

A valóság mint fikció

ZSIGÓ ANNA

A következőkben a folyamatra fókuszálva, ez esetben a színházi próbafolyamatot vizsgálva igyekszem bemutatni olyan eseteket, amelyeken keresztül jól láttatható a dramaturgiai alkotás folyamata is. Úgy gondolom, hogy a gondolkodásmódok feltárásával megrajzolható a dramaturgi hagyomány térképe, a gondolatok és módszerek öröklődésének útvonala.

Kárpáti Péter hosszúimprovizációs, más néven létezésimprovizációs technikájában és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij életének utolsó próbafolyamatában közös, hogy egyik sem csak alkotói módszer, hanem kísérlet és szemléletmód is egyben – ez utóbbinak pedig erős pedagógiai, hagyományozási céljai is vannak. Mindkettőre igaz továbbá, hogy a végeredmény (az előadás, a darab) az alkotói folyamat egy későbbi fázisában lesz hangsúlyos cél.

A valóságsszimuláció

Kárpáti Péter író, rendező, dramaturg és egyetemi tanár saját rendezői, alkotói módszert fejlesztett ki, mely a létezésimprovizáció, hosszúimprovizáció, meglepetésimprovizáció, esetleg valóságsszimuláció néven is ismert. A legkorábbi kísérletezések idején még nem vettem részt a munkában, az első, színdarabbá és előadássá formálódott alkotásokban sem dolgoztam. Első létezésimprovizációs munkáim során a módszer már létezett, működött, tehát stabil alapjaink voltak, amikor csatlakoztam Kárpáti próbáihoz. Ez volt az az időszak, amikor lehetőség adódott arra, hogy ezt a próbamódszert különféle formái, műfaji vagy tematikus szempontokkal ötvözzük. Színházi nevelési előadást, moz-

gásra fókuszáló darabokat, térben is kísérletező próbafolyamatokat hoztunk létre.

A következőkben a létezésimprovizációs módszer néhány, dramaturgiai szempontból jelentős aspektusát mutatom be. Mindenekelőtt azonban érdemes tisztázni, hogy mi-
ben különbözik a létezésimprovizáció a szélesebb közönség által ismert, improvizációként emlegetett technikától. A válasz az, hogy szinte mindenben. A valóságsszimulációs alkotás fókuszában nem a szöveganyag előállítása helyezkedik el, így semmiképpen nem instant megoldásokat, színészi frappírozást vár el. Nem az előadás jeleneteit készítjük el, hanem az a cél, hogy a színészek feltérképezzék a közösen megalkotott világ működésmódját, és erről a világról birtokolt, mindig részleges ismereteik alapján reagáljanak az őket érő impulzusokra – ahogy az a színházon kívüli valóságban is történik.

Folyamatorientált szemlélet

A valóság mint fikció a történetépítés színházi megközelítésére vonatkozik, dramaturgiai módszer. Az improvizációs próbaszakaszban a színészekkel közösen emlékeket gyártunk és történetfragmentumokat készítünk, majd ezeket újra és újra megvizsgáljuk – ez még nem a darabírás vagy példánykészítés időszaka. Az majd a munka következő fázisában valósul meg, amikor a szerző darabot ír a történetekből, amit a dramaturg gondoz, a rendező megrendez, a színészek pedig eljátszanak. Előadás készül, nézők érkeznek rá, akik estéről estére nagyjából ugyanazt láthatják a színpadon.

Kiindulópontunk, hogy alternatív valóságot építünk és ezt használjuk fel a fikciós történet illetve a dramaturgia kereteként úgy,

hogy még nem tudjuk, hogy ez a valóság milyen dramaturgiákat kínál majd. Először kitaláljuk, hogy kik ők és hogyan élnek, és csak utána azt, hogy mi történik velük. Ha például a *Sirállyal* foglalkoznánk, akkor először elolvasnánk, hogy mi történik a karakterekkel, majd utána megalkotnánk, hogyan élnek és kik ők.

A folyamatorientált szemlélet (a process art), mint az eredményközpontú munka alternatívája (és ekként kapitalizmuskritika) a művészeti és tudományos irányzatokban is megjelenik. A process art elsősorban a képzőművészetre hatott. Robert Morris szobrász 1968-ban azt írja *Anti-form* című manifestójában,¹ hogy a képzőművészetben vagy építészetben domináló, a racionalitást hirdető négyszögletes forma mára a jól-megépítettség egyöntetűen elfogadott szimbóluma lett. Ezzel szemben pl. Jackson Pollock véletlenszerűen a vászonra hulló pacái egyszerre oldják fel a racionális rend iránti igényt, miközben ráirányítják a figyelmet az alkotói folyamatra. Pollock ecset helyett kis botokkal vitte fel a festéket a vászonra, ezzel elismerte és felerősítette a festék valódi természetét, azt, hogy folyékony és kevésbé kontrollálható, mint azt szeretnénk.

Szemléletében hasonlóságokat találunk Morris állításai és a létezésimprovizáció között. Az festék viselkedése, ha bottal viszik fel a vászonra, hasonlít ahhoz, mint amikor még nem tudjuk, hogy a felépített valóságunk milyen helyzeteket kínál.

A próba mint előadás

Ezekben a munkafolyamatokban gyakran fázisbemutatókat, előbemutatókat, munkabemutatókat tartunk a végleges(nek tekintett) bemutató előtt. De mi az, amit ilyenkor

¹ Robert MORRIS, „Anti-form”, in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 41–47 (Massachusetts: The MIT Press, 1993).

a nézők látnak? Előadás? Próba? Vagy mindkettő egyszerre? Egyáltalán mi a különbség a kettő között? Mik a feltételeik?

Ez utóbbi kérdésre másként válaszol a színházi alkotó (ezen belül is másképp a színész vagy a rendező és dramaturg) és másként a néző. A színész például mondhatná azt, hogy a próbán lehet hibázni, az előadáson nem. A rendező fogalmazhatna úgy, hogy a próba a keresés időszaka, az előadás pedig a kutatás eredménye. A próbát meg lehet állítani, újra lehet kezdeni, a színész ki-be kapcsolja az idegrendszerét, a színészi jelenlétét. A Sztanyiszlavszkij-féle színházi hagyományban a színész a próbán apránként, részleteiben teremti meg azokat a pszichológiai állapotokat, melyekből a próbafolyamat végére összeáll a szerepív, az alakítás. A színészek tulajdonképpen tartalékokat képeznek és tartalékolják magukat is, hogy ne „égessek el” magukat / a szerepet idő előtt (idő előtt: a bemutató előtt).

Az improvizációs próbafolyamatban más sorrendben érik a színészeket azok az impulzusok, melyekből szerepet formálnak. Az improvizációs alkalmak hossza általában eltér az átlagosan négy órás kőszínházi próbától, és az adott helyzet dramaturgiája és az alkotók döntése határozza meg, hogy meddig tart. Amikor úgy döntünk, hogy egy problémát több szemzőből is megvizsgálunk és ehhez a létezésimprovizációs módszert alkalmazzuk, akkor nem látjuk pontosan előre, hogy milyen megoldások születnek majd, hiszen meglepetések és a színészek a helyzetben születő döntései határozzák meg a helyzetek dramaturgiáját. Tehát az alkotók, miközben improvizációval próbálnak, előadást is néznek, méghozzá olyan előadást, amit még nem láttak korábban és nem ismerik a történetét.

Van, hogy a résztvevők döntésén múlik csupán, hogy egy létezésimprovizációval létrehozott alkalom próba-e vagy előadás. Próbának tekintjük, ha a célunk az, hogy egy ponton lezárjuk majd az improvizációs pró-

bafolyamatot és az anyagból drámát írunk, azt pedig megrendezzük. Ebben a folyamatban az improvizáció próba, a dramaturgia próbája.

Olyan is létezik azonban, hogy egy-egy alaposan előkészített improvizációs alkalom maga az előadás. Ez volt a helyzet Kárpáti Vándoristenek című akciószínházi sorozatában is, ahol a nézők mindig más és más előadást láttak, az egyes alkalmak az előző esték történései alapján épültek tovább.

Dramaturgiai sajátosságok

A sorrend tehát úgy néz ki, hogy először kialakul az igény egy új szemlélet gyakorlatba fordítására, ami kísérletek formájában valósul meg, létrejön egy új módszer, ami pedig már arra is alkalmas, hogy végül klasszikus értelemben vett színházi előadások jöhesse- nek létre. Ezt a gondolatmenetet vezette le Tadeusz Kantor is,² amikor arról beszélt, hogy *A halott osztály* című színházi előadását nem tudta volna megcsinálni, ha előtte nem készítette volna el a tengerparti happening sorozatát. A happening vagy az improvizáció esetlegessége olyan dramaturgiai élményt nyújt, ami később, az előadáskészítés során is meghatározó. A létezésimprovizáción alapuló, de lefixált dramaturgiájú színházi előadásokra például jellemzőek a filmes vágások és a metszetek. Ha egy-egy ilyen improvizációs alkalom dramaturgiáját megvizsgáljuk, azt láthatjuk, hogy a nem-hierarchikus dramaturgiák változatos és meglepő megoldásai jönnek létre.³ Tehát a

² Tadeusz KANTOR, *Happening*, hozzáférés: 2024.11.11, <https://vimeo.com/126380094>.

³ A nem-hierarchikus dramaturgiákról korábbi tanulmányomban részletesebben beszámoltam: ZSIGÓ Anna, „A nem-hierarchikus dramaturgiák néhány esete”, *Theatron* 17, 2. SZ. (2023): 105–119, doi: [10.55502/the.2023.2.105](https://doi.org/10.55502/the.2023.2.105).

próba alatt improvizált életjelenetek dramaturgiája szertelen.

Az improvizációk dramatikussága, sűrítettsége, a felmerülő konfliktusok és tétek jellege teljesen más, mint a később elkészülő darabé és előadásé. Kárpáti bevezeti az implicit dráma fogalmát, mely felőle a következőképpen határozható meg:

„Amikor valódi válasz helyzet elé kerül valaki, amiben nem tud dönteni, és arra kényszerül, hogy együtt éljen egy ilyen valódi dilemmával, az tulajdonképpen sokkal izgalmasabb, mint amikor a dolog kirobban. Mert ott sem a kirobbanás az érdekes, hanem az, hogy mi történik egy órával később, másnap, egy hét múlva, tehát, hogy mi fog ebből az egészből kisülni. Tehát valójában a legdrámaiatlanabb pillanata pont a nagy dráma. Magyarul különbség van az explicit dráma és az implicit dráma között.”⁴

Természetesen nem arról van szó, hogy a konfliktust, az egyik legfontosabb dramaturgiai eszközt elfelejtjük. A magatartásvizsgálatot a létezésimprovizációban is konfliktusok mentén végezzük, de ezeket sokkal inkább a háttérben futó titkos konfliktusokként kell elképzelni.

Ebben a szakaszban nem csak a színészek improvizálnak, hanem a rendező és a dramaturg is, tehát azok, akik felépítik az imprót. Úgy tűnik, hogy az intuíció és a kockázatvállalás mintha itt tudatos alkotói eszközök volnának, hiszen mindenki játszik.

Emlékeztetés

Kárpáti módszerének egyik kulcseleme az ún. emlékeztetés. Ez egy felkészülő időszak, ahol a színészekkel emlékeket, múltat és vi-

⁴ Kárpáti Péter szóbeli közlése 2024 szeptemberében.

szonyokat építünk. Nagyon fontos azonban, hogy soha nem jellemrajzokkal dolgozunk. Nincsenek gonosz, naiv, türelmetlen, sértődős stb. szereplők. Nem az a cél, hogy a színészek karaktereket gyártsanak, hanem saját magukból kiindulva, valódi tapasztalataikat és emlékeiket is beemelve egy közösen alkotott fikció jöjjön létre. Ezért aztán az is fontos, hogy a színészek által (vagy a rendező-dramaturg által) megajánlott emlékekhez és történetekhez közük legyen a színészeknek. Ha az egyik színész kitalálja, hogy az ő foglalkozása legyen autófényező, akkor fontos, hogy legyen térbeli, fizikai élménye az autófényezéssel kapcsolatban. (Még akkor is, ha végül nem ez lesz a szerepének lényege.) Vagy ha valaki az emléképítés során szerepből elmeséli, hogy pár éve fogta magát, és egyetlen hátzissákkal elment egy ismeretlen országba szerencsét próbálni, akkor is nyilván szükséges, hogy legyen erről élménye, esetleg hozzá közel álló embernek legyen ilyen élménye, vagy olyan tapasztalata, ami analóg ezzel a mindent hátrahagyás, újrakezdés, ismeretlenbe zuhanás helyzetével.

Az emléképítés során konkrétumokat használunk, kiemelkedő hangsúlyt fektetünk az emlékek tereinek a felidézésére és irányított kérdések mentén beszélgetünk a színészekkel. A kérdések magukban foglalnak bizonyos információkat a színészek számára, ami keretet ad az építésnek. Például az irányított kérdések olyan helyzetet kínálnak, amire jól esik igent mondani. Céljuk nem az, hogy minél fordulatosabb, szaftosabb történeteket facsarjunk ki a színészekből; ha így lenne, az óriási hiba lenne, akkor a színészeket eszköznek tekintenénk. Az irányított kérdések abból indulnak ki, hogy kíváncsiak vagyunk arra az emberre, akivel együtt dolgozunk. (Ez a kíváncsiság természetesen nem a létezésimprovizáció sajátja, hanem minden tisztességes színházi alkotófolyamaté.) A közös beszélgetések szabad döntéshelyzetbe hozzák a színészt, hogy annyit és úgy adjon saját magából, ahogy azt ő jónak

látja. Ezzel együtt természetesen a felelősség is megoszlik: a színész bízik abban, hogy amit kínál azzal felelősen bánunk, és mi is bíznunk a színészben, hogy amit megoszt, azzal képes dolgozni.

Tegyük fel, hogy két színésszel, egy férfival és egy nővel beszélgetünk. Annyit tudnak, hogy családtörténetből indul majd az improvizációs folyamat. „Emlékszel, hogy hol laktatok, amikor az első gyereketek született?” (Ebből pl. megtudhatják, hogy legalább egy gyerekük van.) „Melyik utcában?” „Hányadikon volt a lakás?” „Volt külön gyerekszoba? Hol aludtatok?” „Kinek a lakása volt? A másikótok hozott oda valamit? Bútor, tárgyat?” „Merre jártatok a babával sétálni?” És így folytatjuk – nem csak a térre fókuszálva –, időugrásokkal haladunk, és különböző technikákkal elmélyülünk az emlékek kibontásában. Az emlékek között rengeteg titok is születik, egyéni és páros titkok is, amelyeket a színészek csak velünk (a rendezővel és dramaturggal) osztanak meg, de egymással nem.

Az emlékek felidézése a mi színházkulturális hagyományunkban Sztanyiszlavszkij módszeréhez kötődik. Sztanyiszlavszkij, amikor emlékezetéről beszél, az érzelmi emlékezet fogalmát használja.⁵ A *színész munkájában* részletesen kifejti, hogy a színész nem jól jár el akkor, amikor a térben végzett mechanikus cselekvések megismétlésével rögzíti és reprodukálja a próbán történeteket, hanem az egyes cselekvésekhez és a térhez kapcsolható érzelmek felidézésével kell megformálnia a szerepét. Sztanyiszlavszkij az érzelmek mellett az érzetek emlékezetéről is említést tesz, mintegy mellékesen, mondván, hogy azok szerepe a művészi mun-

⁵ Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, „Az érzelmi emlékezet”, in Konsztantyin SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. MORCSÁNYI Géza, 200–231 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1988).

kában csak kisegítő jellegű. Megemlít egy példát:

„Mondok egy példát – felelte Torcov. – Nemrég tanúja voltam a következő jelenetnek: két fiatalember valami éjszakai tivornya után megpróbált visszaemlékezni egy banális kis polka dallamára, amelyet valahol hallottak, de maguk sem tudták, hogy hol. „Ott volt... De hol is volt? Valami oszlopnál ültünk... – próbált emlékezni nagy nehezen az egyik. – Hogy jön ide az oszlop? – fortyant föl a másik. – Te ültél balról, jobbról pedig... Ki a fene ült jobbról? – erőltette vizuális emlékeztét az egyik korhely. – Senki, és nem volt ott semmilyen oszlop. Az viszont biztos, hogy töltött csukát ettünk, és... – Valami erős, virágillatú kölniszag volt. – tette hozzá az első. – Igen, igen. – erősítette meg a második. – A parfüm és a töltött csuka szaga olyan undorító volt, hogy azóta sem bírom elfelejteni.”⁶

Ezeknek a benyomásoknak a segítségével eszükbe jutott egy hölgy, aki egy asztalnál ült velük, és rákot evett. Aztán felidéződött bennük az asztal, a teríték, az oszlop, ahol, mint kiderült, tényleg ültek. Erre az egyik fiatalembernek hirtelen eszébe jutott a fuvola egyik futama, dúdolni kezdett és meg is mutatta, hogyan játszotta a futamot a zenész. Még a karmesterre is vissza tudtak emlékezni.

Ez a párbeszéd meglepően emlékeztet arra, amikor az improvizációkat megelőző emléképítés során a színészek közös emlékeket gyártanak. Érzelmi állapotokat ritkábban idéznek fel, fizikai érzetekhez annál inkább kapcsolnak akár fiktív, akár valós helyzeteket.

⁶ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, 206–207.

Titkok

A szerepek és szituációk élményszerűségét az adja, hogy minden résztvevő csak egy bizonyos valóság-részlettel rendelkezik és a helyzetek sosem teljesen megismerhetők. Még a rendező és a dramaturg sincs tisztában a szereplők összes titkával – előfordult már, hogy egy előadás bemutatása után évekkkel később derült ki számomra valamilyen részlet, amit két szereplő talált ki a saját viszonyukat illetően.

A felépült alternatív valóságból nehéz kiesni, a színészek inkább közelednek vagy távolodnak a szerepüktől, néha többet, néha kevesebbet merítenek a valós tapasztalataikból, saját magukból. A rendező és a dramaturg felelőssége az, hogy ez az alternatív valóság színházzá váljon. Ők azok, akik ismerik a titkokat, az egymásra ható erőket, a szándékokat és az a feladatuk, hogy az improvizációs szakasz végéig megőrizték és dramaturgiai céllal használják az információkat. A dramaturg szerepei közül ez a szakasz jelenti a legkomolyabb kihívást. A titkokat megőrizni és jó időben, jól adagolni óriási felelősség. Ráadásul az egész játékot az teszi színházzá, az különbözteti meg a valóságtól, hogy a résztvevők tudják, hogy van két ember (a rendező és a dramaturg), akik az összes titkot tudják. (Vagy majdnem az összeset.) A színészek számára ez jelentheti a biztonságot, ez adja a keretet. A titoktartás pókerarcot kíván, mégis, dramaturgként ritkán kerülök ilyen közel a játzó pozíciójához, mint amikor egy improvizációs időszakban a színészekkel beszélek. Minden arckifejezésnek jelentősége lehet, minden kérést, információt, minden megfogalmazást éberem és kontrollálva közvetítek, és ez a feszült figyelem a próbaszünetekre és a munkaidőn kívülre is kiterjed. Ilyenkor nincs különbség a színészek szerepbeli és civil énje között, amíg tartanak az improvizációk, nem lehet megbeszélni, elmesélni, elemezni a próbán történeteket.

A tények birtoklása felől nézve létrejön a hierarchia az alkotók között. Más tekintetben azonban a hierarchia időlegesen felbomlik. Ennek legnyilvánvalóbb gyakorlata egyfajta színészközpontú alkotói hozzáállásban fedezhető fel – ez a megközelítés nem a módszer kizárólagos sajátja, sokféle alkotó sokféle struktúrában dolgozik így. Színészközpontú olyan értelemben, hogy azzal az alapvetéssel operál, hogy semmi olyan nem történik a próbán, és így az előadásban sem, ami ellentétes a színész akaratával.

Őrangyalok

A létezésimprovizációs folyamatban kialakult egy stratégiai pozíció, amit a rendező, a dramaturg és más alkotótársak töltenek be – ez az ún. őrangyal pozíció. Dramaturgként sokszor voltam őrangyal szerepben a próbákon. Kettős értelemben vett láthatatlan munkáról van szó. Láthatatlan a szó szoros értelmében, és láthatatlanságában a társadalmi nemek tudományában használatos láthatatlan munka fogalmával is párhuzamba vonható. A nézés itt aktív cselekvéssé változik, többletjelentésekkel gazdagodik: a gondoskodás, vigyázás, felügyelet, kontroll, a felnőtt-gyerek viszony is megjelenik az őrangyal tekintetében és jelenlétében.

„Mostantól láthatatlanok vagyunk” – általában így kezdődik az éles helyzet, maga az improvizáció. Ez a mondat azokra vonatkozik, akik jelen vannak, de nem játszanak. Ez a kijelentés a közösen elfogadott szabályt feltételezi: jelen vagyunk, de a jelenlétünk nem befolyásolja azt, hogy a színészek hogyan hozzák mozgásba az előzetesen megbeszélt helyzetet. Ebből a szempontból a rendező, a dramaturg, a zenész, a látványtervező jelenléte és „nézése” más funkciót tölt be, mint egy hagyományos próbán. A színészek nem nekünk termelnek, nem az a cél, hogy konfliktusokat és fordulatokat gyártsanak a számkra. A mi tekintetünk itt nem elvár, hanem teret ad és megtart. Felmerülhet a kér-

dés, hogy ha az a cél, hogy a színészek a pusztá létezésükkel megtöltsék a teret, mondjuk eltöltsenek egy estét egy lakásban, ahhoz miért kell „néző”?

Az őrangyal nem pusztán személy- és vagyionőr, de kétségtelen, hogy ez is fontos része a próba kísérésének, különösen azért, mert az improvizációk sokszor elhagyják a próbatermek biztonságos falait. A kinti világban (is) az őrangyalok tartják meg a valóság mint fikció kereteit.

De hogyan legyünk őrangyalok? A próba láthatatlan résztvevőinek a jelenlétét természetesen érzékelik a színészek. Akkor működik jól a helyzet, ha ez az érzékelés kölcsönös. Vigyázó és figyelő feladataink mellett pontosan meg kell éreznünk például, hogy mikor lehet együtt nevetni a színészekkel. Hogy a játékukra adott reakció jelzés lehet számukra, hogy érdemes azon a nyomvonalon maradni. De az sem mindegy, hogy időben felismerjük-e, amikor teljes pókerarcra van szükség, ilyenkor akár a tekintetünket is elfordítjuk, távolabb helyezkedünk el a játszótól. Ez a finom koreográfia egységet teremt az alkotók között.

Ha a helyzetben résztvevő színészek száma, esetleg maga a helyzet azt feltételezi, hogy szétszakadhat a csoport (külön útra indulnak egyesek, elhagyják a teret, új témák jelennek meg), akkor szerencsés, ha több őrangyal is jelen van. Ilyenkor minden őrangyal csatlakozik valaki(k)hez és ha szükséges, akkor az improvizáció során a rendező, a dramaturg egyeztetnek egymással.

Egy hosszú improvizációba legritkább esetben a veszélyhelyzet elhárítása miatt avatkozik bele a rendező. A színészek a jelenet közben is kaphatnak új információkat, telefonhívást, üzenetet. A rendező és a dramaturg megerősíthetnek színészi szándékokat, adhatnak javaslatokat, új irányokat. Hosszú próba lévén meg lehet találni azokat a nyugvópontokat, amikor az adott színésznek megsúghatjuk az üzeneteinket anélkül, hogy zavarnánk őt a játékban. Mivel azon-

ban éles helyzetbe lépünk be, ezért nem mindegy, hogy ezek az üzenetek hogyan hangoznak. A rendezői utasításoknak vagy a színészi játékkal kapcsolatos megjegyzéseknek még nem itt van a helyük, ezek majd a próbafolyamat későbbi szakaszában kerülnek előtérbe. Az improvizációs helyzetben új információkat, kérdéseket vagy megerősítéseket kapnak a színészek, de az is előfordul, hogy váratlan fordulatot is elő lehet idézni, ha szükség van rá. Ilyenkor a színész a cinkosunkká válik, hiszen egy pillanatra kiléptetjük a helyzetből. Az a tény, hogy erre lehetőség van, hogy a ki- és belépés játéka megengedett, láthatóvá teszi, hogy az összes alkotó közötti közös játékról van szó.

Különbőség van az egyes helyzetek között abban is, hogy mikor fejeződik be az improvizáció. Előfordul, hogy a színészek egy sűrűbb szakasz után maguktól lecsendesítik, lezárják a helyzetet. Ezek a történetek akkor igazán izgalmasak, amikor megszületik a csend, de a feszültség bent marad, tehát nem lesz megoldás. A további munka szempontjából ezen a ponton hasznos befejezni az improvizációt. A másik lehetőség, hogy a rendező egy ponton, akár váratlanul is leállítja a játékot. Ekkor is az a cél, hogy ne derüljön ki az összes titok, ne uralkodjon el a színházi helyzeten az a természetes „civil” ösztön, ami a harmónia és a lekerekítés felé vinné a szituációt.

Összefoglalva: az improvizációk során a színészek játékba hozzák a rendező és dramaturg által felkínált helyzetet, ezáltal pedig ők is dramaturgiai munkát végeznek. A játék során eltérnek az előzetes elképzeléseinktől, rávilágítanak a kitalált helyzet hibáira, a játék szabadsága váratlan fordulatokat és megoldásokat szül, amik később, a megírt dráma vagy elkészített előadás kulcspontjává válhatnak. A felvázolt problémák mögött pedig felsejlenek a valódi kérdések.

Sztanyiszlavszkij utolsó próbamódszere

1938-ban különös próbafolyamat vette kezdetét a Moszkvai Művész Színházban. A legszembetűnőbb talán az volt, hogy a színészek a megszokott próbaterem vagy színpad helyett az emeleti öltözőkben próbáltak. Jobb híján próbának nevezhetjük azt, ami történt, de Vaszilij Toporkov, a társulat egyik színészeinek visszaemlékezése alapján sokkal inkább a mindennapos élet helyzeteivel játszottak.⁷ A külső megfigyelő nem találta volna ki, hogy pontosan melyik darabot próbálják, hiszen a próbafolyamat ezen korai fázisában kifejezetten az volt a cél, hogy szövegtől, darabtól, szereptől kellő távolságban egy új világ kollektív megalkotásán dolgozzanak a színészek.

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij orosz színházrendező nem sokkal 1938-ban bekövetkezett halála előtt kezdte el próbálni Molière *Tartuffe* című darabját. A közös munka célja sokkal inkább pedagógiai, mintsem művészi volt. „Semmiféle előadásra ne gondoljatok – csakis tanulás és tanulás” – emlékezik vissza Toporkov.⁸ Sztanyiszlavszkij célja ez esetben sem volt más, mint korábban, tehát, hogy a fizikai cselekvésekből kiindulva a színészt önmaga felé fordítsa, hogy a szerep megformálásának kiindulópontja maga az élet legyen. „A művészet akkor kezdődik, amikor eltűnik a szerep”⁹ – tanította a rendező a társulatnak. De mi lehetett az oka annak, hogy ezúttal a megszokottól eltérő próbamódszert alkalmazott?

Sztanyiszlavszkij a *Tartuffe*-fel kívánta bebizonyítani, hogy a realista színjátszásnak nevezett módszere, az életműve egyetemes tanulságokkal bír, tehát azt, hogy Csehovon kívül más dramaturgiákra is alkalmazható. A

⁷ Vaszilij TOPORKOV, *Sztanyiszlavszkij a próbákon: Visszaemlékezések*, ford. BENEDEK Árpád (Budapest: Művelt Nép, 1952).

⁸ Uo., 145.

⁹ Uo., 146.

szemlélet átadására helyezte a hangsúlyt, ebben sejtette a módszer továbbhagyományozásának kulcsát. De hogyan tanítható a gondolkodásmód? Sztanyiszlavszkij *Tartuffe*-próbáinak megértésén keresztül választ kaphatunk a fenti kérdésre.

Toporkov részletesen bemutatja az alkotófolyamatot, melynek kiindulópontja a szöveg tanulása tilalma volt. A szöveget el kell felejteni, mintha nem is lenne. A közös munka első szakaszát ún. felderítő munkának nevezték, ma ezt a fázist nevezhetjük kutatásnak vagy fejlesztésnek. A létezésimprovizációs munkafolyamat kezdetén kanavászt írunk (a rendező és a dramaturg) egy elképzelt történetről – ez lesz később a kályha, a viszonyítási pont. Sztanyiszlavszkij arra kérte a színészeket, hogy mondják el a darab „mesevonalt”, mintha egy tíz éves gyerek mesélné el a történetet, kiemelve, hogy ki mit csinál – tehát a cselekvések felől közelített az anyaghoz. A következő körben került sor a szerepelemzésekre, de ehhez is rendhagyó módon nyúlt Sztanyiszlavszkij. A színészek feladata az volt, hogy saját vagy ismerőseik életéből vett megfigyelésekkel, élményekkel és fantáziájuk segítségével minél pontosabban és minél irodalmibb stílusban írják le azt az embert, akit játszani fognak. Szándékát tekintve a fenti módszer hasonlít a létezésimprovizáció emléképités fázisához.

Sztanyiszlavszkij *Tartuffe*-próbái és a létezésimprovizációs próbamódszer kezdeti szakaszaiban tehát felfedezhetők hasonlóságok, melyek két fő szempont köré csoportosíthatók:

1. Az első cél a szövegen kívüli közös világ megkonstruálása.

Itt a különbség az, hogy a moszkvaiaknál a munka kezdetén volt szöveg, ismert történet, a létezésimprovizációban a szöveg is és a történet is később jön létre. Ebből látszik talán igazán, hogy mindkét esetben szemléletátadásról van szó: a sorrend a két esetben teljesen ellentétes (szöveg/történet elemzése – valóságalkotás; valóságalkotás – történet- és

szövegfejlesztés), mégis nagyjából ugyanazzal a módszerrel kezdődik a munka.

2. Az idő.

Toporokov is hangsúlyozza, hogy a legfontosabb eltérés Sztanyiszlavszkij előző próbafolyamataihoz képest az egyes fázisokra fordított idő hosszában fedezhető fel. Sokkal többet, alaposabban és árnyaltabban foglalkoztak a felderítő szakasz kérdéseivel, mint korábban, egészen addig, amíg „már megtörtént eseményként kezdtünk hinni benne” (mármint Orgon és családja történetében).

A felderítés után megjelenik a tér és a játék. Ezt a próbaszakaszt Sztanyiszlavszkij a felszólítással vezette be, hogy „Felejtsek el a darabot. Nem létezik... sem Orgon, sem Marianne... senki sem létezik a darabból. Csupán maguk léteznek és gyerünk játszani.”¹⁰ A szöveg tehát továbbra sem szempont, a tér viszont annál inkább. Toporkov leírásában, ahogy a színház öltözőit Orgon polgári családi lakásává változtatták a színészek. Ebben a gesztusban ráismerek a létezésimprovizáció talált tereire, a pesti lakásokra, kocsmákra, parkokra, tehát annak a szükségességére, hogy a valódi terekből a színészek fantáziája által fikciós tér váljék. Orgonék eleinte békés családi életet éltek, a visszaemlékezés többek között egy nagy közös vacsoráról szól. Az általunk használt valóságsszimuláció típusok közül ez a hosszú impróra, esetleg az előimpróra hasonlít. Mindkét impró típusnak az a célja, hogy a színészek, már emlékekkel és viszonyokkal felruházva belakják az általuk teremtett világot, akár teljesen hétköznapi módon használják a tereit, kutassák a viszonyok lehetőségeit. Ezeknek a próbáknak nem célja a drámai sűrítés megteremtése, bizonyos szempontból kifejezetten antidramatikusak. Toporkov a „kószálás” kifejezést használja erre az időszakra („az egész család a folyo-

¹⁰ Uo., 162.

sókon kószált¹¹) és ezzel pontosan rámutat a lényegre, de nem csak fizikai értelemben. A hosszú imprók során valódi és dramaturgiai kószálásra is lehetőség van. Olyan dramaturgiai gondolatok kipróbálására, melyek lehetséges, hogy zsákutcába vezetnek, de az is lehet, hogy új kapukat nyitnak meg.

Sztanyiszlavszkij szinte észrevétlenül közelítette az improvizációs életmódkísérletet a darab történetéhez. A békés családi élet már megismert világába érkezett meg Tartuffe-öt, akinek a megjelenése lassan és változatos módokon fejtette ki hatását. Tartuffe tulajdonképpen pontosan a meglepetés improvdramaturgiai szerepét töltötte be a Művész Színház társulatánál.

Természetesen maga az előadás Molière *Tartuffe*-je lett, melyet Sztanyiszlavszkij halála után Kedrov állított végül színre, az 1939 decemberében megtartott bemutató komoly siker volt. Hogy szétválasztható-e az előadás sikere a folyamat sikerességétől? Tapasztalataim szerint ez változó, de ez esetben a kérdés inkább az, hogy Sztanyiszlavszkijnek sikerült-e átadnia, tovább örökítenie a szemléletét?

Toporkov azt írja, akkor még nem is sejtette, hogy mekkora hatással lesz egész további pályafutására ez a próbafolyamat. Beszámolójában nem kap különösebb hangsúlyt az egyik megállapítása, ami azonban a létezésimprovizáció dramaturgiája és a folyamat felől olvasva mintha annak lényegét ragadná meg: „A meglelt formák legnagyobb részét azonban, amelyek megnyitották számunkra az utat arra, hogy a jelenben teljesen felolvadjunk – a továbbiakban nem használtuk fel.”¹² Ezzel egy pillanatra elvonja a figyelmet a végeredményről, és a színházi munkának az előadáson kívüli eredményeire

fókuszál. A „meglelt formák” vagy az egyes improvizációs alkalmak célja nem az előadás látható jeleneteinek elkészítése, hanem a jelenben való felolvadás, vagyis az alkotói szemlélet cselekvés általi megtapasztalása és megtanulása.

Összegzés

Összegzésül elmondható, hogy a fent bemutatott két próbamódszerben közös a kortárs valóság kutatása és a magatartásvizsgálat, ahol egy körvonalazott metodikájú kísérletező szakasz előzi meg a darabírást és/vagy a színpadi próbát. Feltételezhető, hogy az implicit drámaiság később is jelen marad, még a dramatikusan sűrített, megírt szövegekben és előadásokban is. De ami leginkább összekapcsolja őket, az egy olyan fajta kollektív munka, melynek célja a szemlélet átadásán keresztül az alkotótársak felszabadoztatása és játékba léptetése.

Bibliográfia

- KANTOR, Tadeusz. *Happening*. Hozzáférés: 2024.11.11. <https://vimeo.com/126380094>.
- MORRIS, Robert. „Anti-form”. In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 41–47. Massachusetts: The MIT Press, 1993.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin. *A színész munkája*. Fordította MORCSÁNYI Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1988.
- TOPORKOV, Vaszilij. *Sztanyiszlavszkij a próbákon: Visszaemlékezések*. Fordította BENEDEK Árpád. Budapest: Művelt Nép, 1952.
- ZSIGÓ Anna. „A nem-hierarchikus dramaturgiák néhány esete”. *Theatron* 17, 2. sz. (2023): 105–119. doi: [10.55502/the.2023.2.105](https://doi.org/10.55502/the.2023.2.105).

¹¹ Uo., 156.

¹² TOPORKOV, *Sztanyiszlavszkij ...*, 194.