

Hornyik Sándor

## A KREATIVITÁS ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA ERDÉLY MIKLÓS MUNKÁSSÁGÁBAN

Először a XIX. század második felében Galton vizsgálta a zsenik természetét egy kialakulóban lévő tudományág, a pszichológia keretein belül. Galton a zsenialitás örökletes meghatározottságát kutatta.<sup>1</sup> Ám e korai kísérlet folytatása sokáig váratott magára. A pszichológia klinikai tudománnyá vált a XX. század elején, amelynek homlokterében inkább a patológikus esetek kutatása állt, nem pedig a gondolkodás innovatív teljesítményeinek vizsgálata. A szakirodalom egybehangzóan 1950-re teszi a kreativitáskutatás fellendülésének kezdetét.<sup>2</sup> 1950-ben J. P. Guilford az Amerikai Pszichológiai Társaság előtt mondott elnöki beszédében és a társaság lapjában megjelent tanulmányában hívta fel a figyelmet a kreativitáskutatás elhanyagoltságára.<sup>3</sup> Ez szimbolikus aktus is volt egyben, amely kifejezte a növekvő társadalmi és gazdasági igényt a kreativitás kutatására. Magyarországon 1974-ben jelent meg Erika Landau összefoglaló munkája: *A kreativitás pszichológiája*. Erdély Miklós nemcsak, hogy olvasta Landau művet,<sup>4</sup> hanem az általa vezetett Kreativitási gyakorlatokon is „kötelező olvasmány”-nak számított a könyv.<sup>5</sup> P. Watzlawick, J. Weakland, R. Fisch: *Változás* c. művét viszont nem ismerte Erdély. A szerzők kreativitással kapcsolatos felfogása, gondolkodásmódja, érdeklődési köre azonban szoros párhuzamba állítható Erdély Miklóséval. Mivel Erdély csak egy rövid tanulmányban fejtette ki kreativitással kapcsolatos nézeteit<sup>6</sup>, érdekes és tanulságos lehet az övéhez hasonló logikai rendszer ismertetése.

A kreativitás fogalma a hatvanas-hetvenes évek fordulóján a művészeti életben is megjelent Joseph Beuys és Robert Filliou munkásságában. Erdély mindkét művész munkáit ismerte, Beuysról esszét is írt.<sup>7</sup> Mindhárom művész gondolkodásában fontos szerepet töltött be a kreativitás eszméje, amely elválaszthatatlanul összefonódott a szabadság fogalmával is. Erdélyre, Beuysra és Fillioura is elementáris erővel hatottak az 1968-as események. Bizonyára egyetértettek volna abban is, hogy a művészet fogalmát sokkal tágabban kell értelmezni annál, mint ahogy a „szakemberek” teszik. Erdély az említett hatások után maga is vállalkozott gyakorlati művészetpedagógia művelésére. 1975-től Maurer Dórával közösen Mozgástervezési és kivitelezési gyakorlatokat indított a Ganz Mávag Művelődési Központban, ami 1976-ban a Kreativitási gyakorlatok nevet vette föl. Az 1977-ben megszűnt gyakorlatok folytatásaként szervezte meg Erdély a Fantáziafejlesztő gyakorlatokat (FAFEJ). Ebből nőtt ki 1978-ban a kor egyik legprogresszívebb alkotócsoportja az InDiGo (Inter Diszciplináris Gondolkodás), amelynek tevékenysége már túlmutat a szorosabb értelemben vett művészetpedagógián.

*A kreativitás pszichológiája*

Erika Landau a kreativitáskutatás három aspektusát emeli ki könyve elején: a személyiséget, a folyamatot és a produktumot. A szakirodalom általában a három nézőpont egyikét előtérbe állítva vizsgálja a kreativitást. Guilford írt elsőként kreatív személyiségjegyekről. Ezek szerinte: a könnyedség (fluency), a rugalmasság (flexibility), a kidolgozottság (elaboration) és az eredetiség (originality).<sup>8</sup> Guilford ezeket a személyiségjegyeket esetenként tovább is osztja. Megkülönböztet szóbeli, asszociációs, ötletszüneti és kifejezési könnyedséget, ill. spontán és adaptív rugalmasságot is.<sup>9</sup> Az általa kidolgozott kreativitás-teszt definíciói alapján a könnyedség az a képesség, amellyel szavakra, gondolatokra vagy asszociációkra emlékezünk. A rugalmasság gondolataink egymásba fordíthatóságát és problémákra alkalmazhatóságát fejezi ki. Az elaboráció az a képesség, amelynek segítségével a meglévő információinkból felépíthetünk egy gondolati struktúrát. Az originalitás pedig a dolgok másképp látásának képessége.<sup>10</sup> Ezek közül az utolsó a legfontosabb, amely megkülönbözteti a divergens (többirányú) gondolkodást a konvergens (egyirányú) gondolkodástól. Barron még egy fontos kreatív személyiségjegyet határozott meg: a külvilággal szembeni nyitottságot, amit az originalitás mellett a kreatív személy leglényegesebb tulajdonságának tekint.<sup>11</sup> Guilford nyomdokain Lowenfeld, majd Getzels próbálta meg tesztek segítségével elhatárolni a kreativitást az intelligenciától. Szerintük az intelligencia az információk raktározásának és ismert minták szerinti összekapcsolásának képessége, amely inkább konvergens gondolkodásban nyilvánul meg. Ezzel szemben a kreatív egyének egymástól látszólag távoli információkat is képesek a divergens gondolkodás segítségével összekapcsolni és ezáltal újszerű megoldásokkal szolgálnak. Torrance a kreativitás és az intelligencia kutatása során eljutott addig a pontig, hogy a kreativitás szerinte teljesen független az intelligenciától.<sup>12</sup> Kutatásai során kimutatta, hogy az iskolákban előnyben részesítik a konformitást, a tanult módszerek konvergens, megoldásra irányuló alkalmazását a szabad, divergens, kreatív gondolkodással szemben.

Akik a személyiség helyett inkább a folyamatra koncentrálnak, azok a kreativitást problémamegoldásnak tekintik. A problémamegoldás folyamatát általában négy fázisra osztja a szakirodalom: előkészítési fázis, lappangási fázis, felismerési fázis és igazolási fázis.<sup>13</sup> „Az előkészítési fázis a probléma felfogásának és a problémára vonatkozó információk összegyűjtését foglalja magába. A lappangási fázis olyan várakozási idő, amelyben nem tudatosan keressük a megoldást. A felismerési fázisban előáll a megoldás hirtelen felismerése. Ennek a megoldásnak az ellenőrzése és igazolása a negyedik fázisban történik.” – foglalja össze röviden E. Landau.<sup>14</sup> A problémamegoldás típusát tekintve egy másik felosztás szerint megkülönböztetnek organizált és inspirált folyamatot. Az inspirált folyamatban nem ismerik a megoldás eredetét, itt a lappangási fázis válik különösen fontossá,

a tudatalatti asszociációs kapcsolásai. Míg az organizált folyamatban ismert megoldási sémák újszerű alkalmazásáról, csoportosításáról van szó. A kreatív produktum legismertebb meghatározása Ghiselintől származik: „A kreatív teljesítmény ... egy jelentésuniverzum első formába öntése, annak kifejezése, hogy az egyén hogyan érti meg világát és saját magát.”<sup>15</sup> Ghiselin két szintet különböztet meg a produktumok esetében: elsődlegest és másodlagost. Az elsődleges termék megváltoztatja egy kultúra jelentés-univerzumát, míg a másodlagos csupán bővíti azt.

A kultúra említése nyilvánvalóvá teszi, hogy a kreativitás nem vizsgálható és definiálható csupán az egyének vonatkozásában. Erre Landau is felhívja a figyelmet a kreativitás motivációit vizsgáló pszichoanalitikus és kommunikatív elméletek tárgyalása során. A pszichoanalitikus elméletek az egyén múltjában keresik az alkotóképesség gyökereit. Mc Clelland szerint: „A jövő tudósa egyszerűen egy olyan fiatal, aki az anyja iránti szerelméből és az apa iránti gyűlöletből fakadó szégyenérzését az apával való korai és teljes azonosulással oldja fel, valószínűleg a fallikus fázisban.”<sup>16</sup> Mc Clelland és kollégái téziseit Freud alapozta meg szublimációs elméletével, amely szerint minden kulturális teljesítmény a libidó energiájának eltérítésére vezethető vissza. Az egzisztencialista elméletek az önmegvalósításban látják a kreativitás legfontosabb mozgatórugóját.<sup>17</sup> Rolo May szerint az önmegvalósítás a szubjektum és a külvilág találkozása során következik be. Ez az elmélet már átvezet a kreativitás kommunikatív elméletei felé, amelyek szerint a kreativitás fő motivációja a kommunikáció. A kreatív személy a külvilágból érkező impulzusok (feladatok) hatására, a külvilág iránti kíváncsiságától hajtva egyre többet akar felfogni az őt körülvevő világból.

Landau munkáját *A kreativitásra való nevelés* c. fejezettel zárja, amelynek elejéről egy hosszabb szövegrészt idézek, mivel leginkább ez hathatott Erdély Miklósról: „A kreativitáskutatásból fakadó egyik legfontosabb feladat az interdiszciplináris nevelés. A tudós, a filozófus, a művész és nem utolsósorban a pszichológus az embert a saját szempontjából vizsgálja és kutatja. A nevelő feladata viszont az, hogy az egyes tudományok között úgy alakítsa ki a kapcsolatokat, hogy a tanuló kreatív egyénné váljon. A tanulónak meg kell tanulnia, hogy a külvilágban nyitottan és előítélet nélkül tájékozódjon, mérlegelje a különböző lehetséges megközelítési módokat és ezeket tapasztalati világának különböző területeiről származtassa. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy a tanuló a felvetett problémához más tantárgyakból idéz fel asszociációkat vagy ezt az új problémát más, már tanult (vagyis tapasztalt) problémával hozza kapcsolatba.”<sup>18</sup>

Landau szerint a kreatív nevelés elengedhetetlen feltétele a kreatív nevelő. A kreatív nevelés mellett – amely elsősorban az általános iskolákra vonatkozik – szó esik a kreativitásra való átnevelésről is. Ezen a területen A. F. Osborn tette meg az első lépéseket az általa kidolgozott CPS (Creative Problem Solving) gyakorlatokkal.<sup>19</sup> Bebizonyította, hogy a kreatív magatartás az élet minden területén hasznos lehet az emberek számára. „A gon-

dolkodásban kimutatta a perceptuális, emocionális és kulturális gátlásokat. Perceptuális gátláson a problémák izolálásának és lehatárolásának nehézségeit érti. A kulturális és emocionális gátlások között a konformizmust, az ész és a logika túlértékelését, a hibáktól való félelmet, a perfekcionizmus vonzását és a tekintélytiszteletet hangsúlyozza.”<sup>20</sup> A gátlások oldására csoportos „brainstorming” gyakorlatokat dolgozott ki, amelynek lényege a késleltetett megítélés. A résztvevők szabadon asszociálhatnak, gondolataikat nem éri represszív kritika sem a vezető, sem a csoport más tagjainak részéről. Ez az utolsó fejezet bizonyosan nagy hatással volt Erdély Miklós vezetői magatartására a Kreativitási és a Fantáziafejlesztő gyakorlatokon. A CPS gyakorlatokról leírtak hatottak a foglalkozások szellemiségére is. Landau könyvének fontosságát mutatja, hogy a Kreativitási gyakorlatok egyetlen nagyobb kiállításához készült katalógus rengeteget idéz belőle.<sup>21</sup>

### *A kreativitás mint problémamegoldás*

Watzlawickék munkájának középpontjában a problémák kezelése és megoldása áll. A könyvet pszichoterapeuták írták, akiknek feladata a hozzájuk forduló betegek kezelése, azonban a pszichotikus rendellenességek esetében nagyon nehéz határt vonni a beteg és az egészséges személyiség között. Így könyvük mindenkihez szól, akiknek nehézségeik vannak problémáik megoldása terén. Mivel az emberek lelki problémái nem választhatóak el szociális kontextusuktól, az interdiszciplináris szemlélet szükséges velejárója a rövidtávú problémamegoldó terápiának. A szerzők azonban az interdiszciplinaritást ennél tágabb, ismeretelméleti kontextusban is használják.

A könyv egy példázattal kezdődik, amelyben egy látszólag illogikus lépés old meg egy problémát. Egy középkori vár védői a hosszú ostrom alatt kifogytak élelmiszerkészleteikből, így az éhhalál vagy a vár feladása között kellett dönteniük. A kapitány ekkor megsüttette az utolsó ökröt, beletöltette a hasába a maradék gabonát, majd átdobatta az egésztestet a vár falán a védők legnagyobb meglepetésére.<sup>22</sup> A megvető üzenet láttán az ostromlók elvonultak a vár alól, mivel azt hitték, hogy a várbelieknek még rengeteg a tartaléka. Az effajta látszólag ésszerűtlen cselekedetek gyakran vezethetnek állandósulni látszó problémák megoldásához.

A problémák kezelésének szemléltetéséhez matematikai elméleteket hívnak segítségül a szerzők: a csoportelméletet és a logikai típusok elméletét. A csoportelmélet alapján a rendszereken belüli változásokat írhatjuk le, azaz egy csoport tagjaival végezhetünk műveleteket, de nem tudjuk vizsgálni a csoport és tagjainak logikai viszonyát. Ehhez már a logikai típusok elméletére van szükségünk, amelynek segítségével kiléphetünk egy rendszerből, és azt egy tágabb rendszer keretein belül más rendszerekkel összehasonlítva vizsgálhatjuk. Egy rendszer vagy egy játék<sup>23</sup> szabályait csak kívülről

tudjuk megváltoztatni. A játékon belül csak olyan lépéseket tehetünk, amit engedélyez a játék. Viszont ha illogikus módon kilépünk a rendszerből, akkor olyan lépéseket teszünk, ami a rendszeren belülről szemlélve teljesen értelmetlen. Ezeket nevezik paradoxonoknak, látszólagos ellentmondásoknak. Ilyen paradox lépés volt a védők szemében – akik kizárólag az éhen halni vagy feladni a várat rendszerén belül gondolkodtak – a kapitány látszólag illogikus döntése: az élelmiszertartalék maradékának kidobása a várból. A kapitány képes volt kilépni egy zárt, kétirányú logikai rendszerből, és rájött, hogy a maradék élelem kiporciózása nem jelenthet megoldást a problémára. A várkapitány látszólag illogikus lépését nevezik a szerzők másodfokú változásnak.<sup>24</sup>

Egy általánosabb példa a nyelvek esete: egy nyelven számtalan dolgot kifejezhetünk, azonban a nyelv egészére vonatkozó állításokat csak egy másik nyelven (metanyelven) közölhetünk, amely már magasabb logikai szinten kell hogy álljon, mivel tartalmaz az előző logikai szint egészére vonatkozó állítást is.<sup>25</sup> A logikai sor természetesen a végtelenségig folytatható, és talán jobban megvilágítja a logikai típusok elméletét, mint előző, kissé földhöz ragadt példánk. Vagyis egy rendszeren belülről nem állíthatunk semmit a rendszer egészére vonatkozóan – Gödel híres tétele szerint: egy rendszeren belülről nem igazolható a rendszer konzisztenciája.<sup>26</sup>

Szerzőink A. Koestler bizsziáció elméletére is hivatkoznak a másodfokú változás kontextusában<sup>27</sup>, amikor is egy eszmét (vagy ha tetszik problémát) két, egymástól független rendszer részeként tudunk szemlélni és a két rendszer közötti gondolati ugrás (másodfokú változás) elvezethet a probléma megoldásához. Erdély Miklós is ismerte Koestler elméletét és beépítette saját művészetelméletébe is.<sup>28</sup> A paradoxonok szellemisége is közel állt Erdélyhez, amelyekről egy egész fejezet szól Watzlawickék könyvében. Erdély nemcsak a matematika és a természettudományok logikai paradoxonaihoz vonzódott – Russel féle halmazelméleti paradoxon, Heisenberg féle határozatlansági reláció, relativitáselmélet – hanem a keleti gondolkodás, a zen buddhizmus paradoxonaihoz: a koanokhoz is.<sup>29</sup> A koanok szintén egy leegyszerűsödött, két pólusú gondolkodási rendszerből nyújtanak kiutat, amely szerint ha egy állítás nem igaz, akkor az ellenkezője biztosan igaz. A koan egymásnak látszólag ellentmondó állításokból áll. Watzlawickék példája a következő: Tai Hui zen mester egy botot mutatott tanítványainak és ezt mondta: „Ha ezt botnak nevezitek, állítottok; ha nem botnak nevezitek, tagadtok. Hogyan tudnátok megnevezni az állításon és a tagadáson kívül?”<sup>30</sup> Szembesülve a paradoxonnal, hogy egyik állítás sem feltétlenül igaz – hanem az igazság egy magasabb logikai szinten van – eljuthatunk a „szatori”-hoz, vagy Watzlawickék szavaival: egy magasabb logikai szintre.

Watzlawick, Weakland és Fisch Koestler bizsziáció elméletére, a zen buddhizmus filozófiájára és Wittgenstein játékelméletére támaszkodva, interdiszciplináris eszközökkel megalkottak egy problémamegoldó technikát, amelyet frappánsan „az átalakítás nemes művészetének” neveztek. Rövi-

den így foglalják össze módszerüket: „Az átalakítás tehát azt jelenti, hogy megváltoztatjuk azt az érzelmi vagy konceptuális keretet, amelyben egy helyzetet felfog valaki, s egy másikba helyezzük, amelybe ugyanennek a szituációnak a tényei éppolyan jól vagy még jobban beleillenek, s ezáltal megváltozik az egésznek a jelentése.”<sup>31</sup> Erdély Miklós hozzájuk hasonlóan felhasználta Koestler és Wittgenstein elméleteit, és hatott rá a zen buddhizmus filozófiája is, a végeredmény azonban egy a pedagógiában is alkalmazott művészetelméleti rendszer lett, melynek holisztikus szemlélete nem is áll olyan távol egy hasonlóan széles látókörű pszichoterápia szemléletétől.

### *A kreativitás egyetemessége Koestler filozófiájában*

A tudomány és a művészet kapcsolatának holisztikus felfogásáról Erdély Miklós így ír: „Tehát erről (a holisztikus felfogásról – HS) nem szabadna lemondani, az egyik legnagyobb emberi, szellemi-lelki teljesítményről, ami egy egésznek a felfogását jelenti, és annak fogalmi megközelítését.”<sup>32</sup> A két szféra egységes szemléletének kidolgozásán fáradozott Arthur Koestler. Erdély Miklós ismerte Koestler bizsociáció elméletét, amelyet saját művészetelméletébe is beépített<sup>33</sup>, élete alkonyán pedig egy *Koestler c. festményt* is alkotott.

Koestler szerint a tudomány és a művészet fejlődésében ugyanazok a kreatív energiák működnek, ezért a két szféra megismerése egymástól elválaszthatatlanul összefonódik. Mindkét terület mozgatórugója a szabad, kötöttségektől mentes, kreatív gondolkodás. Koestler a kreativitás problémakörével *The Act of Creation c.*, hatalmas volumenű munkájában foglalkozik. A mű alap gondolata az, hogy a humorban, a tudományban és a művészetben ugyanolyan alkotói módszerek érvényesülnek. A mű két könyvből épül fel, amelyek közül én csak az elsőt ismertetem. A második könyv az író szándéka szerint az elsőben kifejtett analógiák természettudományos megalapozását szolgálja. Koestler a teljességre törekedve a sejtbiológia, a neurofiziológia, az etológia és a pszichológia elméleteit felhasználva támasztja alá az első könyv téziseit.

Koestler a nevetés logikájának ismertetésével kezdi könyvét. A vicc működésének lényegét abban látja, hogy a mesélő a történetet hirtelen az addigi referenciasíkkal össze nem egyeztethető referenciasíkra helyezi át. A következő viccet hozza fel egyik példájául: Egy márki XIV. Lajos udvarában belép a saját hálószobájába és egy püspököt talál az ágyában a feleségével, kifejezetten intim helyzetben. A márki lassan a nyitott ablakhoz sétál és áldásra emeli a kezét. A rémült feleség meglepve kérdezi: – Maga meg mit csinál? – A püspök úr az én kötelességemet teljesíti – válaszolja a márki – ezért én teljesítem az övét. A két referenciasík: a magánélet szférájában az in flagranti helyzete, amelyhez meglepetésszerűen kapcsolódik a hivatalos szféra udvari hierarchiája.<sup>34</sup> A két sík közötti hirtelen kapcsol-

latteremtést nevezi Koestler bizociációnak. Majd egzaktabb nyelvre is lefordítja teóriáját: a referenciasík, asszociatív kontextus, logikai típus, diszkurzus univerzum szinonimáit a gondolati mátrix fogalmával helyettesíti, amelyben általában egy meghatározott kód szerint mozgunk. A humor forrása az, ha egy eseményt vagy gondolatot egy gondolati mátrixból hirtelen egy másikba helyezünk át, ahol ugyanazt az eseményt, helyzetet vagy kifejezést más szabályok, más kód szerint fogjuk fel.<sup>35</sup>

Koestler a humor típusainak széles skáláját ismerteti a durva szóvicctől a finom iróniáig, amelyekre egyaránt érvényes a bizociatív struktúra. A viccek felépítésében három elv fontosságát emeli ki, amelyek meghatározzák egy poén sikerességét. Ezek a következők: eredetiség (originality), hangsúly (emphasis) és gazdaságosság (economy)<sup>36</sup>, azaz egy poénnak az addigi történethez képest újdonságot kell tartalmaznia, a történet legmegfelelőbb helyén kell elhelyezni a poént, ahol a két mátrix távolsága a legnagyobb, és a poén nem lehet sem túl rövid, sem túl terjengős. Koestler szemléletes példája a következő: Egy herceg a birtokain utazgatva az ünneplő tömegben felfigyel egy fiatalemberre, aki meglepően hasonlít rá. Magához szólítja a fiút és megkérdezi tőle: – Dolgozott valaha az anyád a palotámban? – Nem uram – válaszolja a fiú –, de az apám igen.<sup>37</sup>

A nevetés úgy keletkezik, hogy a befogadónak egy logikai szakadékot kell áthidalnia, amely elválasztja az egyik gondolati mátrixot a másiktól. A poén felfogása során az adrenalinszint növekszik, a felhalmozódott feszültség a megértés pillanatában nevetés formájában szabadul fel. Ezt a folyamatot Koestler az önmagát érvényesítő („self-assertive”) típusba sorolja. A poén megértése öncélú. A megértés során az ember önbizalma, önértékelése erősödik meg. A másik típus az önmagát transzcendáló („self-transcending”) viselkedés, amely leginkább a sírásban nyilvánul meg, és Koestler elméletében a művészet logikáját testesíti meg. A tudomány emocionális logikája inkább a nevetés, a felfedezés aktusára épül, de természetesen nincsenek éles határok. Az emberi aktivitás folyamatos spektrumot alkot, amely a biokémiától egészen a költészetig terjed.<sup>38</sup> A vicc megértésében és egy tudományos probléma megoldásában ugyanaz a logika érvényesül, a bizociáció folyamata, amely két egymástól addig függetlennek tekintett gondolati mátrixot kapcsol össze.

Az első könyv második részét a tudományos felfedezések vizsgálatának szenteli a szerző. A bizociatív logika mellett a tudományos felfedezések intuitivitását hangsúlyozza, amelyről a racionalista felfogású tudománytörténészek általában hajlamosak elfelejtkezni. Az intuíció nemcsak a művészetben tölt be lényeges szerepet, hanem a tudomány fejlődésében is. Az intuitív felfedezés egyik legszebb példája a természettudományok fejlődésében a kémikus Kekulé esete. Kekulé fedezte fel a szerves vegyületek gyűrűs szerkezetét. Az inspirációt egyik álmából merítette, amelyben egy a saját farkába harapó kígyó jelent meg. Ébredése után hasított belé a felismerés, hogy ugyanez a szerkezet a kémiai vegyületláncok esetében is

lehetséges.<sup>39</sup> Az álom állapotában a tudatalatti lép működésbe, amely nem ismeri az egót korlátozó gondolkodási szabályokat, nem különböztet meg egymástól független kódokat és mátrixokat. Az álom állapotában a tudat szabadon csapong az egymástól látszólag független gondolati mátrixok között, és ez tudatalatti biszociatív aktusokat eredményezhet.

A tudományt és a művészetet nemcsak közös intuitív gyökerük kapcsolja össze Koestler szerint, hanem a szépség fogalma is, amelyet a művészet birodalma sajátított ki. Egy matematikai bizonyítás ugyanolyan szép lehet, mint a Mona Lisa mosolya. Einsteint idézi, aki szerint éppúgy létezik tudományos ízlés, mint ahogy van irodalmi vagy művészi ízlés is.<sup>40</sup> Gondoljunk csak Einstein relativitás elméletére, amely Max Born szerint „szébbé és nagyobbá” tette a tudomány univerzumát.<sup>41</sup> Paul Dirac pedig Schrödinger hullámelméletéről azt állította, hogy annak kidolgozásában nagyobb szerepe volt az elmélet szépségének, mint a tapasztalati tényekkel való megfelelésének.<sup>42</sup> A tudományos elméletek szépsége mellett a tudományos gondolkodás képi jellege is hidat ver a két birodalom között. A közhiedelemmel ellentétben a nagy tudósok képletek és jelek helyett sokkal inkább vizuális képekben gondolkodnak. Koestler itt Faradayt és Einsteint hozza fel példaként.<sup>43</sup>

A tudományos felfedezések esetében a biszociatív logika a divergens gondolkodás<sup>44</sup> képességével párosul, ezt nevezi Koestler „thinking aside”-nak.<sup>45</sup> Ennek során a tudós képes kilépni az adott tudományág merev mátrixából, a mechanikus gondolati sémákból, és át tud lépni egy másik gondolati mátrixba, amelyet addig az előzővel inkompatibilisnek tartottak. A felfedezés aktusa során képes meglátni a két mátrix közötti rejtett analógiát. Majd képes a két mátrixot összekapcsoló szimultán gondolkodásra is. Így egyesítette Kepler a csillagászatot és a fizikát, Faraday az elektromosságot és a mágnesességet, vagy Einstein az energiát és az anyagot egyetlen koherens elméletben.

A harmadik részben a művészi alkotást vizsgálja Koestler, amelyben a humorhoz és a tudományhoz hasonlóan szintén a biszociáció működését fedezi fel. A költészetben például a tartalom és a költői forma mátrixainak összekapcsolásából ered az esztétikai élvezet. A formai szépség maga is olyan mátrixok összekapcsolódásából származik, mint a rím, a ritmus, vagy a metafora. Ugyanígy a tartalmi eredetiség is a témák és toposzok újfajta kombinációjában rejlik. A művész a tudóshoz hasonlóan a tudatalatti szabad asszociációiból meríti inspirációját, ihletét. A tudományhoz hasonlóan azonban a művészet sem pusztán az intuíciók alapján fejlődik. A hagyomány, a történetiség éppolyan lényeges szerepet játszik a művészetben is, mint a tudományban. Ebben a kontextusban Jung kollektív tudatalattiját említi a szerző és a művészetben központi szerepet betöltő archetípusokat.

A merev perceptuális kódok, művészi konvenciók legalább annyira meghatározóak a művészetben<sup>46</sup>, mint a tudományban a kikristályosodott, megmerevedett elméletek. Mindkét birodalmat a konvenció és a kreativitás



dichotómiája mozgatja. A művészet kiemelkedő forradalmárai egy-egy ilyen konvención vagy perceptuális kódon képesek túllépni. A mátrixok megmérévének és új mátrixok kialakításának circulus vitiosusa mozgatja nemcsak a tudomány, hanem a művészet történetét is. Az új mátrixok kialakulásában nemcsak az egyéni invenció játszik szerepet, hanem a „cross-fertilization” is, amikor az egyik kultúra megtermékenyítőleg hat a másikra. Ilyen bizsocioatív folyamatok hatottak például a reneszánszra és a XX. század eleji avantgárd művészetre Koestler szerint.<sup>47</sup>

A művészet birodalma abban tér el a tudományétól szerzőnk szerint, hogy a „self-transcending” folyamatok uralják. Hiszen a művészetben mindig jelen van az alkotás – befogadás kettőssége. A befogadás folyamán az ember „kilép” önmagából és egy másik világ részesévé válik („participatory movement”). Mégis, ha lényegileg vizsgáljuk a két „domain”-t, rájövünk arra, hogy mindkettő történetileg a mágiából ered, és mindkettőt ugyanaz az „exploratory drive” ösztönzi a világ minél teljesebb felfedezésére és megismerésére. Az alkotás gesztusában mindkét területen ugyanazok a kreatív folyamatok működnek, amelyet Koestler bizsocioáció terminusával fejez ki.

### *Beuys és a társadalomformáló kreativitás*

Joseph Beuys tevékenysége a képzőművészet hagyományos ágaitól (grafika, szobrászat), a pedagógiai tevékenységen át, egészen a politikai aktivitásig terjedt. Legfontosabb médiumának az akciót tekintette szemben a statikus műtárgyakkal, mert alkalmasabb eszköznek tartotta az alkotás és a gondolkodás folyamatainak megjelenítéséhez.<sup>48</sup> Pedagógiai tevékenységének centrumában a kreativitás fogalma állt, a művészet elsősorban változást és változtatást jelentett számára. 1961-től volt a düsseldorfi művészeti főiskola (Staatliche Kunstakademie) tanára, ahonnan 1972-ben elbocsátották, mivel a felvételi eredmények semmibevételével kívánta gyarapítani az intézmény hallgatóinak számát, szó szerint véve a német alkotmány azon paragrafusát, hogy minden állampolgárnak joga van a tanuláshoz. Beuys politikai aktivitása és pedagógiai tevékenysége is része volt művészetének, mivel a művészet fogalmát kiterjesztette az emberi tevékenység minden területére – der „erweiterte Kunstbegriff”. Beuys szerint bármiféle emberi tevékenység művészet lehet, ha kreatív energiák táplálják és ha szabadabbá képes tenni az embert. A művészet, a kreativitás és a szabadság egymástól elválaszthatatlan, szinte szinonim fogalmak voltak számára: „Kunst ist gleich Mensch, ist gleich Kreativität, ist gleich Freiheit. Jeder Mensch ist schöpferisch, also frei.”<sup>49</sup> Az előbbiekkal összhangban azt vallotta, hogy minden ember művész, és a képzőművészet csak az egyik, bár talán a leginkább nyilvánvaló, megjelenési formája az emberi kreativitásnak.

Beuys képzőművészeti munkásságát a szimbolikus jelentések gazdagsága és a szokatlan anyagok felhasználása jellemezte, célja a művészet fogalmának olyan mértékű kiszélesítése volt, hogy az magába foglalja az egész emberi univerzumot. Nagy hatást gyakorolt rá Leonardo da Vinci és Goethe, akik koruk polihisztoraiként a művészetek mellett a természettudományokban is jártasak voltak. Beuys is a holisztikus szemlélet híve volt, aki nem tartotta helyesnek a tudomány, a művészet, a vallás és a politika elkülönítését, mert azok valójában az emberiség egy töről fakadó szellemi termékei. Nézeteinek szellemi előképét Rudolf Steiner antropozófiai szemléletű írásaiban találta meg, aki a három részre szakadt társadalmi organizmus újraegyesítéséért szállt síkra: „A társadalmi élet csak akkor lehetne egészséges, ha az állam, a gazdaság és a szellemi élet összetalálkozna”.<sup>50</sup> Beuys – Steiner nyomdokain járva – a természettudományos világkép által szétforgácsolt emberi tudat egyesítését kombinálta a francia forradalom eszméivel: „Egyenlőség az állam és az igazságszolgáltatás előtt, testvériség a gazdaságban és szellemi szabadság”.<sup>51</sup> Steiner teozófia eszméinek hatására Beuys is két uralkodó princípiumot érzékelt a világban: a meleget és a hideget (az életet és a halált). Szobrászati teóriáját is erre a gondolatkörre építette: az alkotás a káosz állapotából a rendezett forma felé tartó mozgás, ahol a káoszt a következő fogalmak jellemzik: meghatározatlan, organikus, meleg, kiterjedés, a rendet pedig az alábbiak: meghatározott, kristályos, hideg, összehúzóds.<sup>52</sup>

Beuys művészetében a régi, kikristályosodott formák meghaladását tekintette céljának, amelynek elérésében meleg princípiumot (energiát) sugárzó anyagok segítettek. Ezek közül a legfontosabbak: a zsír, a filc és a méz. Mindhárom anyag amorf, a zsír és a méz energiát raktároz magában, amely égésük során szabadulhat fel, a filc pedig állati szőrből készült szigetelőanyag, amely képes megőrizni a meleget. (A zsír és a filc képzőművészeti szerepének azonban mindenekelőtt személyes okai voltak Beuysnál. A II. Világháborúban pilótaként szolgált a Luftwaffénél, és egy bevetés során gépét lelőtték a Krím-félsziget felett. A súlyosan sérült pilótát krími tatárok vették gondjaikba. Életbenmaradását annak köszönhetette, hogy testét vastagon bekenték zsírral és lószőrből készült takaróba csavarták, ami megmentette a kihűléstől és a kiszáradástól.)

A szobrászat azonban nem csupán a hagyományos értelemben vett anyagformálást jelentette Beuys számára, hanem a társadalom formálását is. Ezt nevezte ő „szociális plasztiká”-nak, amelynek célja a társadalom átalakítása úgy, hogy minden ember a lehető legteljesebb szabadságot élvezhesse, és megvalósulhasson a steineri Dreigliederung, a politika, a gazdaság és a művészet egymásba forrott hármas egysége. A szociális plasztika nem dolgozhat pusztán a hagyományos értelemben vett művészi eszközökkel, ezért lett Beuys életében egyre fontosabb a kommunikáció, a pedagógiai és a politikai tevékenység. Szorosan vett politikai tevékenységének kezdetét 1967-re tehetjük, amikor megalapította a Deutsche Studentenpartei-t, amely a

„világ legnagyobb pártja, de a legtöbb tagja állat.”<sup>53</sup> Az állatokban testesült meg Beuys számára az a fajta szellemi egytlényegűség a természettel, amely a fogyasztói társadalomból már régen kihalt.<sup>54</sup> A párt legfőbb célkitűzése egy erőszakmentes, szabad, demokratikus társadalom megvalósítása volt. Ugyanezért a célért szállt síkra Beuys 1971-ben, amikor megalapította az Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung-ot, amely 1972-ben vált világszerte ismertté a kasseli Documentán.<sup>55</sup>

Beuys radikális gondolkodása kezdetben utat talált magának a polgári társadalom keretein belül is – a düsseldorfi művészeti főiskola tanáraként. Hivatalos művészetpedagógiai munkájának azonban 1972-es elbocsátása véget vetett. Ekkor már csírájában létezett a Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung<sup>56</sup> (A Kreativitás és Interdiszciplináris Kutatás Szabad Nemzetközi Főiskolája). Beuys 1971-ben tervezetet készített egy Freie Hochschule számára, ahol a diákok a szociális kényszerektől szabadon tanulhatnának, és amely megvethetné egy eljövendő szabad társadalom alapjait. A hallgatók ösztöndíjban részesülnének, így nem kényszerülnének rá, hogy önfenntartásuk végett olyan alkalmi munkákat végezzenek,<sup>57</sup> ami az állam számára is hasznos tanulmányaiktól rabolja el az idejüket. Az ösztöndíj alanyi jogon járna mindenkinek, és nemcsak a kiváltságosok privilégiuma lenne. 1973-ban egyesületet hozott létre a FIU megalapításának előmozdítására, amelynek tevékenysége 1974-ben a düsseldorfi Freie Hochschule létrehozását eredményezte.

A FIU teljes nevében szereplő kreativitás és interdiszciplinaritás volt az „intézmény” szellemiségének alapja. „Die einzig revolutionäre Kraft ist die Kraft der menschlichen Kreativität ... – die einzig revolutionäre Kraft ist die Kunst” – írta Beuys.<sup>58</sup> A szabadság eszméjével összhangban az iskolának nem volt semmiféle hivatalos, bürokratikus struktúrája. Az előadásokra, amelyet meghívott előadók tartottak, bárki járhatott. Az előadások célja a minden emberben meglévő kreatív képességek felszabadítása volt. A kreativitás legfőbb gátja a világ diszciplínákra osztottsága, amelyben minden diszciplínát a maga törvényei uralnak. Ezek a kikristályosodott törvények akadályozzák az emberi szellem szabad mozgását. A FIU-n az oktatás ezért interdiszciplináris szemlélettel folyt. A „tanterv”-ben a művészetet kívül olyan diszciplínák is szerepeltek, mint a szociológia, a pszichológia, a kommunikációelmélet és az informatika.<sup>59</sup> Az interdiszciplináris oktatás lehetőséget teremthet arra, hogy megsemmisüljenek a politika, a gazdaság és a művészet területeit egymástól élesen elhatároló falak. Az embereknek fel kell ismerniük, hogy mindhárom területen ugyanaz a kreativitás működik. A három szféra folyamatait egységben kell szemlélni ahhoz, hogy újra lehessen egyesíteni őket. Csak így lehet képes arra az emberiség, hogy a társadalmat és a gazdaságot is a művészethez hasonlóan szabadon és kreatívan formálja. Csak így valósulhat meg a kreativitás holisztikus felfogásán alapuló „szociális plasztika”, a szabad, demokratikus társadalom megformálása.

## *Filliou és a kreativitás szabadsága*

Robert Filliou a hatvanas évek végén írta egyik legismertebb művét a *Teaching and Learning as Performing Arts*-ot, amely önéletrajz és művészi hitvallás is egyben. Filliout a művészet játékosága és szabadsága vonzotta. Azt vallotta, hogy a művészetnek és az életnek egyaránt poétikusnak kell lennie.<sup>60</sup> Mindkettőnek az alapja a folyamatos megújulás, az emberi alkotóképesség maximális kihasználása. A művészek legfontosabb szerepe a társadalomban a kreativitás népszerűsítése: „As promoters of creativeness, they will gain greater control of their environment, and escape the particular ghetto society confines them to: mere providers of utilitarian entertainment or snobish values to the leisure class.”<sup>61</sup> Filliou az 1968-as mozgalmak szellemiségével összhangban a gondolat forradalma és a képzelet szabadsága mellett szállt síkra. Azért, hogy az emberek legalább a munkaidő letelte után képesek legyenek szabadidejüket kreatívan eltölteni, hogy az a lehető legnagyobb örömet szerezzék nekik. A szabadidő arra kínál lehetőséget, hogy bárki kiléphessen a fogyasztói társadalom jármából és művésszé válhasson. Beuys-hoz hasonlóan Filliou is úgy gondolta, hogy mindenki művész, mert a művészet nem más, mint a szabadidő kreatív felhasználása.<sup>62</sup> Ebből következik, hogy a művészeknek nem szabadna műalkotásaikból élniük, mert ezáltal a fogyasztói társadalom részévé válnak és elveszítik alkotói szabadságukat.

Filliou művészete inkább a „gondolat szépségére” és nem a tárgyak szépségére épül. A szobrászatot és a költészetet egyesítő assemblage-a: *Un Poète 22 choses mal faites de haut* a társadalom által szemétre vetett tárgyak költői összeállítása.<sup>63</sup> Filliou interdiszciplináris szemlélete nemcsak műfaji tekintetben határozta meg munkásságát.<sup>64</sup> *Prinzip der Äquivalenz* c. munkájában a közgazdaságtan érték és csereérték fogalmait bírálta művészi formában, matematikai struktúrát felhasználva.<sup>65</sup> Munkáit gyakran illette a „research” megjelöléssel, deklarálva ezzel azt, hogy a tudományt és a művészetet nem tekinti egymástól független szférának. 1969-ben készíti a *Research on Art and Astrology*-t, ami vizuálisan is gyönyörű alkotás, 1973-ban a *La Valise – Research in Dynamics, and Comperative Statics* címűt.<sup>66</sup> Filliout, Erdély Miklóshoz hasonlóan<sup>67</sup>, a kozmológiai elméletek is érdekelték. Hol máshol nyilvánulhatna meg imponálóbban az emberi alkotószabadság, mint alternatív tér-idő koncepciók kimunkálásában.<sup>68</sup> Az eredetiség, az alternatív megoldások kutatása határozta meg Filliou munkásságát, de leginkább mégis a mindent elsöprő játékoság és humor teszi vonzóvá művészetét. „Én például hatvan paradicsom magas és 111225 Kopenhága – Párizs vonatút idős vagyok” – nyilatkozta egyszer Filliou.<sup>69</sup>

*Teaching and Learning as Performing Arts* c. könyvének felépítését és gondolatiságát is a játékoság jellemzi. Gazdasági és filozófiai eszmefuttatások váltakoznak benne személyes emlékekkel, anekdotákkal, akció-költevényekkel, neves művészekkel<sup>70</sup> készített interjúkkal és kreatív játékok

leírásaival. Ezt a vonzó kaleidoszkópot a kreativitás gondolköre tartja össze, amelynek propagálását – mint már említettem – Filliou a művészek legfontosabb feladatának tekinti. A szerző az írást és az olvasást is művészetnek, performance-nek titulálja. Ennek szellemében a könyv olvasóját társszerzőként aposztrofálja, akinek a saját szövegével megegyező szabad „írásteret” biztosít a könyvében. A szabad „írástér”-re és az együtt gondolkodás, együtt alkotás fontosságára több alkalommal is felhívja az olvasó figyelmét, a humort sem mellőzve.

A mű központi gondolata a „permanent creation” eszméje, a kreativitás folyamatos, forradalmi alkalmazása az életben, a művészetben, a gazdaságban és az oktatásban egyaránt. A változások legfőbb letéteményesei természetesen a gyermekek, a felnövekvő új nemzedékek, akiknek el kell sajátítaniuk a „permanent creation” képességét. A hagyományosan ellenőrzésen és fegyelmen alapuló nevelést – amely nem nyújt elegendő teret a kreativitás számára – fel kell hogy váltsa az olyan játékos, szabad, kreatív oktatás, amely nem konformizálja az egyéneket.<sup>71</sup> A tanítás és a tanulás Filliou szerint egymástól elválaszthatatlan, komplementer folyamat, amelyben a szabadság mellett az egyenlőségnek kell érvényesülnie nemcsak a hallgatók, de a hallgatók és az oktatók viszonylatában is. Az oktatásnak arra kell irányulnia, hogy enyhítse a fogyasztói társadalom legnagyobb rákfénéjét a specializációt. A specializáció, a diszciplínákra osztottság a szabad, kötöttségektől mentes gondolkodás legnagyobb gátja. A világ holisztikus szemlélete Filliou számára is kulcskérdés. Hiszen a tudománynak és a művészetnek ugyanaz a játékos kreativitás a mozgatórugója.

Robert Filliou Joachim Pfeuferrel közösen dolgozta ki a *Poipoidrome* projektet, amely az *Institute of Permanent Creation* materializálódásának tekinthető.<sup>72</sup> Pfeufer meghatározása szerint a „Poipoidrom a gondolkodás, a cselekvés és a kommunikáció funkcionális viszonya. Minimális Poipoidrom lehet egy szék, egy munkapad vagy egy nyitott elme.”<sup>73</sup> A „poipoi” egy Maliban, találkozások alkalmával használatos kifejezés, amikor is az emberek üdvözlésképpen egymás tulajdonai felől érdeklődnek. A „poipoi” kifejezés megszakítja a kérdések sorát – jelenthet búcsúzást is, de az udvarias kérdések újrakezdését is. A Poipoidrom olyan interaktív teret teremt, amely játékos „műalkotásokkal” kreatív együttgondolkodásra készíti a látogatókat. A műalkotások célja a szabad, asszociatív gondolkodás propagálása. Az egymással összefüggő kisebb térrészek középpontjában található a poipoi-tojás, ami a meditáció helye. A Poipoidrom lehetőséget kínál arra, hogy kilépjünk a mindennapok sztereotípiáiból, és új felfogásban láthassuk a világot és benne önmagunkat is.<sup>74</sup> A Poipoi szellemiség a szakítás és újrakezdés szabadságát propagálja, a másként gondolkodás örömteli, felszabadító hatását.

## Erdély Miklós művészetelmélete

Erdély Miklós művészetelmélete gyűjtőlencseként sugározta az általa instruált, majd bátorított fiatal művészek felé az élet- és művészetbölcseletek széles skálájának egyedi szintézisét (vagy még inkább montázsát). Erdély elméleti írásain belül montázselmélete központi jelentőségű.<sup>75</sup> A montázs nemcsak filmes, képzőművészeti és irodalmi munkásságát határozta meg, hanem egész bölcseletének struktúráját is. Művészetelméletét – parafrázeálva Koestler kifejezését – a poliszociáció jellemzi, vagy egyszerűbben szólva „a minden összefügg mindennel” gnosztikus toposza.

A *Montázs-éhség* c. tanulmányában a montázs újra felfedezésének fontosságára hívja fel a figyelmünket Erdély Miklós, amelyet az egyetlen adekvát filmkészítési módszernek tart. Nem csupán technikailag, hanem eszmeiségében is. Bírálja kora mozgó illusztrációvá alantasult filmtermését. A montázs elméletének megújításában Sz. M. Eisenstein munkásságára támaszkodik, aki szerint két képkocka összegének mindenképpen valamilyen többletjelentést kell hordoznia – ezzel kapcsolatban közismert Eisenstein gyakran idézett tézise: egy meg egy legyen egyenlő hárommal. Hasonló, nem illusztratív, többletjelentést generáló szemlélettel kell a filmhez illeszteni a hangot és a filmzenét is Eisenstein és Erdély szerint egyaránt.

Erdély szerint a montázs selv a képzőművészetben és a színházban is lényeges szerepet tölt be: „A festészet összes újabbbkori irányzata valamilyen módon a montázs selvet környékezi vagy valósítja meg.”<sup>76</sup> Rátalálhatunk a montázs eszméjére Cézanne, Delaunay, a dadaisták, a szürrealisták és a pop-art festészetében is. Sőt Artaud is valamiféle montázsos látomás igézetében próbálta megreformálni a színházat – állítja Erdély. Majd felteszi a kérdést: ha a montázs ennyire „a levegőben van”, akkor miért nem alkalmazzák a filmben? Válasza: a film túlságosan a valóság leképezésének igézetébe került. Másrészt a montázs túlságosan telítődött a ráarakódott, szimbolikus, irodalmias jelentésrétegekkel. A montáznak kerülnie kellene a kiürült jelek, fogalmak használatát. „A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával”,<sup>77</sup> ne a fogalmi, hanem az asszociatív gondolkodásra apelláljon, amely a tudat legmélyebb rétegeit is képes megmozgatni. Írását ezzel a gondolatával zárja: „Nincs más mód a felismert igazságot kifejezni, mint a szétszedett valóságot a felismerés ihletésében újra összeállítani.”<sup>78</sup>

Ugyanezzel a gondolattal indítja *Montázsgesztus és effektus* c. tanulmányát: „A montázs ... ollójával belevág a status quo szokásokkal és társadalmi normákkal felszentelt képébe. S mikor azt más összefüggésben újra összeszereli, akkor a hagyományos szemlélet számára felháborító, anarchikus összevisszaságot hoz létre.”<sup>79</sup> A dadát tekinti a montázs szellemi atyjának. A szürrealizmus érdemének pedig azt tartja, hogy a montázs elvét kiegészítette a freudi álomszimbolikával.

A montázs azonban nem csupán avantgárd alkotói gesztus, hanem az emberi gondolkodás metaforájaként is felfogható. A valóság kontinuitását



1. Rajzolás kifelé fordított rajztáblával. Kreativitási gyakorlatok, 1975–77.

a fogalmi gondolkodás nyelvi kvantumok formájában képezi le. „A montázsban kétségtelenül a szellemi autonómia nyilvánul meg” – írja Erdély.<sup>80</sup> Majd a tanulmány címének szellemében kifejti, hogy a montázs lényege nem az összeszerelés gesztusa, hanem a befogadóra gyakorolt hatása: az effektus. A jó műnek gondolatébresztőnek kell lennie, nem gondolatot kell közölnie, hanem létre kell hoznia a befogadóban azt az állapotot, amelyből maga a műalkotás megszületett. „A művészi kifejezést a fentiek szerint nyugodtan nevezhetjük állapotkommunikációnak” – szögezi le a szerző.<sup>81</sup> Továbbá a jó műnek kerülnie kell a valóság direkt leképezését, a valósággal való izomorfiát. Erdély zseniális metaforát talál az ilyen típusú műalkotásra: a hologramot. A hologram pusztán interferenciacsíkok halmaza, maga a felvétel teljességgel különbözik attól, amit közvetít. Ráadásul a hologramfelvétel bármilyen kis töredéke tartalmazza az egész képet. Erdélyt elbűvöli a rész és az egész eme szimbolikus egysége.<sup>82</sup>

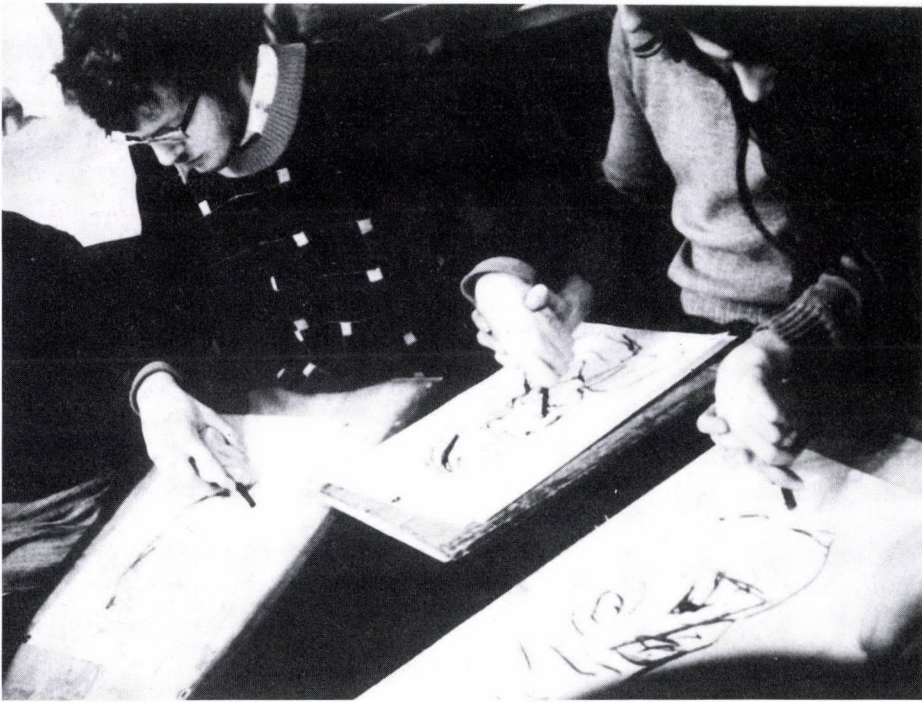
Az állapotkommunikáció folyamata a jelentéskioltás logikája szerint valósul meg, ami nem hasonlít a formális logika analitikus szemléletéhez, nem részekből építi fel az egészet, hanem a keleti filozófiák szellemiségére építve a korábban már említett koanok ugrásszerű logikáját követi. Az egész jelentése nem a megismert részek összege, hanem több annál és egyben más is. Erdély másik példája a jógai, aki nem lépésről lépésre, hanem meditatív, villanásszerűen képes felfogni egyszerre az egészet. A műalkotásnak követnie kell a koanok paradox logikáját, ahol a részállítások értelmét meghaladva ismerhető meg a magasabb logikai szinten elhelyezkedő igazság. A koanok triviális logikai szinten egymásnak ellentmondó állításai egy magasabb, emocionális „logikai” szinten egységet alkotnak. A jelentéskioltás elve szerint tehát a műalkotás egyes részeinek ki kell oltaniuk egymás triviális jelentését, hogy ezáltal valami új, eddig nem tapasztalt megismerésben részesülhessen a befogadó.

Erdély szerint a tudomány már eljutott addig, hogy felismerje a részigazságok csődjét. Gondoljunk például az einsteini relativitáselméletre, amely egységbe foglalta a mechanika és az elektromosságtan tételeit, vagy a kvantummechanikára, amely magasabb logikai síkon, egységben képes látni a fény kettős természetét, vagy a Heisenberg-féle határozatlansági relációra, mely szerint nem határozható meg egyszerre az elektron pillanatnyi helyzete és pontos sebessége. Most a művészetben a sor, hogy a jelentéskioltás logikája szerint, állapotkommunikáción keresztül képessé váljon a magasabb igazságok megismerésére, a részek és az egész egységben látására.

### *Társadalom, szabadság és kreativitás*

Erdély Miklós az *Optimista előadás* fejtegetéseit azzal kezdi, hogy az ember (a poszt-neoavantgárd művész) illetékessége minden létét érintő dologra kiterjed.<sup>83</sup> Így észre kell vennie környezetét (a társadalom) aránytalansá-





2. Aktív-passzív rajzgyakorlat. Kreativitási gyakorlatok, 1975–77.

gait, hibáit is. Sőt a rossz dolgok kijavítására alternatívákat kell javasolnia még akkor is, ha azok megvalósíthatatlannak tűnnek. Majd a 68-as diákmozgalmak ilyen irányú szellemiségére mutat rá, amelyek egyúttal megteremtették egy új avantgárd művészet szellemi platformját is. Marcuséra hivatkozva a forradalom kudarcát abban látja, hogy a társadalom által teremtett represszív (fogyasztói) szükségletek elterelik a figyelmet a szabadabb, örömtelibb élet szükségletéről. A társadalom a mindennapi, fogyasztói szükségletek propagálásával a választás szabadságának illúziójába ringatja az embereket, akik ezáltal megfeledkeznek egy alternatív társadalom létrehozásának lehetőségéről. A művészet maga is integrálódott ebbe a társadalomba, és már arra is képtelenné vált, hogy elgondolja az ugrást, „a mennyiségekre épített társadalomból egy szabadabb társadalom minőségébe. (H. Marcuse).”<sup>84</sup> Erdély abban is egyetért Marcuséval, hogy az emberiség rendelkezik a szabad társadalom megvalósításához szükséges anyagi és intellektuális erőforrásokkal, és a meg nem valósulás oka az, hogy „a fennálló társadalom totális mozgósításban van a felszabadulás lehetősége ellen. (Marcuse).”<sup>85</sup>

Véleményük akkor tér el, amikor Erdély kijelenti, hogy nemcsak azok az utópiák valósíthatóak meg, amelyeknek a társadalom repressziója szabgátat, hanem azok is, amelyek természeti törvényekbe ütköznek. Mivel „az

ismert természettörvények abszolút értelme megdőlt.”<sup>86</sup> Az emberek azonban erről sem szerezhetnek tudomást, mivel a hatalmi apparátus totális információzárlatot tart fenn. A fogyasztói társadalom a tudományra alapozva legitimálja önmagát. „Manapság minden törvénytisztelet alapja a természettörvények kételymentes tisztelete” – írja Erdély<sup>87</sup>. Ezért áll érdekében a hatalmi apparátusnak a természettörvények kétségbevonhatóságának eltitkolása: „minden titok hadititok”. Ezzel szemben a fizikában lezajlott forradalom magatartásában benne van az a fajta abszurditás és nyitottság, amit a művészetnek is el kell sajátítania, ha érdemi alternatívákat kíván nyújtani a jelenlegi társadalom megváltoztatására. „A természettörvények megrendülése pszichikusan visszaadja az ember méltóságát. Feljogosít, mert megszabadítja az egyént a szükségszerűség legördülésében játszott apró fogaskerek szerepétől és a funkcionalista szemléletből származó alávetettség érzésétől” – állítja Erdély.<sup>88</sup> A művészet feladata az új, paradox gondolatmodellek megismerése és azok közvetítése, ennek eszközéül pedig a jelentéskioltás és az állapotkommunikáció kínálkozik, illetve annak par excellence művészi formája: a montázs.

A *filmezés késői fiatalsága* c. írásában a fogyasztói társadalom represszív működését a kortárs filmművészet példáján mutatja be. A film csupán arra szolgál, hogy elbódítsa a néptömegeket, hamis szükségleteket alakítva ki bennük.<sup>89</sup> A hatalmi apparátus működésére jellemző, hogy céljainak elérésére felhasználja és kisajátítja az új művészeti ágakat, köztük a filmet is. Ez ellen kell védekezniük az alkotóknak úgy, mint ahogy azt Brecht is tette, megtagadva drámáinak film általi kommercializálását. Vagy úgy, ahogyan ezt a kísérleti film teszi a társadalommal szembeni oppozíciójában, azáltal hogy elutasítja a kimmersz film eszközeit és visszatér a montázs radikális szabadságához. A montázshoz, amelyben korlátozatlanul érvényesülhet a képzelet szabadsága. (Mint tudjuk, a képzelet szabadsága volt a 68-as metafizikai forradalom egyik jelmondata.) Erdély a képzelet felszabadítását tartja a művészet legfontosabb feladatának, mert csak ez alapozhat meg minden további változást. A képzelet felszabadítását pedig csak a normáktól eltérő, a konformitást meghaladó, kreatív személyiség érheti el. A művészet nem pusztán magánvaló dolog, amely független lehet a társadalom más szféráitól, hanem eszköz a kreatív élet, a kreatív, szabad társadalom megvalósítását célzó ember kezében. A művészetnek fontos szerepe lehet a kreativitás fejlesztésében is. Erdély Miklós Landau könyvének ismeretében jelenti ki: „Abban azonban megegyeznek a különböző pszichológiai vizsgálódások, hogy a művészeti képzés a legalkalmasabb a kreativitás kifejlesztésére.”<sup>90</sup>

Erdély Dániel, Erdély Miklós fia, írja visszaemlékezésében: „Apám sokat forgatta a második frankfurti iskola szerzőinek műveit, elsősorban H. Marcusét és T. W. Adornót kedvelte és idézte.”<sup>91</sup> Majd megemlíti, hogy Erdély Miklós olvasta Marcuse *Értekezés a felszabadításról* c. írását. Az értekezés alcíme: az *Új szenzibilitás*, melynek jegyében „a technika a művészethez közelítene, a művészet pedig a valóság átalakításához”.<sup>92</sup> A cél a tudat felszabadí-



3. Pozitív-negatív etűdtervezés két figurára komponálva. Kreativitási gyakorlatok, 1975–77.

tása, amely lehetővé tenné a tudományos és a művészi gondolkodás közötti ellentét felszámolását. Marcuse szerint az esztétikai dimenzióban benne rejlik a szabadság gondolata. A művészetnek azonban össze kell fognia a tudományal ahhoz, hogy a társadalmat ténylegesen módosítani képes, valódi termelőerővé váljon. A képzelet szabadságának az „érzések rendje” szab határt, de amint láttuk, Erdély szerint a természettudományos forradalom éppen ezek megkérdőjelezésére jogosít fel bennünket. Erdély és Marcuse egyetértenek abban, hogy a tudat felszabadítását a világ racionalizálása gátolja meg. Ennek meghaladására tehet kísérletet a művészet a tudományra támaszkodva.

Az új tudatnak új nyelvre is szüksége van, ami Erdély szerint a montázs elve alapján épülhetne fel. Marcuse viszont a radikálisan elnyomott szubkultúrák (négerek, punkok) nyelvén fedezi fel a szabadság szellemét. Erdély tehát a nyelv kérdésében Marcusénál is radikálisabb és konzisztensebb alternatívát vázol fel. Az eltérés oka az, hogy Marcuse elsősorban olyan eszköznek tekinti az új szenzibilitás művészetét, amelynek segítségével megvalósíthatóvá válik a társadalmi utópia. A munkásságban csalódott Marcusének mindenképpen szüksége van valamilyen társadalmi rétegre, amely realizálni képes a tudat forradalmát. Ezzel szemben Erdély gondolkodásának középpontjában elsősor-

ban a művészet forradalma áll, amely egyúttal az egyén gondolkodására és a társadalom felépítésére is felszabadító hatással lehet.

A művészet terén elsajátított kreatív szemlélet természetesen az élet más dimenzióiban is érvényesülhet. Nemcsak a művészek számára lehet hasznos az, hogy művészeti képzésben részesülnek. „Ellenkezőleg: a legtöbbet attól lehet remélni, ha a kreatív szemlélet az élet más területein is jelen van. Ha különböző, a leglélektelenebbnek látszó területeken is lényeglátó, rugalmas, feladatukat meta-szinten is átlátni képes emberek tűnnek fel.”<sup>93</sup> Az előző fejezetben láthattuk, hogy a rugalmasság fogalma milyen lényeges szerepet tölt be a kreativitás pszichológiájában, míg a meta-szinten való gondolkodás a palo-altói pszichoterapeuta csoport problémamegoldó módszerének lényegét alkotja. Erdély azonban a pszichológusokkal ellentétben a kreativitást nem személyiségjegynek tekinti, hanem olyan „készenléti állapotnak”, amelyben az ember „minden helyzetben képes felismerni a feladatot és azt találékonyan, független eredetiséggel oldja meg.”<sup>94</sup> Erdélynek ez a gondolata érdekes módon egyezik Watzlawickék felfogásával, akik a probléma felismerését tartják a problémamegoldás első és legfontosabb lépésének és a kreatív beállítódás fontosságát hangsúlyozzák a problémamegoldás kapcsán. Szerintük bárki képes lehet arra, hogy az élet bármely területén kreatív megoldást találjon egy problémára, ha képes felülemelkedni azon vagy képes új megvilágításba helyezni azt. Erdély szerint a kreatív ember „újra és újra revidálni képes állapotát, úde alternatívákkal lepi meg környezetét, és segíti kilépni áldatlan, megcsontosodott élethelyzetekből.”<sup>95</sup>

A montázs, a szabadság és a kreativitás fogalmai szorosan összefüggenek egymással és kölcsönösen feltételezik is egymást Erdély Miklós gondolkodásában. A jelentéskieltás elve csak akkor tud működésbe lépni, ha kreatív szemlélettel közelítünk a valósághoz és a művészethez. Csak a divergens gondolkodás segítségével vagyunk képesek meglátni a látszólagos ellentmondások egységét. Csak így érthetjük meg a világot és benne önmagunkat, és csak így szabadulhatunk ki a hétköznapi racionalizmus elnyomása alól. Az Erdély által propagált holisztikus szemlélet egyet jelent a kreatív, többsikű gondolkodás gyakorlásával az élet minden területén.

### *Kreativitási gyakorlatok*

Erdély Miklóst Papp Tamás hívta meg a Ganz Mávag Művelődési Központba 1975 szeptemberében, az előző vezető távozása után, a szobrászkör irányítására. Erdély már korábban is komoly lehetőségeket látott a pedagógiai munkában. Az 1973-as *Jön a farkas* c. szemléletformáló gyakorlatok<sup>96</sup> után 1974-ben a F fiatal Művészek Klubjában (FMK) szervezett előadásorozatot *Eseményhorizont* címmel. A sorozatot Erdély *Lehetőségvizsgálat* c. munkája vezette be, és többek között Perjés Zoltán tartott előadást a fekete lyukakról, valamint Szabó Árpád a matematikai bizonyításról.



4. Kreativitás – Vizualitás kiállítás, 1976.

Erdélynek néhány hét eltelte után elege lett a szobrászkörben folyó, hagyományos modellrajzolásból, és Maurer Dórával közösen új típusú foglalkozást indítottak.<sup>97</sup> Egy közös emlék lett a Mozgástervezési és kivitelezési gyakorlatok (később Kreativitási gyakorlatok) legfőbb inspirációja. Maurer Dóra így emlékszik vissza erre: „’71 tavaszán mindketten részt vettünk a müncheni Kunstzone művészeti vásáron, és bejutottunk Maurizio Kagel zeneszerző kreatív kurzusára. Itt az egyik gyakorlat arról szólt, hogy a résztvevők mindegyike valamilyen mozdulatot talált ki, amit a sorban következő megismételt, és hozzátette a magáét. Ezt azért említem, mert Erdély megtorpedózta az engedelmes láncolatot: megismételhetetlen mozdulatot talált ki, felhajtotta és lerajzszögezte a dobogóra terített szőnyeg sarkát. Később Kagel kiértékelte a csoport munkáját, és azt mondta, hogy a magyar úr elrontotta a gyakorlatot.”<sup>98</sup>

A kezdeti, Mozgástervezési és kivitelezési gyakorlatok név Maurer Dórától származott, de az egyes gyakorlatokat közösen találták ki Erdély Miklóssal.<sup>99</sup> Erdély később így írt a foglalkozás létrejöttét segítő miliőről és Papp Tamás szerepéről: „Itt kell megjegyezni, hogy ezt a koraszülött kezdeményezést a szakkör szervezői mintegy inkubátorban nevelték fel, a lehetséges szellemi és anyagi támogatást megadva, ugyanakkor védelmet nyújtottak

az értetlenség romboló behatásai ellen.”<sup>100</sup> A foglalkozásokra kéthetenként került sor a Ganz-Mávg művelődési házában egyik helyiségében. Ugyanitt kapott helyet Maurer rajzsakköre is, szintén kéthetes időközönként, és kölcsönösen hatottak is egymásra. Maurer így sommázta a két foglalkozás kapcsolatát: „A kreativitási gyakorlatok általában vett kreatív készenlétre nevelnek, a rajzsakkör feladata az, hogy specializálja ezt a készenlétet: alkalmakat teremtsen az alkotókészség kibontakozására a vizualitás területén.”<sup>101</sup> A visszacsatolás pedig abban nyilvánult meg, hogy Erdélyt kezdetben elsősorban a rajzolás kérdései foglalkoztatták.

A Kreativitási gyakorlatokat általában Maurer Dóra kezdte el egy meghatározott feladat ismertetésével, amelyre Erdély különféle variációkat dolgozott ki.<sup>102</sup> Maurer szállította a vizuális ötletet, amelyekhez Erdély cselekvéssorokat kapcsolt, mintegy akcióvá változtatta azokat.<sup>103</sup> Az utolsó évben (1977) Erdély egyedül vezette a gyakorlatokat, ekkor már szinte kizárólag mozdulatismélteléses feladatokat végeztetett.<sup>104</sup> 1976 végén Maurer fokozatosan eltávolodott a Kreativitási gyakorlatoktól, amit azzal indokolt, hogy hiányoztak számára a gyakorlatok kiértékelései, és már nem érdekelték az „egymás ’befolyásolásával’ zajló etűdök” – passzivitási és szolgasági<sup>105</sup> gyakorlatok, mozdulatisméltelések.

A gyakorlatok első közelítésben két csoportba sorolhatók: rajzos és nem rajzos gyakorlatok.<sup>106</sup> A rajzos feladatok kezdeti újdonsága a rajzoló és a modell hagyományos elhatárolásának megszüntetése volt. A kurzus tagjai helyettesítették a modellt, és különféle segédeszközök segítségével bonyolult pózokat vettek fel. A későbbiekben ez a gyakorlat kiegészült magának a rajzolás folyamatának különböző típusú nehezítéseivel, torzításaival. Ezek közül a kifelé fordított rajztablán történő rajzolás volt a legáltalánosabb.<sup>107</sup> A nem rajzos feladatok kivitelezésében mozgások és mozdulatok kölcsönös, tervszerű utánzása, ismétlése és továbbfejlesztése volt a meghatározó, és esetenként a kamera is fontos segédeszközzé vált.

A gyakorlatok újszerű, meglepő, inspiráló helyzeteket teremtettek az érzékelés és a rajzolás folyamataiban, amelyek kreatív gondolkodásra ösztönözték a résztvevőket. Az egyes feladatok segítettek túllépni az érzékelés és az ábrázolás rögzült sémáin, sztereotípiáin. A gyakorlatok szellemisége természetesen a hatvanas-hetvenes évek avantgárd művészetének legfontosabb problémaköreire reflektált: eredeti és másolat, azonosság és hasonlóság, ismétlődés és szekvenciák apró változásokkal, a mozgás ábrázolása, az akció képzőművészeti médiummá válása. A kortárs tendenciákkal szinkronban – és az interdiszciplinaritás jegyében – a gyakorlatokon más művészeti ágak: a zene, a színház, a film, a fotózás eszköztárát is felhasználták egy hagyományos képzőművészeti médium: a rajzolás megújítására.

A gyakorlatok kiaknázták a kollektíva inspiráló és felszabadító erejét is. Olyan légkör teremtése volt a cél, ahol enyhülhetnek a konformitás és a teljesítménykényszer kreativitást gátló hatásai. A résztvevők alkotó módon befolyásolhatták a foglalkozás menetét is. Javaslatokat tehettek arra, hogy



5. Modell és videó képének egyesítése egy rajzban. Kreativitási gyakorlatok, 1975–77.

milyen gyakorlatokat csináljanak és a megadott gyakorlatokat is szabadon továbbfejleszthették. A feladatok tematikája a képzőművészet jelentésrétegeinél tágabb személyes és társadalmi horizontokra is kiterjedt. Az ismétlés, a konformitás csapdájával szembesültek majd minden gyakorlat során a résztvevők. Másrésztől átélhették a deviáns magatartást sújtó akadályozást is, a zavarásra kihegyezett gyakorlatok végzése közben. Háy Ágnes szavaival szólva: valójában „élethelyzetek modellezése” folyt a gyakorlatokon. Az élethelyzetek modellezése során a résztvevők lehetőséget kaptak arra, hogy felülemelkedjenek a problémákon, a másokban tükröződő önmagukat szemlélve mélyebb önmegértéshez juthassanak el.<sup>108</sup> Lábás Zoltán így foglalta össze a Kreativitási gyakorlatokon szerzett élményeit: „A kreativitási gyakorlatok tapasztalatai új szemléletet alakítottak ki bennem, ami segített megtalálni a művészet és az élet számtalan más területe közti kapcsolatot: növelték problémaérzékenységemet, gondolkodásra készítettek a mindennapi élet és a művészi munka során egyaránt.”<sup>109</sup>

### *Fantáziafejlesztő gyakorlatok (FAFEJ)*

A FAFEJ 1977 őszén jött létre a Vizivárosi Pinceklubban, ahol egy éven át heti rendszerességgel folyt. 1978 őszén a foglalkozás átköltözött a Marczibányi Téri Ifjúsági házba, ahol még vagy két hónapig tartott, majd a FAFEJ átalakult Inter-Diszciplináris-Gondolkodás kurzussá. A FAFEJ szellemisége szervesen illeszkedik a Kreativitási gyakorlatok munkájához, de a kreativitás kérdéseit a gondolkodás mechanizmusainak szintjén vizsgálta. Erdély Miklósek igyekeztek „kilazítani azokat a szellemi megszorultságokat, amelyek alapvetően gátolják az átfogó kreatív magatartás kialakulását.”<sup>110</sup> A korábbi, művészi munka gyakorlatából átvették a komplexitást és a holisztikus szemléletet, „ami már a korszerű gondolkodásban is nélkülözhetetlen”. A FAFEJ vége felé, már a Marczibányi téren, legalább egy hónapig kizárólag csak koanokkal foglalkoztak.<sup>111</sup> Erdély emlékei szerint a FAFEJ-en megjelenő főiskolások<sup>112</sup> egyre inkább szorgalmazták azt, hogy végre már csináljanak is valamit, mert gondolkodni már tudnak. Valószínűleg ez vezetett a későbbi kiállítások megrendezéséhez, ahol a főiskolások, Háy Ágnes szerint, egyre inkább átvették az irányítást. Enyedi Ildikó szerint Erdély soha sem ellenezte kiállítások rendezését, de az tagadhatatlan, hogy nem a tárgyalásokat volt számára az elsődleges.

A foglalkozásokon Erdély olyan feladatokat adott a résztvevőknek, amelyek az ismert gondolkodási sémák megkérdőjelezését szolgálták. Erdély szavaival: a feladatok célja „az evidenciák kétségbe vonása” volt.<sup>113</sup> Erdély a következő evidens feladatmegoldó, gondolkodási típusokat gyűjtötte össze: 1. Fordítás, vagy tükrözés; 2. Dupla fordítás (az eredeti megoldáshoz való, más szempontok szerinti visszatalálás); 3. Fokozás (Növelés minden mértéken felül); 4. Redukció, zsugorítás; 5. Összevonás, összefüggésbe-hozás (más kérdéscsoporttal); 6. Eltávolodás, elidegenítés, értelmezhetetlenné tevés; 7. Teljes abszurditás (Rendszerint nyelvi szinten). Ezeket nevezte Erdély „szabvány kreatív műveletek”-nek. A feladattípusok kitalálásában az volt a fő szempontja, hogy új gondolkodási stratégiák születését segítse elő. A feladatokat szóban, vagy írásban kellett megoldani, úgy hogy mindenki hallhatta a másik válaszát, ami minden résztvevőt hozzásegített a maga és a mások által használt logikai formulák felismeréséhez.<sup>114</sup> A sémáktól, sztereotípiáktól való eltérést az is segítette, hogy Erdély gyakran korlátozta a feladat megoldásának módját: egy szóval, három szóval, ábrával stb. A feladatra adott válaszokat Erdély a következő alkalommal kiértékelte aszerint, hogy ki milyen típusú választ adott, és azok milyen filozófiai, vallásos vagy tudományos ismeretanyagra támaszkodtak.

Lábas Zoltán emlékei szerint a FAFEJ-en sok szó esett a művészet és a tudomány kapcsolatáról is. Erdély gyakran emlegette Einstein, Schrödinger, Heisenberg nevét, és már ekkor felmerült az óra-paradoxon (Einstein) megfilmesítésének ötlete is.<sup>115</sup> Lábas szerint a jó hangulatban folyó találkozások alkalmával a képzőművészet minden hagyományos ágát megkri-





6. Láncrajz. Kreativitási gyakorlatok, 1975-77.

tizálták és elvetették, talán csak a happeninget nem. Erdély is úgy emlékezik vissza, hogy a „kreativitási gyakorlatokban és a FAFEJ-ben az egész avantgárd háttér-eszmekeire és filozófiai udvara sűrítve volt.”<sup>116</sup> Erdély úgy látta, hogy az egész avantgárd „belesüllyed” az általa evidensnek tartott gondolkodási típusok variálásába.

Enyedi Ildikó szerint nem az invenció volt a gyakorlatok lényege, hanem a konformitás tudatosítása, a szabvány kreatív gondolkodás felismerése.<sup>117</sup> A sémákon csak akkor tudunk túllépni, ha alaposan ismerjük őket. A sémák felismerését segítette a feltett kérdések abszurditása, jelentéktelensége vagy éppen banalitása is. Enyedi szerint a kérdések és a feladatok a ki-kristályosodott anyag-struktúra-funkció hármassok meglazítását szolgálták.<sup>118</sup> A következő három kérdésre több akkori résztvevő is emlékszik: A világítás jövője, avagy milyen lesz a világítás 2000-ben? (Enyedi Ildikó az egyik válasza is emlékszik: Az ember a szemével fog világítani.) Miért nem képes az ember járni? (Háy Ágnes két válasza emlékszik: Mert az ember vagy vontat vagy vontatják. Mert az ember sejtekből áll, amik szétesésznak.) Milyen összefüggés mutatható ki a romániai földrengés és aközött, hogy aznap életemben először belelapoztam egy szakácskönyvbe?

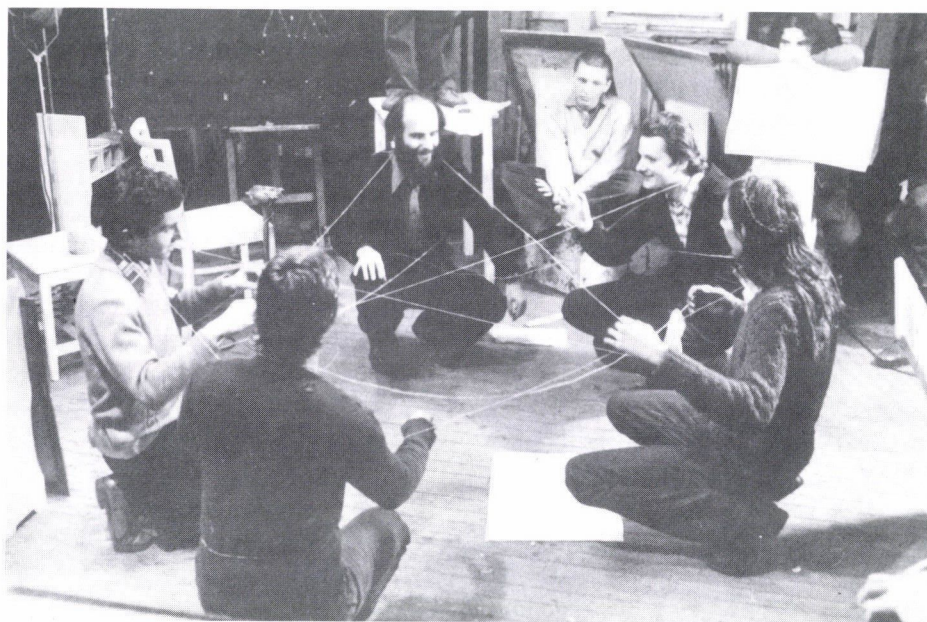
Enyedi Ildikó Erdély Miklós pedagógiai technikáját ismertető írásában hangsúlyozza azt, hogy Erdély pedagógiai módszere különbözött a kialakult kreativitás-iskolák módszereitől.<sup>119</sup> A különbségek ellenére én bizonyos analógiák meglétére szeretném felhívni a figyelmet. Erdély maga is kiemeli

„az elhalasztott értékelés” technikájának fontosságát pedagógiai gyakorlatában. Ami azt jelenti, hogy a gyakorlat vezetője a felmerülő ötleteket nem kritizálja meg azonnal, hanem hagyja azokat érvényesülni. Az elhalasztott értékelés csökkenti a válaszolókra nehezedő teljesítménykényszert, nagyobb teret enged a szabad asszociációknak, a divergens gondolkodásnak. Az elhalasztott értékelés vagy késleltetett ítélet kifejezés Osborntól származik, és a kreatív problémamegoldó technikák (CPS) kifejlesztésének alapját képezi.<sup>120</sup> Erdély valószínűleg Landau könyvében találkozott Osborn nevével, de munkásságát biztos hogy nem ismerte alaposabban.<sup>121</sup> Ennek ellenére pedagógiai gyakorlata rokon vonásokat mutat a késleltetett ítéletre és a brainstorming-ra épülő CPS technikákkal. A CPS-nek is a kreatív környezet megteremtése az alapja, amit Erdély kreatív állapotnak nevez. A CPS-nek is a csoportos együtt gondolkodás a lényege, amelynek során értékítéletek hiányában a résztvevők ötletei inspirálóan hathatnak egymásra (brainstorming). A CPS a probléma felvetésével kezdődik, amit az ötleteket generáló divergens gondolkodás szakasza követ, majd a konkrét megoldásra irányuló konvergens szakasz zár le.

Az utolsó konvergens szakasz ugyan nem volt meg a FAFEJ-en, de később az Indigo csoport tevékenysége során ez is megvalósult. Az Indigo kezdeti szakaszában, amikor közös environmenteket készítették, úgy találtak ki egy kiállítást, hogy összejöttek, és mindenki elmondhatta a kiállítással kapcsolatos ötletét. Ezután a legjobb egymással összefüggő ötletek alapján építették meg a kiállítást. A kiállítás megtervezése és megépítése megfeleltethető a CPS konvergens szakaszával. Természetesen Erdély nem ismerhette a CPS technikáját, ráadásul az ő módszere a hasonlóságok ellenére is más volt. Erdélyt a gyakorlatok vezetésében inkább vonzotta az esetlegesség, az irracionális, mintsem hogy rögzített szabályokhoz tartotta volna magát. Néha jónak tűnő válaszoknak semmilyen figyelmet sem szentelt, egy kevésbé ötleteset pedig alaposan megvizsgált. Vagy éppenséggel azért dicsért egy választ, amire a válaszadó álmában sem gondolt.<sup>122</sup>

### *A koanok*

A FAFEJ-en feltett kérdésekre adott válaszok alapján mondta Erdély, hogy „...nagyon sokszor tapasztalhattam – ezért mentünk át a koánra –, a legjobb ideák leginkább a zen, tehát a buddhista gondolkodáshoz állnak közel. Nem véletlenül. Rájöttem, hogy ott van a jelentéskioltság technikája, mint vallási szisztéma vagy praxis használatba véve.”<sup>123</sup> Így indokolta tehát Erdély a koanokkal való foglalatzkodást. A találkozások alkalmával koanokat olvasott fel, amelyek mintául szolgáltak hasonló koanok készítéséhez – ez volt az úgynevezett „Koan-gyár” a Marczibányi téren. Bori Bálint emlékei szerint a Marczibányi téren közkezen forgott Miklós Pál akkoriban megjelent könyve: *A zen és a művészet*.<sup>124</sup> Ez lehetett a koanok egyik



7. Aktív-passzív rajzgyakorlat. Kreativitási gyakorlatok, 1975-77.



8. Bódy Gábor a Kreativitás – Vizualitás kiállításon, 1976.

forrása. De Erdély ismerte A. W. Watts és E. Herrigel műveit is.<sup>125</sup> Wattstól a következő koant idézte egyik tanulmányában: „Egy szerzetes ezt kérdezte: – Azt mondják, minden dolog visszavezethető az Egységre, de hova lehet az egységet visszavezetni? – Csao Csou, a mester válaszolt: – Mikor Cs’ing tartományban jártam, csináltattam egy köntöst, ami hét csint nyomott.”<sup>126</sup>

Erdély egészen brutális montáznak tekintette ezt a koant, ahol semmilyen kapcsolat sem fedezhető fel a kérdés és a válasz között. A koan Erdély egyik kedvelt metaforája volt, amikor saját művészetelméletéről – a jelentéskioltás technikájáról – beszélt.<sup>127</sup> A koan a zen mesterek nyelvi eszköze – egy látszólag értelmetlen rövid dialógus –, amelynek segítségével a tanítvány eljuthat a szatori állapotába. A szatori az igazság pillanata, a lelki béke, a megvilágosodás állapota. A koan hozzásegítheti a tanítványt ahhoz, hogy meglássa önmaga és a világ valódi arcát.<sup>128</sup> A szatori során – az európai filozófia retorikájával szövege – a tanítvány felismeri a világ relativitását, az objektum és a szubjektum elválasztásának értelmetlenségét. E. Herrigel így ír a szatoriról: „Az igazságot megragadni annyit jelent, hogy az ember túllép saját létezésének korlátain és megragadja őt az igazság.”<sup>129</sup>

A koan lényege felszabadító hatásában rejlik. Az önmagáról és a lét értelméről töprengő ember a reflexív gondolkodás ördögi körébe záródik, amelyből egyetlen kivezető út lehetséges: annak a felismerése, hogy lehetetlen „a tudat által megragadni a tudatot”.<sup>130</sup> A koan megszabadíthat a cél irányultságú, megoldásra törekvő gondolkodás blokkoló hatásától. „Ez némileg emlékeztet a szabad asszociáció pszichoanalitikus gyakorlatára, amely arra hivatott, hogy a gondolatok szabad áramlását megszabadítsa a ’tudattalan’ gátlásoktól” – írta A. W. Watts a koanok felszabadító hatásáról.<sup>131</sup> A koanok gyakorlata azonban még inkább emlékeztet a kreativitás fejlesztését célzó módszerek alkalmazására, amelyekben az az elsődleges cél, hogy az ember ki tudjon lépni a hétköznapi gondolkodás sémáiból és felszabaduljon a teljesítménykényszer nyomása alól.

Watts szerint a szatori „egyetlen hirtelen ugrás a hétköznapi tudatból a ’tökéletes, felülmúlhatatlan megvilágosodásba’.” Ugrás, amely egy magasabb logikai szintre (Watzlawick és társai – másodfokú változás) vezet, amely képes áthidalni a vonatkoztatási rendszerek közötti szakadékokat (Koestler – biszociáció). Erdély is az ugrás képét érezhette a leginkább magáénak a zen tanításaiból. A megvilágosodás pillanatában az ember nem kap választ az élet nagy kérdéseire, éppúgy, ahogy a zen mester sem válaszol a tanítvány kérdéseire, amelyekben a zen mibenlétét firtatja. Mégis intuitíve, megmagyarázhatatlan módon a tanítvány megsejt valamit a világminőség lényegi egységéből, és ezáltal képes felülemelkedni a „naiv realizmus” hétköznapi szemléletén.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- ADRIANI, Götz – KONNERTZ, Winfried – THOMAS, Karin: Joseph Beuys. Leben und Werk, Köln: DuMont, 1981
- BACSÓ Zsuzsa Éva: Erdély Miklós és az InDiGo. In: A modern posztjai, szerk.: KESERŰ K., Budapest: ELTE BTK, 1994
- BARKÓCZY Ilona – KLEIN Sándor: Gondolatok az alkotóképességről és kutatásának egyes problémáiról. In: Magyar Pszichológiai Szemle, 1968
- BARTHOLY Eszter: Erdély Miklós: Bujtatott zöld. In: Magyar Műhely, 1983/67
- BARTHOLY Eszter: Mélyinterjú Erdély Miklóssal. In: Hasbeszélő a gondolásban, Bölcsész Index, Budapest, 1987
- BEKE László: Művészet/tanulás/utópia. In: Vizuális kísérletek, formai tapasztalatok, Budapest: Népművelési Intézet, 1980
- BEKE László: Erdély Miklós. Krono-logikai vázlat. In: Híd, 1982/3
- BEKE László – Erdély Miklós: Egyenrangú interjú. In: Hasbeszélő a gondolásban, Bölcsész Index, Budapest, 1987
- ENYEDI Ildikó: Egy pedagógiai technika (Az 1977/78. évi fantáziafejlesztő gyakorlatok módszereinek elemzése.) In: Magyar Műhely, Erdély különszám, 1983
- ERDÉLY Dániel: „Mi kis” életünk. In: Árgus, 1991/5
- ERDÉLY Miklós: Kreatív és fantáziafejlesztő gyakorlatok. In: Tanulmányok a vizuális nevelés köréből, Budapest: MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, 1978
- ERDÉLY Miklós: Művészeti írások. Budapest: Képzőművészeti, 1991
- ERDÉLY Miklós: Második kötet. Budapest: Magyar Műhely, 1991
- ERDÉLY Miklós: Kollapszus orv. Budapest: Magyar Műhely, 1991
- ERDÉLY Miklós: A filmről. Budapest: Tartóshullám, 1995
- Erdély Miklós. Kiállítási katalógus, szerk.: Beke L. és Szőke A., Budapest, Óbuda Galéria, 1986
- Erdély Miklós. Kiállítási katalógus, szerk.: Kovács P., Székesfehérvár, Csók István Képtár – István Király Múzeum, 1991
- FILLIOU, Robert: Teaching and Learning as Performing Arts, Köln – New York: Gebr. König, 1970
- FIRESTIEN, Roger L. – TREFFINGER, Donald J.: Eszközök a kreatív problémamegoldás hatékony előmozdítására. In: A kreativitáskutatás új útjai, Budapest, 1989
- GHISELIN, Brewster: Ultimate Criteria for two levels of creativity. In: Scientific Creativity, ed.: C. W. Taylor and F. Barron, New York: Wiley and Sons, 1957
- GUILFORD, J. P.: Creativity. In: American Psychologist, 1950
- HERRIGEL, Eugen: Az íj és a nyíl ösvénye, Budapest: Buddhista Misszió, 1981
- HERRIGEL, Eugen: A zen-út, Budapest: UR, 1997
- ILLICH, Ivan: A társadalom iskolátlanítása. In: Valóság 1975/11
- ISAKEN, Scott G.: Kreativitáskutatás. Egy kialakulóban lévő tudományág perspektívái. In: A kreativitáskutatás új útjai, szerk.: Magyar Beck István, Budapest: MTA, 1989
- Joseph Beuys. Kiállítási katalógus, szerk.: Caroline Tisdall, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979/80
- KOESTLER, Arthur: The Act of Creation. New York: Laurel, 1964, magyarul: Teremtés, Budapest: Osiris, 1998
- Kreativitás – Vizuális. Kiállítási katalógus, Budapest, Józsefvárosi Kiállítóterem, 1976
- KURDY Fehér János: Az egytől lásd a szépet és indulj felé. In: Jelenkor, 1992/5
- KURDY Fehér János: „A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.” In: Katedrális, 1992
- LÁBAS Zoltán: Kollektív rajzolás az Erdély-Maurer csoportban. In: Művészet, 1978/9
- LANDAU, Erika: A kreativitás pszichológiája, Budapest: Tankönyvkiadó, 1976
- MARCUSE, Herbert: Értekezés a felszabadításról. In: Új symposion, 1970/65
- MARCUSE, Herbert: Az egyszemélyes ember, Budapest: Kossuth, 1990
- MAURER Dóra: Tanulmány-vázlat vizuális nevelés ügyben. In: Tanulmányok a vizuális nevelés köréből, Budapest: MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság, 1978

- MAURER Dóra: Egy valódi mester. Havas Fanny interjúja. In: Beszélő melléklet, 1991.10.24,
- MCCLELLAND, D. C.: On the psychodynamics of creative physical scientist. In: Contemporary approaches to creative thinking, ed.: Gruber, Terrel, Wertheimer, New York: Atherton, 1962
- MIKLÓS Pál: A zen és a művészet, Budapest: Magvető, 1978
- Művészetpszichológia, szerk.: Halász László, Budapest: Gondolat, 1973
- NAGY Pál: Párhuzamos életrajzok. Robert Filliou, Erdély Miklós. In: Magyar Napló, 1991.11.29.
- OSBORN, A.: Applied Imagination, New York: Scribers, 1963
- PETERNÁK Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: Árgus, 1991/5
- Poipoi, szerk.: Beke L. és Bálint A., Budapest: Artpool, Múcsarnok, 1998
- Polentransport. Kiállítási katalógus, szerk. Beke László, Budapest, Ernst Múzeum, 1989
- Robert Filliou 1926–87. Zum Gedächtnis. Hg. von H.-W. Schmidt, Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1988
- SÁGI Mária: A kreativitás a pszichológiában. In: Valóság, 1979/10
- SEBŐK Zoltán: Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal. In: Híd, 1982/3
- SOMOGYI György: Művészet mint a kreatív magatartás modellje. In: Művészet, 1978/9
- STACHELHAUS, Heiner: Joseph Beuys, Leipzig: Philip Reclam, 1989
- STEINER, Rudolf: A magasabb világok valósága, Budapest: Genius, 1993
- SUGÁR János: A senki földjén voltunk...Bardi Teri interjúja. In: Beszélő melléklet, 1991. 10. 24.
- SZŐKE Annamária: „Titok a jövő jelenléte”. In: Nappali Ház, 1997/1
- TISDALL, Caroline: Zsírról, mézről meg a többiről. In: Multidézetek. Vál.: Beke L., Budapest: Népművelési Intézet, 1980
- VISCHER, Theodora: Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln: DuMont, 1991
- WATTS, Alan W.: A zen útja, Budapest: Polgár, 1997
- WATZLAWICK, Paul – WEAKLAND, John H. – FISCH, Richard: Változás. A problémák keletkezésének és megoldásának elvei, Budapest: Gondolat, 1990

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> ISAKSEN 1989. 26.
- <sup>2</sup> MAGYARI BECK I. 1989. 6., ISAKSEN 1989. 21., SÁGI 1979. 66–79., KLEIN 1982. 168–177.
- <sup>3</sup> GUILFORD 1950. 444–454.
- <sup>4</sup> SEBŐK 1981. 367.
- <sup>5</sup> László Zoltán szóbeli közlése.
- <sup>6</sup> ERDÉLY MIKLÓS: *Kreatív és fantáziafejlesztő gyakorlatok*. in. *Tanulmányok a vizuális nevelés köréből*, Budapest MTA Vizuális Kulturakutató Munkabizottság, 1978
- <sup>7</sup> ERDÉLY MIKLÓS: [Nürnberg – Beuys] In: *Művészeti írások*, 1991
- <sup>8</sup> Guilfordnak 1973-ban jelent meg egy fontos tanulmánya a kreatív személyiségjegyekről *Az alkotóképesség a művészetekben* címmel a *Művészetpszichológia* c. tanulmánykötetben.
- <sup>9</sup> GUILFORD 1973. 74–78.
- <sup>10</sup> LANDAU 1976. 46.
- <sup>11</sup> i. m. 23.
- <sup>12</sup> i. m. 60.
- <sup>13</sup> LANDAU 1976. 75.
- <sup>14</sup> uo.
- <sup>15</sup> GHISELIN 1957. 150.
- <sup>16</sup> MC CLELLAND 1962. 153.
- <sup>17</sup> LANDAU 1976. 68.
- <sup>18</sup> i. m. 107.
- <sup>19</sup> i. m. 116. (Osborn 1963-ban jelentette meg máig nagy hatású művét, amely megalapozta a CPS technikák használatát: az *Applied Imagination*-t.)
- <sup>20</sup> uo.
- <sup>21</sup> A *Kreativitás – Vizualitás* katalógusról van szó, amely az 1976 júniusi kiállításához kapcsolódott.
- <sup>22</sup> WATZLAWICK 1990. 19.
- <sup>23</sup> A könyv egyik „hőse” Wittgenstein, a szerzők többször hivatkoznak nyelvjáték elméletére.
- <sup>24</sup> Az elsőfokú változás egy logikai rendszeren belül megy végbe, a másodfokú változás képes kilépni a látszólag zárt logikai rendszerből.

- <sup>25</sup> WATZLAWICK 1990. 36.
- <sup>26</sup> A Gödel tétel filozófiai és ismeretelméleti súlyát Erdély Miklós is felismerte.
- <sup>27</sup> WATZLAWICK 1990. 52.
- <sup>28</sup> 1973-ban jelent meg a *Művészetpszichológia* c. kötetben KOESTLER: *The Act of Creation* c. könyvének egy rövid fejezete.
- <sup>29</sup> A Fantáziafejlesztő gyakorlatokon több hónapig foglalkoztak koanok készítésével.
- <sup>30</sup> WATZLAWICK 1990. 124.
- <sup>31</sup> i. m. 129.
- <sup>32</sup> BEKE 1987. 187.
- <sup>33</sup> Erdély montázs elméletére gondolok. Az elméletet bemutató diagramnak része a biszociáció is, amely egyértelműen Koestler nevéhez kapcsolódik. ERDÉLY 1995. 159.
- <sup>34</sup> KOESTLER 1964. 33.
- <sup>35</sup> i. m. 38. A kreativitás és a logika nyelvén összekapcsolása Watzlawickék elméletében is fontos szerepet kap.
- <sup>36</sup> i. m. 82.
- <sup>37</sup> i. m. 84.
- <sup>38</sup> i. m. 332.
- <sup>39</sup> i. m. 118.
- <sup>40</sup> i. m. 146.
- <sup>41</sup> i. m. 245.
- <sup>42</sup> u. o.
- <sup>43</sup> i. m. 170–171.
- <sup>44</sup> A divergens gondolkodás a kreativitás pszichológiai elméleteiben is központi szerepet foglal el.
- <sup>45</sup> KOESTLER 1964. 145–178.
- <sup>46</sup> Koestler elsősorban Warburg pátoszformulákról írt műveire és GOMBRICH: *Art and illusion* c. munkájára támaszkodik.
- <sup>47</sup> KOESTLER 1964. 394.
- <sup>48</sup> Erdély Miklósnak is az akció volt az egyik legkedveltebb művészeti médiuma.
- <sup>49</sup> ADRIANI – KONNERTZ – THOMAS 1981. 286.
- <sup>50</sup> STACHELHAUS 1989. 41. Stachelhaus így somnázza Rudolf Steiner célkitűzését, amelyet *Bewegung für Dreigliederung des sozialen Organismus* c. művében fejtett ki 1918-ban.
- <sup>51</sup> STACHELHAUS 1989. 42.
- <sup>52</sup> BEUYS 1979. magyarul: Polentransport, 1989. Melléklet, 2.
- <sup>53</sup> STACHELHAUS 1989. 216.
- <sup>54</sup> A későbbiekben politikai aktivitása a Zöldek tevékenységével is összekapcsolódott. A kapcsolat alapja az ember és a természet organikus, „ökologikus” szemlélete volt.
- <sup>55</sup> Beuys egy száz napos akció keretében agált a direkt (azaz nem pártokon alapuló) demokrácia mellett. Az akció legfontosabb eleme a közönséggel való kommunikáció volt.
- <sup>56</sup> A továbbiakban a szakirodalommal egybehangzóan FIU-nak fogom rövidíteni, amely Free International University-t takar.
- <sup>57</sup> ADRIANI – KONNERTZ – THOMAS 1981. 281.
- <sup>58</sup> i. m. 286.
- <sup>59</sup> i. m. 315.
- <sup>60</sup> FILLIOU 1970. 23.
- <sup>61</sup> i. m. 14.
- <sup>62</sup> i. m. 22.
- <sup>63</sup> FILLIOU 1988. 104.
- <sup>64</sup> Filliou a költészet és a szobrászat határán mozgó alkotásait „suspense poem” nek nevezte. i. m. 102.
- <sup>65</sup> i. m. 58.
- <sup>66</sup> i. m. 75–86.
- <sup>67</sup> A tudomány és a művészet szférájának összekapcsolása mindkét művész életében alapvető fontosságú volt.
- <sup>68</sup> Felidézem néhány ilyen tematikájú művének címét: *Just about time*, *Time in an nutshell*, *The Upside Down World*, *Whispered Art History*.
- <sup>69</sup> FILLIOU 1988. 104.
- <sup>70</sup> John Cage, Joseph Beuys, Allan Kaprow, Benjamin Patterson.
- <sup>71</sup> FILLIOU 1970. 138.
- <sup>72</sup> Budapesten 1976-ban, az FMK-ban épült meg a *Poipoidrome* egy változata, az 1. sz. *Realis térídejű poipoidrom*, amit 1998-ban az Artpool stábjá Galántai György vezetésével rekonstruált *Installáció* c. kiállításokon.
- <sup>73</sup> *Poipoi* 1998. 34.
- <sup>74</sup> Erdély Miklós is azt tekintette a művészet céljának, hogy kizökkentse az embereket a mindennapi élet „naiv realizmusá”-ból
- <sup>75</sup> „A montázs fogalmát meg kell tisztítani a korai avantgárd porrétegetől és tudatosítani, hogy nem egy átmeneti művészeti korszak kuriozitása csupán, hanem olyan szerkesztési elv, melyben a konkrét és az eszmei egyszerre, dialektikus egységben érvényesülhet. A tudomány feladata ezek után kimutatni részgazságainak csődjét; minden látszólag logikus levezetésről, hogy burkolt ellentmondás. A montázs olyan technika, mely megidézi az ellentmondást, és addig élezi a feszültséget, míg az a szépségben feloldódik és egyesül.” – ERDÉLY 1995. 156.
- <sup>76</sup> ERDÉLY 1995. 98.

- 77 i. m. 104.  
 78 u. o.  
 79 i. m. 143.  
 80 i. m. 146.  
 81 i. m. 149.  
 82 Erdély Miklós könyvtárában megvolt HEISENBERG: *A rész és az egész* c. munkája, akinek holisztikus szemlélete nagy hatást tett Erdély gondolkodására.  
 83 ERDÉLY 1991. 133.  
 84 ERDÉLY 1995. 136.  
 85 i. m. 137.  
 86 i. m. 138.  
 87 i. m. 139.  
 88 i. m. 146.  
 89 ERDÉLY 1995. 179.  
 90 ERDÉLY 1978. 63.  
 91 ERDÉLY D. 1991. 94.  
 92 MARCUSE 1970. 1.  
 93 ERDÉLY 1978. 64.  
 94 uo.  
 95 uo.  
 96 Beke Lászlóval és Szentjóby Tamással közösen tartotta.  
 97 Maurer Dóra 1975 márciusától vezette a Ganzban a Rajzszakkört.  
 98 MAURER 1991. 4.  
 99 A gyakorlatok vezetésébe a későbbiekben esetenként Galántai György is bekapcsolódott. A rajzszakkorról írt rövid bemutatást is közösen jegyzik. *Kreativitás – Vizualitás* 1976. 11–12.  
 100 *Kreativitás – Vizualitás* 1976. 7.  
 101 i. m. 11.  
 102 MAURER 1991. 4.  
 103 A feladatok mozgalmassá tételében Maurer szerint Erdély a korábbi akciói mellett a cserkészkori tapasztalataira is támaszkodott.  
 104 PETERNÁK 1991. 84. Montázssal is próbálkozott de emlékei szerint ez sikerült a legkevésbé.  
 105 „Egy idő múlva a feladatok megoldása során úgy éreztem magam, mint az élő sakk valamelyik figurája, egyre kevésbé látam át az egészet, tevékenységünket szolgasági gyakorlatnak neveztem el.” – Lábás 1978. 15.  
 106 A gyakorlatokat Maurer Dóra és Papp Tamás gyűjtötte össze. Maurer Dóra egy 20 perces filmet készített a rendelkezésre álló filmtöredékekből és fotókból, amelyet eredetileg Dobos Gábor (film) és Papp Tamás (fotó) készített. Papp Tamás elvesztett szakdolgozatából származik az Erdély-hagyatékban lévő 11 oldalas másolat, amely számos gyakorlat alapos leírását tartalmazza.  
 107 A rajztáblának nem a rajzoló, hanem a modell felőli oldalán volt a rajzlap. A rajzolónak behajolva, rajzát a megszokottól eltérő szögből szemlélve, kellett rajzolnia.  
 108 Háy Ágnes szóbeli közlése.  
 109 LÁBAS 1978. 15.  
 110 ERDÉLY 1978. 70.  
 111 SEBŐK 1983. 370.  
 112 Böröcz Attila, Révész László, Bori Bálint  
 113 i. m. 71.  
 114 ENYEDI 1983. 31.  
 115 Lábás Zoltán szóbeli közlése.  
 116 PETERNÁK 1991. 84.  
 117 ENYEDI 1983. 28.  
 118 i. m. 30.  
 119 ENYEDI 1983. 27.  
 120 FIRESTIEN – TREFFINGER 1989. 80. A CPS technikáját erre a tanulmányra támaszkodva ismertetem.  
 121 A CPS csak a nyolcvanas években vált ismert és alkalmazott módszerre.  
 122 ENYEDI 1983. 34.  
 123 PETERNÁK 1991. 84.  
 124 Bori Bálint szóbeli közlése.  
 125 Wattstól idéz a *Montázsgesztus és effektus* c. tanulmányában. ERDÉLY 1995. 150. Herrigeltől pedig olvasta *A zen és az újaszat művészete* c. könyvet. SEBŐK 1983. 370.  
 126 ERDÉLY 1995. 150. Hasonló koan Miklós Pál könyvében is található: „– Micsoda voltaképp a Buddha? – Három font len.” – MIKLÓS 1978. 94.  
 127 PETERNÁK 1991. 84.  
 128 Az egyik legismertebb koan, amelyet egy zen mester az elsők között ismertet meg a tanítvánnyal így szól: „Milyen a születésed előtti, igazi arcod olyankor, ha elméd már túljár jón és rosszon?” – HERRIGEL 1997. 23.  
 129 HERRIGEL 1997. 97.  
 130 WATTS 1997. 150.  
 131 i. m. 159.