami történik? (Feltéve persze, hogy hitelesnek tekintjük a játszó improvizálók reakcióját.)

Önérvényesítő karakterek – a szereplők felélednek. Az improvizációs workshop játékra és megbeszélésre tagolódik. Mint a mellékelt összefoglalón is látható, a lejátszott jelenetek után a játszók megszólalnak, kérdeznek, érvelnek, javasolnak. Feltárják motivációikat, felhívják a figyelmet a hiányzó motivációkra, az érzelmi vagy cselekvésbeli indokolatlanságokra. A karakterek maguktól érvelnek, a belső hangok erőfeszítésmentesek. Minden szerepnek van gazdája, így minden szereplőnek lesz megjelenő igazsága. Sokszor a színész jobban tudja, mint az író, a szerep jobban tudja, mint a színész. Persze fontos, hogy az elhangzó információkból az író szelektáljon. Akárcsak az oktatásbeli jelenetfejlesztésnél, itt is cél, hogy az író többet kapjon, mint adjon. Figyeljen, befogadjon. Minél több érvényes opciót, ötletet, igazságot, utat,

174 Sőt, az improvizációs előadásokban egész sor játék épül arra, hogy az egyik játszó kevesebbet tud, mint a másik, illetve adott esetben kevesebbet tud, mint maga a néző. Ezek az úgynevezett naiv játékok.

változtatási lehetőséget begyűjthessen. A workshopnak nem célja, hogy a helyszínen döntések szülessenek, a workshopnak nem célja, hogy itt és most válaszok szülessenek. A workshop célja, hogy minél több releváns kérdés megszülessen. Amik mentén az író – az átírás folyamán – végighaladhat, eldöntve, mi fontos, mi nem.

A moderátor szerepe – író/impros mint közvetítő. A workshop nagyobbik felében mint külső-belső moderátor vettem részt. Ez a funkció fontos híd író és improvizálók között. Dramaturgiai érzék és improvizációs tapasztalat egyaránt szükséges hozzá. A szerep biztosítja, hogy a játszók ne tévesszék szem elől a nagy egész célját, irányát, az író szándékát, illetve azt is, hogy megfelelő irányba, megfelelő eszközökkel mozgassuk, faggassuk, billentsük a színészeket. A módszer egyfajta gyakorlati scriptdoktorság.

2. Improvizációs workshop jelenetváz alapján - kísérlet az Egyetemen

Az alábbi workshop ugyan egyetemi keretek között, egy negyedéves forgatókönyvíró hallgató forgatókönyv-ötlete nyomán valósult meg, de mivel a játszók és résztvevők nem íróhallgatók, hanem hivatásos improszínészek voltak, ezért az esetet metodikailag jobbnak láttam az egyéni fejlesztések közé sorolni. Az előző példával szemben, ahol az írónak már egy kész forgatókönyv volt a kezében, itt még csak vázlatosan létezett az író fejében is a történet. A hallgató a jelenet helyszínét, szereplőit, világát, témáját és fordulópontját adta meg vázlatosan előre. (Illetve néhány támpontot a történet egészére vonatkozóan.) Ezek alapján improvizáltunk több körben a felvázolt szituációra. A körök között megálltunk, visszajelzést kértünk és adtunk, a hallgató további szempontokkal látott el minket, figyelt, jegyzetelt. Íme, a fontosabb elemek a hallgató visszajelzéséből:

Tudatosítás: „Nagyon jó volt kipróbálni a jelenetet olyan gyakorlati okokból, amelyekre korábban nem gondoltam: a szereplők száma például - ösztönösen választottam a négy embert, de bebizonyosodott, hogy ebben a helyzetben sem több, sem kevesebb nem működik.”

Alternatív utak: „Felvetődött, hogy jót tenne a jelenetnek, ha nemcsak egy lány lenne benne, tudna hozni egy plusz féltékenységi szálat. Ezen sokat gondolkoztam, de végül elvetettem, mert bár érdekes szituációt hozott elő az impró, rájöttem, hogy nem ebbe az irányba szeretném vinni a történetet.”

Karakterfejlesztés, súlyozás: „Az improvizált jelenet hatására kezdtem súlyozni a karaktereket: végiggondoltam, hogy a csoportdinamikailag vezérnek számító fiú nem igazán érdekes számomra. A hallgatag legjobb barát viszont annál inkább, ő lett végül a történet

egyik főszereplője."

Szimulátor – élő film: „Látszott az improvizáció során, hogy bár eléggé élettől elrugaszkodott az alaphelyzet, de mégis tud működni egy efféle szürreális elem és a realitás találkozása (talán ez volt az alkotói folyamat egészére nézve a találkozó legnagyobb hozadéka, hogy el tudtam hinni, működni fog ez a fajta tonalitás)."

Hiányok, irányok feltérképezése: „elengedhetetlen egy viszonylag egyszerű mitológiai háttér kitalálása (...) a nézőnek kellenek kapaszkodók."

Szöveg, dialóg: „Ami a legnagyobb közvetlen hozadéka volt az improzásnak, az mindenképp a szöveg. (...) Sok jó ötletet, szófordulatot felírtam, (...) a kidolgozás során jól tudom majd használni őket."

3. Improvizáció kész forgatókönyv mentén – Demó a Filmalap fejlesztő csapatának

2013-ban, a módszer terjesztése érdekében felvettem a kapcsolatot a Filmalap forgatókönyv-fejlesztő csapatának akkori vezetőjével, Divinyi Rékával. Réka nyitott volt az együttműködésre, ezért létrejött egy fél napos demó-workshop. Egy forgatókönyvíró nagyjátékfilmjének first draftja volt a kiindulópont, amely épp bent volt a Filmalapnál, mint fejlesztendő könyv. A workshop tanulságos kudarcai fontos szempontokra mutattak rá és hozzájárultak a módszer továbbfejlesztéséhez:

Bizalmi viszony. A workshop előtt nem ismertem a forgatókönyvírót. A Filmalap hozott össze minket, ő belement a kísérleti együttműködésbe, de nem önkéntes alapon történt az összekapcsolódás. Nem volt korábbi tapasztalata még az improvizáció műfajával. Együttműködésünk egyik legnagyobb akadálya a bizalmi viszony hiánya volt. Eredetileg csak jeleneteket akart megosztani a forgatókönyvéből, a teljes könyv elolvasására csak egy nappal a találkozó előtt, a vele való személyes találkozóra csak egy órával a workshop előtt volt lehetőségem. **Tanulság:** Az alkotó ember alkotás közben a leginkább sebezhető. Ahhoz, hogy gyenge pontjait mások előtt megmutassa, kritikai szemmel vizsgálja, ahhoz nélkülözhetetlen a kölcsönös bizalom. Cél és feltétel a szakmai összekapcsolódás és az emberi egymásra hangolódás.[175]

[175] A bizalmi viszony mind Szirmai Márton esetében az előzetes ismeretségnek köszönhetően már adott volt. Hogy ez mennyire nem evidencia, az csak itt derült ki.

Téthelyzet nélkül. A workshopon a játszókon, az írón és rajtam kívül – tekintve, hogy egy demo-workshop volt – részt vett még a Filmalap teljes, azaz öt főből álló fejlesztő bizottsága. Ők ugyan legnagyobb részben csak a nézőtéren ültek és figyeltek, mégis alapvető befolyással bírtak az egész workshop menetére. Hiszen jelenlétük óhatatlanul vizsga-szituációt hozott létre az író számára, aki válaszaival, döntéseivel nekik akart megfelelni. **Tanulság:** Az improvizációs workshopnak lényege a biztonságos közeg kialakítása. A kísérletező kedv, a hibázás akkor lehetséges, ha nincs igazi tétje. Ha fontosabb a munka műhely része, mint az, hogy ezt valaki épp megfigyeli. Ha a tapasztalat fontosabb, mint az azonnali eredmény.

Nyitott hozzáállás. A módszer alkalmazásában ez a legkényesebb és általam legkevésbé befolyásolható faktor. Mégis fontos róla beszélni, éppen a negatív tapasztalatok miatt. A fenti forgatókönyvíró – részben a fent vázolt problémás körülmények, a létrejövő téthelyzet és a bizalmi viszony hiányának következményeként, de részben egyértelműen személyiségbeli okokból – semmilyen szinten nem bizonyult nyitottnak a workshoppal kapcsolatban. Fontosabb volt számára, hogy a Filmalap fejlesztő bizottságának bizonyítson, hogy kvázi minden jelenetről, karakterről, motivációról, dialógról bebizonyítsa, hogy az úgy jó, ahogy van. (Ez a fajta számonkérés a fejlesztők részéről egyébként egyáltalán nem volt jelen, ők hozzánk, improsokhoz hasonlóan egyértelműen csak egy fejlesztési munkafázisnak kezelték a workshopot. Hiába.) **Tanulság:** A módszer sikerességéhez elengedhetetlen az alkotó nyitottsága, igénye a változtatásra. Az a szenvedélyes kíváncsiság, amivel egy alkotó éppúgy kíváncsi műve minden kijavítható gyengeségére, mint ahogy minden erősségére. Az a kíváncsiság, amely feltételezi, hogy van még az anyagon változtatnivaló, az a kalandvágy, amely élvezetessé teszi, ha új perspektívából közelítünk meg egy kidolgozás alatt lévő művet és az a bizalom, amely feltételezi, hogy a résztvevők szakértelemmel és jószándékkal vannak jelen a workshopon. Egy alkotó személyiségét nem befolyásolhatom, de workshopvezetőként felelősségem az ehhez való mindennemű körülményt, pozitív légkört kialakítani.

Egy kézben tartott irányítás. Az író-fejlesztők-improsok hármasság miatt túl sok irányba akartam megfelelni. Nagy szabadságot ajánlottam fel az írónak – hogy ő mondja meg, melyik jeleneteken dolgozzunk stb. Pedig dramaturgként és improsként én sokkal inkább ráláttam arra, hogy melyik jelenetek milyen típusú feldolgozása lehetne előremutatóbb. Egy ponttól kezdve az ötfős fejlesztő stáb is hozzászólt a látottakhoz, amely egyrészt rövidítette az időnket, másrészt túlzottan elméleti síkra terelte a workshopot, miközben a módszer sikerének záloga éppen hogy gyakorlati jellege lenne. **Tanulság:** Nélkülözhetetlen az impros/dramaturg

irányítói szerepe. Nem elég a moderálás, az eredményes hatás érdekében a workshop előkészítése és levezénylése is egy kézben kell, hogy legyen . Annak megítélése is ide tartozik, hogy egy adott problémával mennyit érdemes foglalkozni, az adott probléma feltárásának, körüljárásának mely pontján érdemes már inkább továbblépni.

4. Improvizációs műhely közönség előtt – Orosz Dénes *Mimi* munkacímű filmterve kapcsán

Orosz Dénes forgatókönyvíró-rendezővel évek óta szoros együttműködésben dolgozom, mint dramaturg. 2015 nyarán lehetőség adódott arra, hogy *Mimi* munkacímű vígjátékát a kapolcsi Momentán Udvarban egy nyilvános improvizációs forgatókönyv-fejlesztő workshop keretein belül fejlesszük tovább. Dénes több Momentán előadást is látott már és képben volt a működésünkkel, így adva volt a nyitott hozzáállás, a kölcsönös bizalom és szerencsére az is, hogy én dramaturgként behatóan ismertem a szöveget. Új szempontként jelentkezett viszont, hogy a workshop közönség előtt zajlik, ehhez kellett kialakítani a feltételeket. Kettős célt kellett tehát szem előtt tartanom. Egyrészt, hogy nézők számára érdekes, szórakoztató, edukatív módon mutassuk meg, hogy hogyan alakul egy forgatókönyv, milyen kérdésekkel, problémákkal szembesül az alkotás közben egy forgatókönyvíró – másrészt értelemszerűen azt, hogy maga a workshop hasznos, termékeny, előre lendítő legyen Dénes számára is. Az együttműködés minden szempontból sikeresnek bizonyult.

A workshop menete. A workshop előkészítése során kiválasztottuk azokat a jeleneteket, amelyekkel foglalkozni terveztünk. Három típusú problematikához három fajta improvizációs módszert párosítottunk. Egy a film expozíciójában szereplő jelenetpárnak csak az alaphelyzetét vázoltuk fel, ismertetve röviden a karaktereket, bedobva a játszókat a mélyvízbe, hogy lehetőség nyíljon ösztönös reakcióik és a nézők ösztönös reakcióinak megfigyelésére. Ez tehát az úgynevezett naiv impró volt, jelenetterv alapján. Egy másik jelenetet felolvasásra és azt követő szabad improvizációs továbbgondolásra szántunk. Továbbá választottunk egy harmadik területet, teljesen szabad brainstormingolásra, ötletelésre. Maga a workshop beszélgetésből, jelenetekből, rendezett, irányított jelenetekből, kérdezz-felelek részekből és a közönséggel való interakcióból tevődött össze. A rendhagyó műhelymunka két szempontból jelentett döntő segítséget a továbblépésben:

Színészi jelenlét. „A leghasznosabb a Momentános csapat színészi jelenléte volt.” – jelezte vissza a workshop után Dénes. „Olyan markáns karaktereket teremtettek a színpadon, akik

mellett papírra vetett figuráim halványnak tűntek. Ez azért volt felszabadító, mert láttam, hogy bátrabban, határozottabb körvonalakkal is megrajzolhatok egy-egy karaktert." A naiv játékra épülő improvizációk, ahol a játszók nem tudták, merre kell haladniuk, azt szolgálták, hogy magát a szituáció érvényességét, hitelességét, drámai potenciálját teszteljék. „Lenyűgözve néztem, de komolyan. Nagyon sok mondat, ha nem is szó szerint, bár volt amikor szó szerint, de a fordulatok teljes mértékben fedték egymást, a figurák is, minden. Elképesztő a rárímelés." Ez a fajta összecsengés mindig pozitív visszaigazolás arra, hogy a jelenet jó irányba halad. Ugyanakkor akár a naiv játék, akár a kötöttebb forma segít a fejlesztendő területekre is ráirányítani a hangsúlyt. A rögtönzött jelenetek után a játszók, a szerepekből kilépve, de karakterbeli tapasztalataikat felhasználva szólnak hozzá a sztorihoz, a figurákhoz. Sokszor az impros bizonytalansága – itt nem tudtam, merre menne el ez a figura, nem éreztem stb. – is segít jelezni, hogy az adott szerep körül még valami motiváció vagy működés homályos vagy tisztázatlan.

Nézői jelenlét. Nem várt előnyöket is hozott magával az a látszólag terhelő adottság, hogy a workshop nézők előtt történt. Annak köszönhetően, hogy a közönség reakcióit első kézből figyelhette meg, az alkotó az írás fázisától nem csak a forgatásig ugorhatott előre képzeletben, hanem egészen a film közönség előtti levetítéséig. „Lelkesítően hatott, hogy a közönség mennyire bevonódott a történetbe – a sztori fordulatai érezhetően működtek." Valóban, a „tesztközönség" viselkedése, a nézői visszajelzések rengeteget elárultak a könyv működőképességéről. Feszült csendek, nevetések avagy épp a figyelem lankadása – mind fontos jelei annak, hogy épp „megy-e a néző a történettel". Az ehhez hasonló, nézők előtti írás módszerével a *Jóbarátok* című amerikai szituációs komédia forgatása kapcsán találkozhattunk: ott a felvételek közönség előtt zajlottak és a több fős írósztáb lényegében kizárólag a nézőket figyelte. Ha valahol nem voltak elégedettek a reakcióval, nem érték el a várt, kívánt hatást – leállították a felvételt és kifaggatták a nézőket, vagy újraírták a jelenetet, amíg jobb megoldást nem találtak. Mint már korábban említettem, rendkívül fontos az írói és játszói fegyelem a nézők előtt való szereplés esetében. Könnyebb általában a könnyedség, a humor felé elbillenteni egy improvizációt. Fontos tudni, hogy mi éppen az elérendő cél. Érdekesen alakult, hogy a workshop folyamán valamiért épp az egyik legdrámaibb, sötétebb tónusú jelenet került feldolgozásra s ez épp úgy „meg tudott történni", mint a vígjátéki részek. A nyilvánosságnak köszönhetően lehetőségünk volt arra, hogy adott pontokon a nézőkhöz forduljunk kérdésekkel: például, hogy szerintük melyik szereplőnek van igaza, merre mehet tovább a történet vagy hogy mi lehet a motiváció egy cselekvés mögött.

Összességében sikerült a kettős célt teljesítenünk ezzel a rendhagyó workshoppal. Néhány hét távlatából így összegezte Dénes a közös munkát: „Ha címszavakban kellene megfogalmaznom, miben is nyújtott számomra a workshop felbecsülhetetlen segítséget a forgatókönyv további fejlesztését illetően, akkor azt mondanám: történetdramaturgia, jelenetfelépítés, karakterformálás."

Kérdések, problémák, további fejlesztendő területek

A fenti esettanulmányokban összefoglalt, eddig megvalósult workshopok nyomán számos technika tökéletesedett, számos tanulság megfogalmazódott. Ugyanakkor jó pár további kérdés, probléma is felmerült.

Időzítés – avagy a munka melyik fázisában érdemes használni az improvizációt?

Van, hogy épp csak egy ötlet adott és még nincs kiforrott történet. Van, hogy már sok hónapnyi fejlesztésen van túl a forgatókönyvíró. Kérdés, hogy vajon a munka melyik fázisában a leginkább hatékony használni az improvizációt? A dilemma árnyalására álljon itt két, egymástól független visszajelzés:

„Úgy éreztem, hogy ez a technika akkor tud igazán jól működni, ha a jelenet, illetve a karakterek kiforrottabb állapotban vannak. Akkor ugyanis lehetőséget ad a finomhangolásra, mondatok súlyának kipróbálására, egyáltalán, hogy az adott karakterek hogyan működnek egy térben."

"A fő ok, amiért úgy éreztem, hogy a workshop nagyon nagy hasznomra volt, az az, hogy a szövegem még a kidolgozás nagyon korai fázisában állt. Egy olyan ponton tartottam, ahol a cselekmény, a szimbolika, a karakterek stb. még mind csak most körvonalazódnak, így hatalmas segítség volt ez a csoportos műhelymunka. Azt képzelem, az írás későbbi fázisában kevésbé lett volna hasznos."

Látható, hogy a két megközelítés lényegében ellentmond egymásnak. Az első az írás későbbi, a második az írás korai fázisában látja igazán jól hasznosíthatónak az improvizációt. A munka elején esetleg félelem, bizonytalansági faktor lehet az író részéről, hogy *jaj, nem tudok még eleget a jelenetemről, a karaktereimről, akkor mit mondjak a színészeknek?!* A sokadik draft után ugyanakkor már sok minden eldőlt a forgatókönyvíró fejében, hátráltató lehet a gondolat, hogy *most már nem akarok újabb verziókat és variációkat. A történeten, cselekményen, karaktereken nem akarok már változtatni, legfeljebb finomhangolni.*

Meglátásom szerint **a munka elején illetve a munka későbbi fázisában megvalósuló improvizációnak egyaránt van létjogosultsága.** Csak éppen a két időzítés esetében más az improvizáció funkciója. **A korai, sokszor csak jelentváz alapján történő impró esetében a cél az ötlet élesben tesztelése, a gondolatok beindítása és továbblökése, a súlyozás, a karakterépítés, a motivációk feltérképezése.** Fontos, hogy az író megértse, itt a játszókat nem színészeknek kell tekinteni, akik előzetes elvárásokkal érkeznek és jól kidolgozott szerepeket, jól mondható szövegeket akarnak kapni, hanem együttműködő partnereknek, visszajelzési felületnek, társíróknak, vagy lombiknak egy kémiai kísérletben, amibe a meglévő anyagokat bedobva meg lehet figyelni a kiváltott hatásokat. Az órát pedig nem próbának, hanem értelemszerűen workshopnak kell kezelni.

A későbbi fázisokban történő improvizáció már határozottabb szándékok, irányok mentén történik. Konkrétabbak a célok. Sokszor tudjuk, hova akarunk eljutni, csak azt nem, hogyan. Tudjuk, milyen a szereplőnk, de még nem tudjuk, hogy viselkedik egy adott szituációban. Tudjuk, minek kell lennie egy jelenet végének, de még nem tudjuk, mi lehet a közepe. Tudjuk, hogy mi történik szereplőink között, de nem tudjuk, hol és milyen tónusban. Vagy éppen tudunk mindent – de amikor látjuk, az impró szembesít még bizonyos hiányosságokkal, következetlenségekkel, amelyek miatt ismét hátrébb kell eggyel lépnünk, újragondolni már eldöntöttnek hitt dolgokat. A munka még későbbi fázisában az improvizáció hatására talán már nem változnak radikálisan jelenetek, karakterek. De változnak mondatok, ritmusok, jelenetkezdetek- és végek, szereplőszámok stb.

Kiválasztás – avagy mire érdemes improvizálni és mire nem?

Stílus. Szerzőiség. Hat évvel ezelőtt, kutatásaim elején fiatal, frissen végzett forgatókönyvírókat faggattam arról, vajon látnak-e perspektívát tervezett módszeremben. Az alapvetően pozitív válaszok mellett megfogalmazódott néhány lehetséges probléma is: „A Momentán csapata nagyrészt a humor, szórakoztatás felől használja az improt. Kérdés, hogy képesek leszünk-e egy másfajta kreativitásra, hogy működünk-e drámai szituációban, hogy nem lehet-e gond a stiláris eltérés, pontosabban az, hogy bizonyos szerzőiséghez nem illünk”. Noha mint a felsorolt esettanulmányokból is kiderült, eddigi tapasztalataim limitáltak, mégis úgy érzem, a fentebb említett problémákkal kapcsolatos félelmek nem igazolódtak be. Az improvizáció sokfajta stílusban, sokfajta módon, termékenyen tud végbemenni, nem veszélyeztetve a drámaiságot, a stilizáltságot vagy az adott jelenet által diktált hangulatot. Úgy vélem, profi improvizálók mindenfajta szerzőiséghez tudnak kapcsolódni. Adott

személyiségekhez lehet, hogy nem tudnak kapcsolódni, de ez nem a film szövetével, hanem az író személyével van összefüggésben.

Főszerepben az ember. Nem közömbös azonban, hogy milyen jeleneteket, helyzeteket, karaktereket állítunk az improvizáció középpontjába. Ebből a szempontból fontos tisztában lenni a műfaj korlátaival. Az improvizáció témája az ember. Fókuszában elsősorban ember és ember kapcsolata, viszonya, találkozása, egymásra hatása áll. Az improvizáció eszköze az ember. Az emberi test, az emberi cselekvés, az emberi hang, az emberi szó. Éppen ezért **csak olyan jeleneteket, helyzeteket érdemes improvizációs technikákkal fejleszteni, vizsgálni, amelyek középpontjában** szintén **az ember és az emberi interakció áll.** A filmnek fontos eleme lesz ezernyi más dolog is. Ember és környezete. Az idő múlása. Stb. Csúcsjelenet lehet, ahogy a főhős a döntés meghozatala után egy mező közepén fekszik. Nézi az eget. Vonulnak a felhők, a fákat fújja a szél. Madárraj repül át az égen. A távolban harangszó. Időmúlás. Beesteledett – a főhős törökülésben lilahagymát eszik. Nem érdemes rá improvizálni. Az improvizáció léptéke mindig az ember marad. Ha úgy tetszik – premier plántól kistotálig képes egybetartani a képet.

Egész film kontra jelenet. A cél a forgatókönyvírás és az improvizáció esetében is az, hogy jó jelenetek szülessenek – írtam dolgozatom bevezetőjében. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a forgatókönyvíró végső célja nem csak a jelenet maga, hanem a forgatókönyv egésze lesz. Az egy vagy csak néhány jelenetből álló egyetemi kisfilmtervek mennyiségi szempontból is átfoghatóak egy pár órás improvizációs workshopon. A jelenet egészén dolgozva a film egészén dolgozunk. Ugyanez volt elmondható például Szirmai Márton kisfilmje esetében. De vajon mire érdemes improvizálni, ha egy nagyjátékfilm forgatókönyvével szeretnénk dolgozni? Több tízórányi improvizáció kell az eredményességhez? Sőt, ez a kérdés már egy nagyobb ívű rövidfilm esetében is felmerül. A választás – ahogy az improvizációt oktatásban alkalmazó fejezetben is leírtam – mindig az adott forgatókönyv függvénye. (S persze függvénye annak is, hogy az író a munka mely fázisában tart éppen.) A következő elvek a már pályán lévő forgatókönyvírókkal való közös munka alapján fogalmazódtak meg, de éppúgy érvényesek az oktatás során történő jelenetfejlesztésre.

Alapjáraton **két területre fókuszálok. Az egyik a forgatókönyv legproblematikusabb része.** Pontosabban az, ami a leglátványosabban mutat rá az adott könyv problematikájára. Ilyen szempontból nem különbözik hozzáállásom egy teljesen hagyományos dramaturgi megközelítéstől: keresem, mi a gond, hogy lehetne jobb. A

hozzáállás tehát klasszikus – a megoldáskeresés nem. A szituatív megvalósítások, megszemélyesítések, játékok a fejéből az érzékelés világába viszi át a forgatókönyvírót. A szöveg kézzel fogható tapasztalássá válik. **Nem meggyőzni** akarom – ha létezik olyan egyáltalán, hogy meggyőzni valakit –, **hanem érzéki élményben részesíteni. Majd ezt az élményt és a tapasztalatokat rögtön tudatosítani.** Tudatosítás – kulcsszó a módszerben. A forgatókönyvek életre keltése a megismerést szolgálja. **A cél, hogy az író megismerje, hogy mit írt. Viszontlássa, nézőként találkozzon és szembesüljön vele.**

Éppen ezért **a másik terület, amire fókuszálok: a forgatókönyv legnagyobb erénye. Lényege. Esszenciája.** A karakter, a helyzet, a problémafelvetés, az ábrázolás, amitől egyszerre univerzális és specifikus lesz, ami bevonz, ami foglalkoztat, ami fogva tart. **Ennek tudatosítása ugyanis éppolyan fontos, mint a problémáké.** „Gondolom legjobb esetben még revelatív is lehet egy saját munkának az ilyen jellegű térbe helyezése, esetleg valamit én is megérthetek, ami addig öntudatlanul, rákérdezés nélkül szerepelt a könyvben." – írja egy forgatókönyvíró a módszer kapcsán. Az improvizáció: önismeret. **Az írásban alkalmazott improvizáció: intenzív önismereti tréning, amelyben az író megismeri szereplőit, hogy miért úgy viselkednek, ahogy és megismeri önmagát is – szembesül, vajon miért azt írja, amit.** Működésbe lépteti az ösztönöset, hogy aztán tudatosítsa és struktúrába emelje.

Egy egész estés film esetében, de még egy 30 oldalas film esetében sincs lehetőség egyetlen workshop alatt megoldani a film összes problémáját. A cél amúgy sem a megoldás, hanem a rávilágítás – és ennyiben sokszor elégséges a könyv szélsőértékeit – erősségeit és gyengeségeit megvizsgálni, egy-egy jelenetsoron, variációs játékon, alternatív úton keresztül vinni. Ha egy adott jelenetben felderítettünk egy problémás jelenséget, a megszerzett tapasztalatokat az író otthon már a könyv egészére érvényesítheti. **Orvosi hasonlattal élve az improvizációs műhely olyan, mint a vérvétel: elég 1 dl vért levenni és megvizsgálni ahhoz, hogy lássuk, milyen összetevőkből áll össze a folyadék, ami az egész testen keresztülfolyik.**

További kutatást igénylő, fejlesztendő terület, hogy például egy egész estés játékfilm fejlesztése kapcsán milyen mennyiségben, milyen gyakorisággal, milyen stádiumokban lehet a leghatékonyabban improvizációs fejlesztést alkalmazni. Rendszeres workshopra, illetve egy munkafolyamat egészén átívelő improvizációra eddig még nem adatott lehetőség, pedig egy ilyen sorozat alapvető jelentőséggel bírna a módszer további tesztelése és fejlesztése szempontjából. Álljon itt ezért gondolatkísérletként – megelőlegezve a jövőt – **egy képzeletbeli játékfilm képzeletbeli improvizációs fejlesztésének krónikája.**

Lépcsőzetes fejlesztés – improvizációk a filmötlettől a kész forgatókönyvig

Ablakos Rozival[176] az első igazi találkozót volt a legnehezebb leszervezni. Kettesben egyszer már beszéltünk az együttműködésről, és tetszett neki az ötlet, de aztán amikor konkrétan a Momentán színészeivel terveztünk összegyűlni, akkor húzta az időt. Nincs még semmi, mondta. Még ötlet is alig. Kavarognak a fejében a dolgok, irány nélkül. Kiváló, mondtam, ebből fogunk kiindulni.

Brainstorming egy ötletre. *„Egy találkozás. Egy cinikus, evilági embert megérint valami isteni. Találkozás valami magasabb erővel, s annak a varázsa."* Rozi ötletét meghallgatva a csapat szabad asszociációs körbe kezdett. A hangsúly a szabadságon. A feladat – univerzumot építeni a mag köré. Még nincs szelekció, nincs mérlegelés. Nincsenek irányok. Gyűjtés van. Felfejtjük, hogy ez az apró ötlet milyen lehetséges utakat, köröket, világokat rejt magában. Mintha bedobtunk volna egy kavicsot a vízbe és most figyeljük, ahogy egyre több, egyre nagyobb vízgyűrű jelenik meg körülötte. Az improsók most nem színészek – emberek. Rezonálnak az impulzusra. Az író figyel kifele és figyel befele: mi az, amivel azonosul, mi az, amivel nem. Asszociációs utak:

- <u>érzetek, hangulatok:</u> Mi az alap érzet, hangulat, amit ez az ötlet kivált belőled? (pátosz / béke / misztikum / sci-fi / nyomasztó / fantasy / remény / drámaiság stb.)
- <u>képek, világok:</u> Milyen világra asszociálsz? (sötét világban történik / megcsillan a napfény / mintha két párhuzamos univerzum lenne / nagyvárosi lét, rohanás, telefonok, felhőkarcolók / hosszú csendek, tópart / ez egy lassú film stb.)
- <u>jelentés:</u> Mit jelent ez a csoda? Vajon miről szól ez a sztori? (hit / hitetlenség, kegyelmi állapot, kiábrándultság, kapcsolódás, magány, tisztaság, illúziók stb.)
- <u>előképek, inspirációk</u>: Milyen műalkotások ugranak be a téma kapcsán? (Petri: A mosoly, Etűdök gépzongorára, Mátrix stb.)
- <u>figurák:</u> Ki ez a hős? (egy orvos / egy bűnöző / egy kemény nő / egy tudós / egy anya, egy kislány, egy zárkózott fiú stb.)
- <u>a figura útja:</u> Mi lenne, ha…? a fenti figurákkal eljátszva improvizált történeteket mesélünk (Mi van, ha ez egy tudós, aki csak a rációban hisz és akkor történik vele valami csoda… jéé, ez az Angyalok Városa stb.)

[176] A fejezet szereplői kitaláltak. Az elképzelt fejlesztést a gondolatkísérlet átélhetőségének érdekében múlt időben, mint megtörtént esetet írtam meg.

A gyakorlatokban Rozi is részt vett. A kollektív játékok során felszabadultan és spontán módon fogalmazott meg érzeteket, képeket, hangulatokat – víziókat, amik már benne voltak a film kapcsán, csak nem tudatosan. És persze felírt sok ötletet, motívumot, amiket asszociációként nyert. Rengetek kérdéssel, de jó pár körvonallal és néhány konkrétummal távozott a 3 órás workshopról.

Karakterfejlesztés, backsztori, variációk egy jelenetre. A rákövetkező héten megvalósuló találkozónkig Rozi egyedül dolgozott, gondolkozott. Képeket, hangulatokat gyűjtött. Amik kiforrottak benne: „*A hangulat a dán filmek világa. Érzelmes, humoros, abszurd. A világ nagyvárosi. A főhős egy lány, egyedülálló, 30 körüli. Szimpatikus figura. Kicsit nagyhangú. Társasági. Arrogáns. Az isten témának csak másodlagosnak szabad lennie, nem ez a tét. Véletlenül történik, nem valaminek a következménye. A fősodor a magány, a párkeresés.*" A fő kérdés, amin rengeteget kombinált, hogy vajon hogy lehet filmen megmutatni a csodát. Amíg ez nincs, addig semmi nincs. Erről közösen is ötleteltünk:

- szabad asszociációk a csodára: Mi a csoda? (béke / varázslat / kegyelmi állapot / én nem tudom, nem hiszek benne / mese / választóvonal.) Ki juttat el oda? (a párod családja / egy kisgyerek / mások hite / a zene / egy tragédia) Mi jelentheti a csodát? (egy kisvirág az elszáradt gyomok között / felgyullad egy gyertya / valami fény? Rozi gondolatai: NEM LEHET PATETIKUS. És ne legyen valami trükk. Ezt egy pillanat megmutatni? Vagy sok pillanatból áll össze?

Roziban összegyűlt pár potenciális helyzet, amiben láthatjuk a lányt. Barátnőjével házibuliba készül, nagyanyja temetése zajlik stb. A temetés szituációt ösztönös dramaturgi és impros szimattal azonnal izgalmasnak éreztük. Egyszerre drámai és abszurd. Egyszerre szomorú és vicces. Szabad, variációs improvizációba kezdtünk, a felvázolt hangulatvilág, illetve saját élményeink és fantáziánk mentén.

- Szabad improvizációk egy szituációra, variációk egy témára. 1-2 perces ötletek, hangulatok, játékok. Ami biztos: *a főhős lány nagymamáját temetik. A lány nem hívő, de a nagyanyja nagyon fontos volt neki.* (rossz Cd-t tesznek be / vagy csak akad / egy gyászoló késve érkezik / a pap beszéde / a főhőst kizökkenti meghatottságából a rossz helyesírással írt gyászszalag / egy nő rendkívül ízléstelen ruhában / folyik az orrod, de nincs nálad zsepi / az ajtó állandóan nyikorogva újra kinyílik / a sírba tételkor váratlanul a füledbe ordít egy patetikus verset szavaló bácsi, rád jön a röhögőgörcs stb.)

Az improvizációk mentén azonnal felmerült a kérdés, hogy ki van még jelen. Kikből áll a család? Testvér? Szülők? Barátok? Rokonok? És vajon kihez hogy viszonyul a főhős?

- Karakterépítés, viszonyépítés – rövid iránymegjelölés után ismét szabad improvizációkba kezdtünk. Ezúttal a főhőst, Verát néztük meg a legkülönbözőbb élethelyzetekben, hogy felderítsük, ki is ő. (Barátnőjével buliba készül. Bátyjával civakodik. Nagymamájával cukrászdában, amikor még élt. Munkahelyén, a szerkesztőségben. Amikor egy fiú udvarol. stb.) Adott helyzetekre akár alternatív reakciókat is hoztunk, többen is alakították a főhőst és a mellékkaraktereket, hogy minél szélesebb indításból minél pontosabban letisztuljon, ki ez az ember.

Rozi figyel, rendel, kérdez, jegyzetel. Az improsok játszanak, kérdeznek, ötletelnek, beszámolnak a karakterek érzéseiről, motivációiról stb. A temetésről kisül, hogy remek helyzet. Arra kényszeríti a családtagokat, hogy újraértékeljék és újraértelmezzék egymással való kapcsolataikat. Ütközteti a feleket. Az improvizált élethelyzetek nyomán újabb kérdések merülnek fel. Van, ami azonnal kiadódik, van, amit még otthon végig kell gondolni. (Ezekből a jelenetötletekből volt, ami utólag teljesen zsákutcának bizonyult, volt, ami backsztoriként jelentőséget kapott és volt, ami végül kidolgozott változatban bele is került a forgatókönyvbe.)

Improvizációk szinopszis mentén. Egy hónap telt el a következő impros találkozóig. Rozi ezalatt megírta filmje szinopszisát. (A Verát bemutató három dimenziós karakterrajzot szintén átküldte előre.) Felolvastuk a szöveget kétszer egymás után, majd Rozi szerepet osztott. Utána a csapat egyhuzamban végigimprovizálta a történetet. Az improvizációt kamerára rögzítettük. Az improvizáció után hosszú beszélgetés alakult ki, a szereplők saját útjaikat, élményeiket, érzéseiket osztották meg egymással. Felmerült, mi lenne, ha az Apa helyett Vera mondaná a búcsúztatót – erre azonnal improvizáltunk is egy verziót, amely módosulásokkal végül alapja is lett a végleges könyv jelenetének. A történet közepén megjelenő családi vacsorát – amiben rengeteg kijátszandó potenciált éreztünk – újraimprovizáltuk, ezúttal jócskán elrugaszkodva a szinopszisban leírtaktól, valós időre hagyva a jelenetet. A közel egy órás improvizáció mentén sorra kerültek elő kérdések és akár potenciális megoldások: Vera és öccse viszonyára, a szülők viszonyára, Vera és apja viszonyára, a nagymama múltjára, a család gyászára stb. Érződött, hogy a mellékszereplők még nemigen vannak súlyozva, kidolgozva, kissé általánosan vannak megírva. Ez várható, természetes jelenség volt a fejlesztésnek ezen szintjén. Az egyik improvizáció viszont váratlan szituációt eredményezett: a rögtönzés során szóba került a temetésen hirtelen előtűnő, verset szavaló idős úr s kiderült, valami furcsa titok van körülötte. Ki ez az ember? Valaki a nagymama múltjából? Anya tud erről? Apa tud erről? A gegnek

induló figuráról váratlanul kiderült, hogy titkot hordoz és ez drámai erőt hozott a történetbe. Elindított valamit, ami nagyobb és erősebb volt, mint az eredetileg tervezett sztori. Az improvizációk utáni hosszú brainstorming után igencsak összezavarodva álltunk fel: lehet, hogy a történetnek egészen másfelé kellene kanyarodnia, mint azt Rozi eredetileg tervezte?

Mi van, ha? – brainstorming és improvizációk az ismeretlenbe. A következő találkozó nehezen indult. Rozi érezte, hogy az eredeti befejezéssel valami nem stimmel, hogy az „nem igaz", hogy valami nagyobb és érdekesebb eddig elkerülte a figyelmét, ugyanakkor mégis kötötte őt a már kiötölt lezárás. Én és a játszók is mintha egy helyben, körbe-körbe jártunk volna, sehogy se tudtunk friss szemmel ránézni az anyagra. A cél az volt, hogy felszabadítsuk Rozi fantáziáját és mi magunk is le tudjunk térni a már ismert útról. Tudjuk a történet elejét. Ismerjük a főhőst. Belekeveredik egy szituációba… és innentől mintha nem mi irányítanánk a történéseket. Megtartva az eredeti kiindulópontot, helyzetet és szereplőket – felfedező ötletelésbe kezdtünk. Alkalmaztuk a Christina Kallas által is használt Mennyiség Szabályát, illetve egy általam nagyra tartott impros gyakorlatot, melynek neve: Ha ez igaz, mi igaz még?

- A Mennyiség Szabálya – írj tíz verziót egy találkozóra, egy befejezésre, egy karakterre, egy reakcióra stb. A lényeg a mennyiségen van. A feladat – a mennyiségnek köszönhetően – felszabadít annak kényszere alól, hogy azonnal az egyetlen jó megoldást kell leírni. A tíz megoldás között garantáltan lesz hülyeség, túlzás, ócskaság, tévedés. Garantáltan fogunk „hibázni". Viszont nincs is teher rajtunk a hibázással és a sikeres megoldással kapcsolatban, megengedjük magunknak az ötletek szabad áramlását és ezáltal ismeretlen területekre jutunk. (Írj tíz verziót arra, hogy ki is ez az ismeretlen bácsi / hogy mi történhet, ha Vera nyomozásba kezd / hogy mi okozza Vera és öccse feszült viszonyát stb.) A verziók írásában a játszók is részt vettek, utána megosztottuk egymással ötleteinket, a gyakorlat egyszerre volt roppant szórakoztató és inspirálóan iránymutató. Kinyílt egy világ.
- Ha ez igaz, mi igaz még? – A gondolatjátékra épülő gyakorlat egy világ és egy karakter elmélyítésére is egyaránt kiválóan alkalmas. Szabad, ugyanakkor mégis építkező asszociációt jelent. Vera egyedül van a temetésen, a többiek párban. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy a többieknek van kihez kapcsolódni. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy ő nem nagyon tud kihez kapcsolódni. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy ő leginkább a nagyanyjához tudott kapcsolódni. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy közel voltak egymáshoz. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy szinte mindent tudtak

egymásról. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy emiatt különösen fájó, hogy erről a bácsiról a nagyanyja nem szólt neki. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy a nagyanyja más volt, mint akinek mutatta magát. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy a férfiakhoz való viszonya is más volt, mint ahogy arról Vera tudott. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy Vera is újra kell, hogy gondolja a férfiakhoz való viszonyát. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy új pasizási szokásokat vesz fel. Ha ez igaz, mi igaz még? Hogy különös kalandokba keveredik egy férfival. Ha ez igaz, mi igaz még?

Improvizációk treatment mentén. A tapasztalatok, felfedezések nyomán Rozi hetekig önállóan dolgozott. Kétszer találkoztunk további karakter- és backsztoriépítő gyakorlatokra. Aztán legközelebb már kész treatmenttel érkezett. Ezúttal nem beszélgettünk sokat, hanem a treatmentet mankónak használva és a játszók előzetes tudására építve végigimprovizáltuk az egész filmet. A játékot kamerára rögzítettük. A rögtönzés után beszélgettünk, visszajelzést adtunk, pár fontosabb jelenetet még egyszer megnéztünk. Intuitív módon válogattam a jelenetfejlesztés fejezetben leírt gyakorlatok közül, illetve kitaláltam néhány újat is, hogy minél inkább rá tudjunk világítani a helyzetekben rejlő ellentmondásokra/potenciálra. Néhány a leghasznosabb gyakorlatok közül: státuszjelző játék, ki beszél-ki hallgat? kommunikációs stratégiák, ugyanez más körülmények között (más is ott van a szobában), belső monológok – mire gondol, mit érez most a karakter stb. Ez volt az első olyan alkalom, hogy Rozi a rendezőjét is elhívta a workshopra. Szakál Dani figyelemmel volt jelen a próbán, maga is kérte, hogy próbáljunk ki alternatív utakat. Érdekes volt látni azt a változást, amin a workshop során keresztülment: az elején határozott, ellentmondást nem tűrő hangon rendelt, ítélt, instruált: tudta, mit akar látni és másra nem is volt kíváncsi. Mintha mindent eldöntött volna előre. Aztán fokozatosan engedett a felfedezés örömének és egyre inkább nyitott végű kérdéseket tett fel. Játékos kedve és az a gyermeki öröm, amivel szemlélte az ujja csettintése nyomán létrejövő jeleneteket, új lendületet hozott a munkába. Rendezői szeme, konstruktivitása pedig újabb aspektusokkal gazdagította a könyvet.

Finomhangolás a first draft mentén. Legközelebb összeolvasásra találkoztunk. Elkészült a first draft. Most elsősorban a finomhangolás volt a cél – arra figyeltünk, hogy mondhatóak-e a dialógok, jó-e a ritmus, kiderül-e az információ vagy éppen túl van-e beszélve egy adott jelenet. Pár figura esetében játszottunk pár stílusgyakorlatot: némileg stilizált, eltolt karakterekkel játszva rögtönöztünk nekik lehetséges – a szövegben benne rejlő, de még nemigen kihasznált, kidolgozott – beszédstílust. A szereplők jelenléte, az, hogy minden

szerepnek van gazdája, biztosítja, hogy ne veszítsük el a hitelességet, miközben a cselekményre fókuszálunk. Rozi és Dani jegyzetelt. Bizonyos pontokra rákérdeztek, hogy az ott érthető-e, úgy érthető-e, működik-e, milyen érzést vált ki belőlünk stb. Nézőnek is használtak minket. A találkozó után három héttel elkészült a nagyjátékfilm forgatókönyv javított draftja. A neve first draft volt, de véleményem szerint lényegesen előrehaladottabb állapotban, mint egy szokványos első változat. A karakterek, motivációk a helyükön, a backsztorik kidolgozva, a ritmusok, jelenetívek, a feszültségadagolás jól kimérve.

Nem ez volt az utolsó találkozónk. Pár hónappal később újra összegyűltünk pár alkalomra. Rozi és Dani fel akart térképezni pár új irányt, új variációt, lehetséges utat s ezekhez hívták segítségül az improt. De ez a fejlesztésnek már egy merőben új szakasza volt.

Hogyan tovább?

Az improvizáció nem helyettesíti az írást.
Az improvizáció élvezetesebbé teszi az írást.

A történetmesélés egykorú az emberiséggel. Az improvizáció pár évszázadra háttérbe szorult a művészetben, de az utóbbi évtizedekben egyre többen fedezik fel a benne rejlő potenciált. A magyarországi forgatókönyvírás hosszú időn keresztül mostoha körülmények között létezett, de az elmúlt évtized jelentős változásokat hozott a szakma oktatásában, a szakma lehetőségeiben, a szakma teljesítményében és a szakma megítélésében egyaránt. Úgy tűnik, az idő nekünk dolgozik. Amikor néhány éve megkerestem a Filmalap forgatókönyv-fejlesztési osztályát, hogy az improvizációs módszeremet ajánljam, kedvesen, de szkeptikusan fogadtak: „sokan azon is megsértődnek, hogy egyáltalán konzultálni szeretnénk a könyvükről". Az elmúlt hat évben három forgatókönyvíró osztállyal is együtt dolgozhattam. Nekik köszönhetően csiszolhattam tovább a módszeremet. Amely még nagyon messze van attól, hogy teljes legyen. De bízom abban, hogy amikor ez a felnövekvő új forgatókönyvíró generáció kikerül a szakmai életbe, akkor már nem csak elfogadni, hanem kifejezetten igényelni fogja az improvizáció alapú fejlesztést.

Utóhang

Amit szeretnék elmondani, az végtelenül egyszerű. Annyira, hogy elfér ezen a lapon. Annyira, hogy szinte mulatságos 150 oldalnyi dolgozatot írni köré. Annyira, hogy meg se kell győznöm senkit, hiszen itt vagyok, taníthatom, művelhetem.

A JÁTÉK felszabadít. A JÁTÉK inspirál. A JÁTÉK öröm, élvezet, élmény. Ezért játszunk. A JÁTÉKért önmagáért. Paradox módon a JÁTÉK mégsem öncélú. A JÁTÉK tapasztalat. A JÁTÉK felfedezés. A JÁTÉK valóság. A JÁTÉK tanít az életre, az emberi működésre, az emberi viselkedésre.

A TEST valóságos. A TEST látható. A TEST hallható. A TESTnek térbeli kiterjedése van. A TEST cselekszik. A TEST cselekvésének időbeli kiterjedése van.

A TÖRTÉNETmesélés mindenkié. A TÖRTÉNETmesélés ösztönös. A TÖRTÉNETmesélés ösztöne tudatosítható.

Állításom az, hogy az improvizáció forgatókönyv-fejlesztés és forgatókönyvíró-képzés során való alkalmazása beemeli a játékosság, az alternatív megoldások és az együttműködés fogalmait a forgatókönyvírás folyamatába és ezáltal produktív módon újradefiniálja azt.

További állításom, hogy az improvizáció forgatókönyv-fejlesztés és forgatókönyvíró-képzés során való alkalmazása más forgatókönyv-fejlesztő módszerekkel szemben egyedülálló módon HIDAT képez a filmkészítés egyik legkorábbi (írás) és egyik legkésőbbi (játszás) fázisa között. Az emberi test, látvány, hang, mozgás és az idő valóságának jelenléte a filmkészítés ilyen korai fázisában lehetőséget biztosít arra, hogy az író folyamatos visszajelzést kapjon ötleteire és folyamatosan újragondolhassa és újraírhassa könyvét annak érdekében, hogy a lehető legnagyobb potenciált hozza ki ötletéből.

Harmadik állításom, hogy a színpadi improvizáció spontán, tudatos történetmesélés. A színpadi improvizáció módszereinek, gyakorlatainak, szemléletének a forgatókönyv-fejlesztés és a forgatókönyvíró-képzés során való alkalmazása a történetmesélés lényegéhez, a dramaturgia alapjaihoz visz közelebb.

BIBLIOGRÁFIA

Adamik Tamás: Római irodalom az archaikus korban
http://www.romaikor.hu/romai_irodalom/romai_irodalom_az_archaikus_korban/az_italiai_bohozat___fabula_atellana/cikk/a_fabula_atellana_jellemzo_vonasai
utolsó letöltés: 2016. márc. 12.

Béres András: Az európai színház és színészet kialakulása, In: Tudásmenedzsment, 9. évf. 2.sz., 2008. november.

Matt Besser, Ian Roberts and Matt Walsh: The UPC Comedy Improvisation Manual, Comedy Council of Nicea, L.L.C., New York, 2013.

Peter Brook: The Shifting Point, Methuen, 1988.

Bert Cardullo (szerk.) Federico Fellini: Interviews – University Press of Missisippi, 2006.

Marvin Carlson: THEATRE – A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2014.

Ray Carney: John Cassavetes filmjei, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.

Ray Carney, Leonard Quart: The Films of Mike Leigh, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

John Cassavetes – BBC Omnibus: The Making of Husbands -
https://www.youtube.com/watch?v=XrJfsTEZwn4&list=PLEBE2B5A9C72B83F2
Utolsó letöltés 2016. április 9.

Cassavetes on Cassavetes (szerk.: Ray Carney) Faber and Faber, 2001.

Tom Charity: John Cassavetes: Lifeworks, Ebbw Vale, Wales, Omnibus Press, 2001,

Paul Clements: The Improvised Play: The Work of Mike Leigh, , London, Methuen, 1983.

Henri-Georges Clouzot: Le mystere Picasso,
1956 http://www.disclose.tv/action/viewvideo/155447/The_Mystery_Of_Picasso_EngSubs1956/ utolsó letöltés 2016. március 12.

Michael Coveney: The world according to Mike Leigh, London, Harper Collins 1996,

Czirják Pál: Mi filmet filmkészítés közben csinálunk – beszélgetés Szalay Györgyi filmrendezővel, 2014. tavasz - utolsó letöltés 2016. Április 6.
http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/czirjak-mi-filmet-filmkeszites-kozben-csinalunk-beszelgetes-szalai-gyorgyi-filmrendezovel/

Czirják Pál: Ez egy fantasztikusan szabad műfaj – beszélgetés Pap Ferenc operatőrrel a Budapesti Iskoláról, 2014 tavasz utolsó letöltés 2016. április 6.
http://uj.apertura.hu/2014/tavasz/czirjak-beszelgetes-pap-ferenc-operatorrel-a-budapesti-iskolarol/

Csíkszentmihályi Mihály: Flow - az áramlat - A tökéletes élmény pszichológiája, Akadémiai Kiadó, 2010.

Roger Dean and Hazel Smith Improvisation Hypermedia and the Arts since 1945, Routledge – Amsterdam, 1997.

Demcsák Katalin: Komédia, arte, világ – Kijárat Kiadó, 2011.

Dolinszky Miklós: Improvizáció, In: 2000 (irodalmi és társadalmi havilap) 2005/5.

Egri Lajos: A drámaírás művészete, Vox Nova, Budapest, 2010.

Angela Esterhammer: Romanticism and Improvisation, 1750-1850, Cambridge University Press, 2008

Syd Field: Forgatókönyv, A forgatókönyvírás alapjai, Cor Leonis Films, 2012

Anthony Frost and Ralph Yarrow: Improvisation In Drama, Theatre And Performance, Palgrave MacMillan, London, 1990, 2007, 2016,

Gabnai Katalin: Drámajátékok, Bevezetés a drámapedagógiába, Helikon, Budapest, 1999

Channing Gray: Improvising on the Violin: Stephen Nachmanovitch fills his concerts with musical insights, Providence, Sunday Journal, 1990. május 27.

Keith Johnstone: Impro for Storytellers, Routledge, New York, USA 1999.

Keith Johnstone: Impro, Improvizáció és Színház, (a Személyiségfejlesztés című sorozat 6. kötete), Közművelés Háza, Tatabánya, 1993, fordította Honti Katalin.

Thierry Jousse: John Cassavetes műhelyében, In.: John Cassavetes, Szerk.: Bakonyi Vera, Zalán Vince, Budapest, Budapest Film, 1993.

Christina Kallas: Creative Screenwriting - Understanding Emotional Structure, Palgrave Macmillan, 2010.

Karcsai Kulcsár István (szerk.) John Cassavetes: A kamera mögött, In: A jupiterlámpák előtt, Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1981,

Kárpáti Péter: A TÚLVILÁGON TÚL - A szóbeliség kultúrájának dramaturgiai szempontú megközelítése, Színházés Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2012.

Kenyeres Bálint: Beszélgetés Tarr Bélával, Metropolis, 1997/2 (http://www.c3.hu/scripta/) utolsó letöltés: 2016. április 3.

Killár Kovács Katalin: Játék, Improvizáció, színészet, A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006

Kókai Károly: A lázadó színház - http://www.caesar.elte.hu/gondolat-jel/94/kokai.html utolsó letöltés: 2016. április 3.

Kosztolányi Dezső: Elsüllyedt Európa (Illyés Gyula előszavában) - Győr, Tarandus, 2011.

Kovács András Bálint: Film és elbeszélés, Korona, Budapest, 1997.

Kovácsi János: A játékfilmforgatókönyvírás művészete és szakmai fogásai. Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2006.

Kovács Gabriella: Alkalmazott színház és dráma, Mentor Kiadó, UArt Press, Marosvásárhely, 2015.

Kövesdy Gábor Léket kapott élet: Dokumentum és fikció viszonya Tarr Béla korai filmjeiben - http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9702/kovesdy.htm, utolsó letöltés: 2016. március 26.

Edgar Landgraf: Improvisation as Art, Conceptual Challenges, Historical Perspectives, Continuum, New York, 2011

Anne Libera (szerk.): The Second City – Almanach of Improvisation, Northwestern University Press, USA, 2004.

Robert McKee: Story. London, Methuen, 1999.

Dave Morris: The Way of Improvisation – TEDxVictoria, 2011. november 19. http://tedxtalks.ted.com/video/TEDxVictoria-Dave-Morris-The-Way Utolsó letöltés: 2016. április 9.

Stephen Nachmanovitch: Free Play: Improvisation In Life and Art, Jeremy P. Tarchner/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. New York, 1990.

Orsós László Jakab: A kreatív írás nem-intuitív elemei, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2008.

Perényi Balázs: Improvizációs gyakorlatok, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2009.

R. Keith Sawyer: Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity, In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 58:2 Spring 2000

R. Keith Sawyer: Improvised Dialogues: Emergence and Creativity in Conversation, Greenwood Publishing Group 2003, Connecticut – London.

Schulze Éva: Folyosók. Színház-és Filmművészeti Egyetem, Budapest. 2003.

Viola Spolin: Improvisation for the Theater, Northwestern University Press, 1963, 2011.

Tiffany Stern: Making Shakespeare From Stage To Page, Routledge,London and New York, 2004.

Jeffrey Sweet: Something Wonderful Right Away, Limelight Editions, New York, 2003.

Szabó Iván: AJTÓK. A forgatókönyvírás (filmdramaturgia) oktatásának lehetséges stratégiája a Színház-és Filmművészeti Egyetemen, SZFE, Budapest, 2012.

Sz. Pallagi Ágnes: A fórumszínház dramaturgiája - http://magyarszak.uni-miskolc.hu/kiadvanyok/drama2002/ea/szpallai.htm, utolsó letöltés: 2016. március 21.

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Improvizációs technikák alkalmazása a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben

doktori értekezés tézisei

Várady Zsuzsa

2016

Témavezető: dr. Schulze Éva, egyetemi docens

Improvizációs technikák alkalmazása a forgatókönyv-fejlesztésben és a forgatókönyvíró-képzésben

TÉZISEK

Disszertációm kiindulópontja az a feltevés, hogy az improvizációs technikák alkalmazása hatékony és kívánatos módszer lehet mind a forgatókönyv-fejlesztés, mind a forgatókönyvíró-képzés területén. A dolgozat célja az általam kidolgozott módszer bemutatása és ismertté tétele, annak érdekében, hogy rövid- és hosszútávon segítséget nyújtson a forgatókönyvírók hagyományosan magányosnak tekintett munkájában és általa jobb forgatókönyvek születhessenek.

Dolgozatom szándékom szerint a téma teljeskörű módszertani összegzése. Magába foglalja az improvizáció fogalmának ismertetését és történeti hátterének áttekintését, az improvizációt a forgatókönyvfejlesztésben alkalmazó művészek és oktatók munkásságának összehasonlító elemzését, improvizáció és forgatókönyvírás kapcsolatának elméleti megalapozását, módszerem eddigi (személyes) alkalmazásainak leíró gyűjteményét, illetve az ehhez kapcsolódó eredményeket. Elsődleges célcsoportja forgatókönyvíró tanárokból, forgatókönyvíró hallgatókból, gyakorló forgatókönyvírókból áll.

A bevezetésben bemutatom, hogy a forgatókönyvírás és a színpadi, színészi improvizáció számos hasonlóságot mutat, lévén a két módszer egyaránt dramatikus módon meséli el történeteit és legalapvetőbb, legfontosabb formai egységük a jelenet. Rámutatok, hogy a jelenetekkel való tényleges szembesülés lehetőségét tekintve az improszínész lét számtalan előnnyel jár a forgatókönyvíró léthez képest. Ennek köszönhetően az improvizációs szemlélet és technikák alkalmazása hatékony eszköz lehet a forgatókönyv-fejlesztésben.

Az első részben ismertetem és értelmezem az improvizáció lehetséges definícióit. Megkülönböztetem és elemzem jelentésárnyalatait, lehetséges csoportosítási módjait és a hozzá kapcsolódó elméleteket. Végül saját forgatókönyv-fejlesztési módszeremet is elhelyezem az improvizációs kategóriákon belül: mint a nyilvános, tiszta improvizáció szemléletét és gyakorlatait alkalmazott módon felhasználó módszert.

A dolgozat két fejezetből álló második részében módszerem történeti és elméleti előzményeit összegzem. Az első fejezetben összefoglalom a színészi improvizáció történetét az őskortól napjainkig. Bemutatom, hogy a XVIII. századig az improvizáció az előadóművészet természetes és szerves része volt, majd a felvilágosodás nyomán kirajzolódó esztétikai fordulat hogyan szorította ki a rögtönzést a magasművészet határain kívülre. Ismertetem, hogyan fedezi fel magának újra az improvizációt a XX. század, végül összegzem a színészi improvizáció napjainkban jelen lévő fő érvényesülési területeit a színészképzéstől a pedagógiában és pszichológiában alkalmazott improvizáción keresztül az improvizációs színházakig.

A második fejezetben – kontextusba helyezve módszeremet – bemutatom az improvizáció filmkészítés során való alkalmazásának legfontosabb módjait és képviselőit. Kiemelten foglalkozom azokkal az alkotókkal, oktatókkal (John Cassavetes, Mike Leigh, a chicagói Second City improszínház, Christina Kallas) akiknek munkamódszere a leginkább rokonságot mutat saját elképzeléseimmel, azaz akik nem a forgatás során, hanem a forgatókönyv-fejlesztés során használtak improtechnikákat.

A dolgozat harmadik része az általam kidolgozott módszert ismerteti, öt fejezetben. Az első fejezetben egy játékos gyakorlat segítségével feltárom a spontaneitás és a struktúra rejtett összefüggéseit. Rámutatok arra, hogy a spontaneitás és a történetmesélés mindannyiunkban jelen lévő természetes ösztön és hogy az improvizáció éppen ennek az ösztönnek a tudatosítására és kiaknázására épít.

A második fejezetben röviden összegzem módszerem eddigi gyakorlati megvalósulásait. Három területet jelölök ki az improvizációs technikák alkalmazásában: a forgatókönyvíró-képzés során, a forgatókönyvíró felvételi során és a szakmai életben történő forgatókönyv-fejlesztés során való megvalósulás szerint.

A harmadik fejezetben az improvizációs technikák forgatókönyvíró-képzésben megjelenő alkalmazásának gyakorlatát és elméletét összegzem. Gyakorlati példákkal, feladatgyűjteménnyel, elméleti háttérrel és hallgatói visszajelzésekkel igazolom a módszer hatékonyságát mind a konkrét könyv fejlesztése, mind a kreativitás- és személyiségfejlesztés, az alapkompetenciák, egyfajta általános, a jövőben is jól hasznosítható dramaturgiai és filmes szemlélet elsajátításának területén.

A negyedik fejezetben röviden ismertetem a módszer forgatókönyvíró szakos felvételiken való alkalmazásának tapasztalatait.

Az ötödik fejezetben a módszernek a szakmai életben való eddigi megjelenéseit összegzem, esettanulmányok formájában. Rámutatok a módszer sikerességéhez szükséges legfontosabb tényezőkre és az elkerülendő hibákra. Végül gondolatkísérletként egy elképzelt nagyjátékfilm elképzelt fejlesztésének leírásán keresztül bemutatom a többfázisú, lépcsőzetes improvizációs fejlesztés legfontosabb állomásait.

Hipotézisem az, hogy az improvizációs technikák alkalmazása hatékony módszer lehet mind a forgatókönyvíró-képzésben, mind a szakmai életben megvalósuló forgatókönyv-fejlesztésben. Disszertációm során igazolom, hogy az improvizáció alkalmazása beemeli a játékosság, az alternatívák és az együttműködés fogalmait a forgatókönyvírás folyamatába és ezáltal produktív módon újradefiniálja azt.

Továbbá igazolom, hogy a színészi improvizáció spontán, tudatos történetmesélés. A színpadi improvizáció módszereinek, gyakorlatainak, szemléletének a forgatókönyv-fejlesztés és a forgatókönyvíró-képzés során való alkalmazása a történetmesélés lényegéhez, a dramaturgia alapjaihoz visz közelebb.

Végül igazolom, hogy az improvizáció forgatókönyv-fejlesztés és forgatókönyvíró-képzés során való alkalmazása más forgatókönyv-fejlesztő módszerekkel szemben egyedülálló módon HIDAT képez a filmkészítés egyik legkorábbi (írás) és egyik legkésőbbi (játszás) fázisa között. Az emberi test, látvány, hang, mozgás és az idő valóságának jelenléte a filmkészítés ilyen korai fázisában lehetőséget biztosít arra, hogy az író folyamatos visszajelzést kapjon ötleteire és folyamatosan újragondolhassa és újraírhassa könyvét annak érdekében, hogy a lehető legtöbb potenciált hozza ki az ötletből.

Doctoral School of the University of Theatre and Film

The Application of Improvisational Techniques in the Development of Screenplays and the Education of Screenwriters

Thesis of Dissertation

Zsuzsa Várady

2016

Consultant: dr. Éva Schulze, associate professor

The Application of Improvisational Techniques in the Development of Screenplays and the Education of Screenwriters

THESIS

My dissertation is based on the hypothesis that the application of improvisation techniques is an efficient and desirable method both in the development of screenplays and in the education of screenwriters. The goal of the paper is the presentation of the method I created in order to give sufficient short-term and long-term help in the traditionally lonely work of screenwriters and to provide better screenplays in general.

The paper wishes to be a methodology of the subject: a review of definitions and types of improvisation, a short history of theatrical improvisation, an analytical summary of previous work in the field of applied improvisation in screenwriting, a theoretical founding of connections in improv and screenwriting and a functional collection of exercises of my method based on my experiences. My target audience consists of screenwriting teachers, screenwriting students and practicing screenwriters.

In the introduction I demonstrate that there are basic similarities between screenwriting and theatrical improvisation since both art forms tell their stories in dramatic ways and their most basic, most important formal unit is the scene. I point out that regarding the possibility of actually facing and perceiving scenes, being an improviser comes with a number of benefits compared to being a screenwriter. Thanks to this, the use of improvisational techniques and approaches could be an efficient method in the development of screenplays.

In the first part I describe and interpret the possible definitions of improvisation. I differentiate and analyze its shades of meaning, its possible groupings and the relating theories. Then I allocate my own screenplay-development method among the categories of improvisation: as a method that uses the approach and exercises of public, pure improvisation as an applied technique.

The second part of the dissertation which contains two chapters summarizes the historical and theoretical antecedents of my method. The first chapter gives a summary of theatrical improvisation from ancient times to our days. I show that until the 18th century improvisation has always been a natural and organic part of the performing arts, but how an aesthetic turn based on the ideologies of enlightenment extruded improvisation outside the boundaries of high art. I describe how the 20th century rediscovered improvisation, then I describe the main areas where theatrical improvisation is being present in our days from actor training via applied improvisation in psychology and education to improvisational theatres.

In the second chapter - putting my method into context - I give an analytical summary of previous work of using improvisation in the process of making films. I deeply examine those artist and educators (John Cassavetes, Mike Leigh, the Second City improvisational theatre of Chicago, Christina Kallas) who similarly to me, use improvisational techniques not during the shooting but during the development of screenplays.

The third part of the dissertation describes the method I developed in five chapters. In the first chapter I identify the hidden correspondence between spontaneity and structure through a playful exercise. I point out that spontaneity and storytelling are natural instincts within all of us and that improvisation builds exactly upon using and raising our awareness of this instinct.

In the second chapter I briefly summarize the actual materializations of my method. I trace out three areas in the application of improvisational techniques: the education of screenwriters, the entrance exam of screenwriter students and the screenplay development of professional screenwriters.

In the third chapter I demonstrate the practice and theory of applying improvisation techniques in the education of screenwriters. Using practical examples, exercises, theory and feedback from students I verify the efficiency of the method in the actual script development, in personal and creativity development, in basic competencies and in a general, long term dramaturgical approach.

In the fourth chapter I briefly describe the experiences of using the method in the entrance exam of screenwriter students.

In the fifth chapter I summarize the forgoing appearances of the method in professional scriptwriting in the form of case studies. I point out the most important factors to the success of using the method and list the mistakes to avoid. Finally, as a play of thought I demonstrate

the most important steps of a multi-level, complex improvisational development process through the documentation of the imaginary development of an imaginary feature film.

My hypothesis is that the application of improvisation techniques is an efficient and desirable method both in the development of screenplays and in the education of screenwriters. Throughout my dissertation I prove that the use of improv in screenwriting brings in the notions of playfulness, alternatives and collaboration to the act of screenwriting and redefines the process in a productive way.

I further verify that theatrical improvisation is spontaneous and conscious storytelling. The application of the methods, exercises and approach of theatrical improvisation in the development of screenplays and the education of screenwriters helps to bring participants closer to the essence of storytelling and the foundation of dramaturgy.

Thanks to the similarities of improv and scriptwriting, the collaborative and playful characteristic of the improv method and the bridge it builds between the writing process and the shooting process of a film, the method contributes to the education of screenwriters in general and hence it contributes to better screenplays being written.

Finally, I verify that like no other development method, the method of using improv techniques in the development of screenplays and in the education of screenwriters results in building a very important BRIDGE between one of the earliest (writing) and one of the latest (acting) stations of making films. Having the reality of human body, sound, movement, time so early in the process of movie making gives the writer the possibility of constant visual feedback of her ideas and the opportunity of continuous rethinking and rewriting that leads to the ultimate goal of the method: to get the most potential out of an idea.