

LÁTÓHATÁR

POLITIKAI FORRADALOM — TÁRSADALMI FORRADALOM (Revista de filozofie, 1976. 6.)

Sztranyiczki Gábor tanulmánya már csak azért is figyelmet érdemel, mivel — más szerzőktől eltérően — a kérdéses kategóriapár változatlan időszerűségét kívánja bizonyítani.

Sztranyiczki Gábor szerint e fogalmi megkülönböztetésben, illetve ellentétben kifejeződő problematika, pontosabban annak tudományos megragadása és megválaszolása perdöntő jelentőségű mozzanatot a materialista történelemszemleletnek és a tudományos szocializmus elméletének létrejöttében, az ifjú-hegelianizmus álláspontjának marxi meghaladásában. A tanulmány szerzője kimutatja, hogy a politikai és társadalmi forradalom viszonyát elvont, egyoldalú elmentévé merevítő, sajátosan ifjú-hegelianus kérdésfeltevással szemben az ifjú Marx (és Engels) hamar felismerte a hamis-ideologikus forma mögött meghúzódó reális tartalmat. Zseniális éleslátással vezette vissza a kérdést tulajdonképpeni alapjára: az objektív körülmények és a szubjektív emberi cselekvés változása közti viszony problémájára. Ily módon kiderül, hogy a politikai forradalom és a társadalmi forradalom viszonya valójában nem más, mint a polgári forradalmakban érvényesülő forradalmi gyakorlat és a kapitalizmusról a kommunizmusra való áttérés folyamatát megvalósító forradalmi gyakorlat közötti *ontológiai szintkülönbség* problémája.

A szerző szerint ez a társadalomontológiai szintkülönbség, a történelmi meghatározottságon túl, a politikum tartalmában, sajátos lényegében, a politikum és a társadalmiság viszonyában mutatkozó, sajátos minőségi differenciát hordoz. „Ha a XVII., XVIII. század forradalmaiban — írja a szerző — a politikai forma a társadalmi és nemzeti felszabadulás szükségzerű, immanens történelmi korlátait fejezte ki — jobban mondván jelképezte —, a »társadalmi« forradalom politikai jellege az emberi emancipáció radikális lényegének a garanciáját jelenti, éppen sajátos osztálytartalma révén szavatolja bármilyen történelmi korlát meghaladását, a társadalom gyökeres átalakítására hivatott for-

radalmi folyamat szüntelenül magasabb minőségi fokra emelkedését.“ (710.)

A forradalmi gyakorlat két társadalomontológiai szintjét megkülönböztető fenti ismérv figyelemreméltó választ kínál az egyébként jogosnak tűnő kérdésre: mi indokolja, hogy az immár klasszikussá vált *polgári forradalom—szocialista forradalom* megkülönböztetés mellé ismét felvegyük a *politikai forradalom—társadalmi forradalom* kategóriapárt? Nos, a hagyományos képlet elégtelenségét a szerző két fontos tényben jelöli meg. Egyfelől abban, hogy a hagyományos tipizálás akaratlanul leszűkítette a forradalmi folyamat jelentését, mivel nem a forradalmi gyakorlatnak mint az objektív viszonyok és a szubjektív cselekvés változásának sajátos lényegéből indult ki. Másfelől — az előbbivel szoros összefüggésben — abban, hogy a *polgári forradalom—szocialista forradalom* típusú egybevetés valójában nélkülözi a politikum és a társadalmiság belső viszonyát felfedő sajátos perspektívát, márpedig e távlat híján egyszerűen kiesnek a vizsgálat látómezejéből azok az alapvető mutációk, amelyek a szocialista forradalommal, de különösen a fejlett szocializmus építésével, a kommunizmusra való áttéréssel a politikum tartalmában, lényegében végbemennek. Holott éppen ezek a mutációk jelzik és szavatolják a szabadság birodalmába való ugrást megvalósító forradalmi gyakorlat mélységesen újszerű lényegét.

A továbbiakban a szerző azt vizsgálja, mit jelentett a XVII. és XVIII. század forradalmi esetében az objektív körülmények és a szubjektív emberi cselekvés változásának egybeesése, és miben kell különböznie ennek a meghatározó mozzanatok a társadalmi forradalom viszonylatában. Az elemzés során kiderül, hogy ott pusztán egyszerű egybeesésről lehetett szó, *ko-incidenciáról*, míg itt egy olyan egységes, önmagát minduntalan megismétlő, önmagához szüntelenül magasabb fokon visszatérő folyamattal van dolgunk, amely céljá emeli önmaga számára a mind valóságosabb, mind teljesebb, mind sokoldalúbb megfelelést az objektív és szubjektív változások síkja között. Ott a for-

radalmi gyakorlatnak nem volt — és nem is lehetett — viszonya önmagához, mivel az objektív struktúrák forradalmasulása csakis spontán, utólagosan tudatosuló, az emberi cselekvés számára ellenőrizhetetlen folyamat formájában mehetett végbe. Az ilyen viszonyhoz szükségös objektív alapot a tőkés termelési mód hívja létre, amely nem létezhet a termelőerők és a termelési viszonyok, az összes társadalmi viszonyok szüntelen forradalmasítása nélkül. Egyszóval ezáltal létrejön a forradalmi gyakorlat mint objektív társadalmi létmód, amelynek sajátos cselekvő hordozója a munkásosztály. Ezen az új történelmi fokon tehát a forradalmi gyakorlat lényegét az objektív struktúrák és a szubjektív emberi cselekvés változásának történelmileg szükségszerű, közös iránya határozza meg: a társadalmiasulás. Innen a forradalmi gyakorlatnak két társadalomontológiailag eltérő típusa közötti különbség politikumbeli lényege, sajátossága: míg ott a politikum egy olyan társadalmiság kifejezője, amely a tevékenység alapvetően magánjellegén alapszik, addig itt a politikum a társadalmiasulás objektív követelményének emberileg céltudatos hordozója és megvalósítója.

Különösen érdekesnek bizonyul a két típus egybevetése az időbeliség struktúrájának viszonylatában. Míg a polgári forradalom esetében a múlt uralma a jelen felett a politikum önmagába-zártóságában nyilvánul meg, ami többek közt azt is jelenti, hogy a politikum képviselte tagadásmozzanat külső, egyoldalú, önönként lényege által korlátozott, addig a társadalmi forradalom — miként azt Marx a *Louis Bonaparte Brumaire tizennyolcadikájában* jelezte — „nem merítheti poézisét a múltból, hanem csakis a jövőből“, és ennél fogva politikuma épenséggel a társadalmi nyitottság kifejezője, illetve érvényesítője. E mélyreható mutáció jellemzése kapcsán fejti ki a szerző azt a figyelemreméltó gondolatot, hogy a társadalmi forradalomban a politikum az uralmi és alárendeltségi viszonyoknak, azaz tulajdon eredeti lényegének a tagadását hordozza. A társadalmi forradalom véghezvitelének elengedhetetlen feltétele, hogy kibontakozásának egymást követő történelmi szakaszaiban e tagadás-mozzanat mind magasabb fokon visszatérő szükségességét fejezze ki és érvényesítse.

LUKÁCS ÉS ADORNO (Merkur, 1977. 1.)

Fritz J. Raddatz — az indokoltan sokat vitatott-bírált Marx-életrajz szerzője — *Fából vaskarika* című tanulmányában

arra vállalkozik, hogy a két nagy esztétának a modern művészettel kapcsolatos nézeteit vessze egybe. Rögtön előljáróban Max Webert idézi, aki azt mondogta volt Lukácsról, hogy számára a művészet megváltást jelent a világtól, de nem tekinti azt a világ megváltása eszközünek. Lukácsnál a művészet: életpótlék. Raddatz hatalmas görök építmenyhez hasonlítja a lukácsi művészetelméletet, amelyben az egyénnek alig jut hely. Lukács felfogása lehetőséget nyújt a múlt és a jövő elemzésére, optikájából viszont a jelen szinte teljesen kiesik.

Míg Lukács nagy szintézisekre tört, Adorno vizsgálódásának módszere a boncolgatáshoz hasonló. Áttekintés helyett a bepillantást helyezte előtérbe. Realizmuselvével antiharmonikus és totalitáscellenes. Elmékedéseinek tárgya majdnem kizárólagos jelleggel a mai művészet.

Raddatz úgy látja, hogy a Lukácsra legnagyobb hatást gyakorolt alkotók között Hegel és Balzac mellett Fourier-t is említeni kell. A nagy francia utópikus szocialista felfogásában ugyanis az ember harmóniára és társulásra teremtett lény. E koncepció kínálja — Raddatz szerint — Lukács György gondolatvilágának legfontosabb kategóriáját. Ő „megideologizálta“ ugyanis az összhangot, s esztétikájában a nagy művészet posztulátumaként központi helyet biztosít neki. Fourier hatása állapítható meg ama lukácsi követelményen is, hogy a művészetnek nem a magányos ember kell megragadnia.

Ebből az általános jellemzésből kiindulva, a *Merkur* szerzője emlékeztet arra, hogy Lukácsnál a modern művészet elutasítása tulajdonképpen Gerhart Hauptmann naturalizmusánál kezdődik. Az a dráma vonulat, a német Hauptmann-tól Beckettig húzódik, szerinte tévút és hanyatlás. Ezt a szigorú ítéletet pedig a kalokagathia elméletének felelevenítése, a szép s a jó azonosítása sugallja. Az arányosság igénye Lukács számára az etika és az esztétika egész határterületén érvényes. Mindenekelőtt azonban a műértelmezést irányító elv. A rá való hivatkozás utasított el vele bármilyen diszharmóniát a művészetben Flaubert-től Hanns Eisleren át Picasso *Guernicójáig*.

A lukácsi esztétika másik lényeges fogalma: a társadalmiság. A modern irányzatokban viszont tudatos „társadalmiatlanodási“ folyamatot lát. A modern művészetet hibás orientációként elmarasztaló érvelésében azonban, amikor a „helyes arányok“-ra utal, rendszerint nem az élvonalbeli művészeket idézi. Aragon helyett Sinclair Lewisra, Faulkner helyett Thomas Woolfra, Beckett helyett Romain Rolland-ra, Dos Pas-

szos helyett Louis Broomfieldre hivatkozik. A XIX. századot elhagyva, Lukács olyan műveket mellőz, illetve nem méltányol, mint a Prousté és a Brechté, de a XIX. században is főként Balzac foglalkoztatja, Flaubert már kevésbé.

Adorno hangsúlyozza, hogy a művészet egyrészt társadalmi tény, másrészt viszont bizonyos autonómiával rendelkezik. E kettősségből számos konzekvencia származik. Többek között — társadalmi síkon — az a felismerés, hogy a művészet funkcióját nem egy új rend és összhang kialakításában kell megjelölni. Szerepe mindig túlmutat az adott totalitáson. A művészet radikalitása lényegében tartozik. Van benne ugyanakkor valamiféle „plusz“, a tárgyon és szándékon túlterjedő titokzatosság.

Ami a két esztéta Brechthez való viszonyát illeti, Raddatz megállapítja, hogy Lukács lényegében nem sokat módosított kezdeti értetlenségén Brecht elméleti és gyakorlati tevékenységével szemben. A művészi zártság követelménye a totalitás átfogó fogalmához kapcsolódik, ez pedig a rossz valóságunk egy jobbal történő felváltását közvetíti. Brecht a társadalom megváltoztatására helyezvén a hangsúlyt, nem akarja a valóságot a művészetben harmonikussá tenni. Ellenkezőleg, a művészet lényegét a valóságban rejlő ellentmondások kifejezésében látja. Brecht elsősorban politikai célokat követ, s ehhez új művészetet kíván. Lukács — Raddatz értelmezésében — a régi művészet megújítására törekszik.

Adorno felfogása szerint a művészetben található társadalmiság nem annyira az egyértelmű, nyilvánvaló állásfoglalásban, mint inkább a status quóval szemben érvényesülő tendenciájában ragadható meg. Az egyértelműség sajátos lehetőségeitől fosztaná meg. Míg Brecht modernségének tagadása Lukácsnál egy új Volszto igénylésébe torkollik, Adorno gyakran ironikus szkepszise Brechtrel kapcsolatban egy új Kafka felé mutat.

SEBŐEK ÉS A TÁNC HÁZ

(Kritika, 1977. 2.)

A Sebő-együttesnek divatja van. Néhány éve folk-beat a divat — már nemcsak a fiatalok, de a közép- és idősebbiek közt is vannak hívei —, s az 1970-ben alakult, Sebő Ferenc zeneszerző és énekes (eredeti foglalkozása szerint építész-mérnök) vezetésével működő együttes talán a legsikeresebb, legnépszerűbb művelője az új zenei műfajnak, illetve stílusnak. Bizonyára stílust kell inkább mondanunk, és nem csupán a zenére érvényesen: Sebőék magatartásbeli és

életviteli stílust is képviselnek azzal, hogy fellépéseik mellett eredeti népzénet gyűjtéssel, táncművet szerveznek, és — ebben más előadókkal osztozva — népzenefeldolgozásaikon kívül a modern magyar költészet legjobbjainak (József Attila, Nagy László, Weöres Sándor, Szécsi Margit) verseit zenésítik meg.

A Sebő Ferencsel készített interjú (Nádra Valéria jegyezte le, „*Semmi újat nem találtunk ki*“ címmel) a műhelybe enged betekintést, Sebőék törekvéseinek lényegére mutat. Arra, ami messze több, mint divat: „... a népművészetrel kapcsolatban mindig is voltak tisztázatlan kérdések, például a jellegét, funkcióját illetően. Ezek vádasként formájában velünk kapcsolatban is előkerültek. A népművészet szerepéről sokfajta vélemény van, és több példát lehetne említeni, hogy milyen visszaélések történtek, amelyek jelszava valamilyen módon a népművészet volt. Az olyan embereknél, akik mindezt végigélték, ezek a rossz emlékek automatikusan beugrottak. Ezért tudom némileg megérteni azokat, akik gyakran fogadták táncművészi tevékenységünket. Hiszen a különböző töltésű és jellegű, ám rokon vonásokat is mutató törekvések újra és újra feléledtek: Gyöngyösbokréta, Nékosz, Röpülj páva stb. Többségük felszínre hozott olyan pozitívumokat, amelyek aztán elvesztek. Most, a 70-es évek elején nyílt mód először arra, hogy ezeket a pozitívumokat meg-ragadhatassuk a szokásos előítéletek tényleges hatása nélkül. Azokra a pozitív momentumokra gondolok, amelyek a legtöbb mozgalmnak nem kellett volna igazán, csak eszköznek használtak valamilyen cél érdekében. Mi viszont rögtön kezdetben azzal foglalkozhattunk, amire a népművészet tulajdonképpen való, tehát, hogy közösségeket hoz létre, és megteremt az alapját a kulturált szórakozásnak, igényt ébreszt valami többre és jobbra is. Tulajdonképpen »anyanyelvi« problémákkal kell küszködnünk, nem az a kérdés, hogy mi milyen idézeteket tanítunk, mert »beszélni« kell tanítanunk. Tehát alaphelyzetről van szó.“

Sebőék kísérletének lényege a „magas“ művészet és a tömegkultúra kettősségének, illetve nagy távolságának megszüntetése: „Nemcsak az a fontos, hogy mi József Attila-verseket énekelünk a színpadon, hanem az is, hogy kik azok, akik bennünket hallgatnak.“ Ugyanez a szempont érvényesült a budapesti Kassákluban megszervezett táncművészi klubban. Munkájuk eredményeként kialakult egy hármastagozású modell: „Van egy maroknyi profigárda, vagyis szakmailag tökéletesen felkészült csoport, amely egyrészt a produkciót is meg tudja csinálni, másrészt a pedagógiához is jól ért. E

gárdának részben az a szerepe, hogy élcsapat legyen. Utólag látom, a mi esetünkben is nagyon sokat számított, hogy minket ismert és elfogadott a közönség. Ennek a csoportnak majdhogynem ön-ellátónak kell lennie. Mi például egyszerűen kutatunk és terjesztünk, s így a kutatás és terjesztés módszereit össze kell hangolnunk. A következő lépcsőfok egy nagy létszámú amatőregyüttes. Amatőr abban az értelemben, hogy olyan emberekből áll, akik nem hivatásszerűen üzik, de teljesítményük minőségi, tehát »profi«. Ők is kettős feladatot látnak el: egyrészt a színpadi munkát, másrészt tömeges oktatásban segédkeznek. A harmadik lépcsőfok, de innen is lehetett volna kezdeni, az igazi amatőrök, akik bemennek, táncolnak, élnek a lehetőséggel, amit felkínálunk nekik, de semmire sem kötelezhetők. Az élcsapat, mint a fúrópajzsban az ék, úgy nyomja előre az egész konstrukciót, vágja az utat, de ugyanakkor a másik két csoport állandóan és egyenletesen feltölti az egészet, az élcsapatot is.“

MUNKÁSDALOK A ROCKZENÉBEN (Wiener Tagebuch, 1976. XII.)

„Strawbstól John Lennonig, a Kinksektől Bob Dylanig, a Rolling Stonestól Woody Guthrie-ig — sztárok és ellen-sztárok, milliomosok és kezdők, profik és amatőrök, elkötelezettek és közönyösek sorában egy sem akad, aki pályafutása folyamán ne írt volna legalább egy munkadalt“ — állítja cikkének elején Raoul Hoffmann.

Munkáshősök, sztrájkanyag, munkanélküliek, alkalmi munkások, szakszervezeti vezetők bukkannak fel e dalokban, s a zenészek kifejezése szerint egy „hátrányosan megkülönböztetett“ réteg mindennapjait jelenítik meg. A rockénekesek és -szerzők nem úgy értelmezik a munkásdalt, mint a zenei lexikon, vagyis mint „olyan ének[et], amely a munkát élénkítve kíséri“, inkább a népdalhoz közel állóként. A munkások a dalnak elsősorban *hősei*.

Nem véletlen, hogy a könnyűzenét sokan korunk népzenejének tekintik. Ezt a fogalmat most „összsnépiként“ értelmezve: a zene alkotói, fogyasztói valóban megtalálhatók a társadalom minden osztályában és rétegében, a rockzene keletkezése és terjedése is (főként kezdeti szakaszában) sokban hasonlít a (hagyományosan értelmezett) népdaléhoz, bár — hála a modern hírközlő technikának — terjedése gyorsabb, csiszolódási, illetve kiválási és eltűnési ideje rövidebb.

Visszatérve: a rockszerzők munkásdalon olyan dalt értenek, amely „arra ser-

kenti a munkást, hogy politikailag elkötelezze magát“.

Ahogy megszületél, kezelésbe vesznek,
Míg kicsinek érzed magad,
Mert nem adnak időt, a Teljes idő helyett,
Míg oly nagy lesz a fájdalom, hogy semmit sem érzel,
A munkásosztály hőségéé lenni — ez jelent valamit.

(John Lennon: *Working Class Hero*)

Ebben és a *Power to the People* című dalban a munkásszarmazású szerző a munkások helyzetével foglalkozik. Felpanaszolja a munkás függőségét tőketől, vallástól, tv-től, szextől.

Ray Davies, a Kinks-együttes song-írója 1964-ben már mint társadalompolitikailag elkötelezett szerző jelenik meg a *You Really Got Me* című dallal. Ray Davies a rock- és popzenében elsőként fordult az angol polgársághoz és munkássághoz. Azt írták róla, hogy „nem tiltakozik, hanem megfigyel“, amikor a *Well Respected Man*ben az angol nyárs-polgárt gúnyolta, a *Plastic Man*ben az ipari társadalmat bírálta, és a *Dead End Street*ben a nyomorregyedet írta le.

Kis számú, de szókimondásával arányban hatékony amerikai elődje is van a fenti rockmuzsikusoknak. Woody Guthrie, Josh White és Pete Seeger sokféle politikai kérdés mellett az amerikai munkásokról is énekelte songot. S ők nemcsak énekeltek, cselekedtek is, ezért volt olyan nagy hatásuk a negyvenes évek szakszervezeti mozgalmaiban. Például, ún. „Hootenannies“-eket szerveztek, s a politikailag elkötelezett folkénekeseknek ezekből a találkozóiból egy-egy nagy munkássztrájk bontakozott ki. A mozgalom szíve Woody Guthrie volt. Több mint 2000 songot írt, többnyire munkásokról. Az ő nevéhez fűződik a *Talking Blues*bevezetése, amelyben az énekes prózaszóveget iktat a dalba vagy a hangszerkíséret fölé, ezzel is fokozva az elmondottak-énekeltek hatását.

A hatvanas évek énekesei, Joan Baez, Bob Dylan és Phil Ochs, Guthrie-ék hatására, szintén társadalompolitikai témákkal kezdték pályafutásukat. Joan Baez — néhány évnyi „tematikai szünet“ után — visszatér az eredeti programhoz. Ezúttal már mint a polgárjogi mozgalom harcosa, a „könnyfacsaró énekes“ címkéjével.

Bob Dylan indulásakor kijelentette: „Dalaim gondolkodtassanak meg; cselekednie mindenkinek magának kell!“ Dylan is a nyomor tájékaikról érkezett. *North Country Blues*ában arról vall, milyen közelről ismeri a nélkülözést. Erről a blues-típusról egy kritikus így ír: „A blues összecsapás a kaotikus világgal;

kikényszeríti és elismerteti a maga tekintélyét; társadalmi szabályozó." A blues, a soul, de még azok is, akik énekelik, a kis- és nagyvárosok csak munkáslakta negyedeiből származnak. Ezeknek az énekeseknek a dalai és szövegépítési módja meglepően sok hasonlóságot mutat a XX. századi kelet-európai mozgalmi dalokkal.

A nyomorgyegeből szabadulni vágyó néger kitörési lehetősége vagy a bokszipar, vagy a zene-business. De nem felejt el sehol a gettó élményeit. Hasonló élményvilágukkal a hatvanas években fehér énekesek döntően befolyásolták a rockzene alakulását. John Lennon, Eric Burdon, Jack Bruce rock-, illetve beatzenéje „a kezdetek népi muzsikája". A munkásosztály fiai először ebben kezdtek önmagukat artikuláltnak kifejezni.

A Rolling Stones együttes a francia Rivierán azzal szórakoztatott, hogy:

Üritetek poharat a Jóra és a Rosszra
Igyatok Sójára e földnek
Üritetek poharat a gürcölő népre
Igyatok a megszámlálhatatlan fejre
Gondoljatok a halogató embermilliókra
Kiknek vezér kéne
S csak játékosokat kapnak
Igyatok a gürcölő népre
Igyatok az alacsonyrendűekre
Gondoljatok egy pillanatilag a
rongyokban járókra
Igyatok Sójára e földnek!

(Rolling Stones: *Salt of the Earth*)

JOBBRA A MŰLT? BALRA A JÖVŐ? (Voproszi filozofii, 1977. 2.)

Minden térbeli dolog vagy jobb, vagy bal oldali, vagy ez is, az is — állítja a szimmetria tana. A szimmetria és az aszimmetria ellentétének dialektikájában speciális, bár még talán nem eléggé értékelte helyet foglal el a jobb- és balosság kérdése. A szerves és a szervesetlen anyagban a szerveződés legkülönbözőbb fokán egyaránt megfigyelhető a térbeli elhelyezkedés fordított szimmetriája.

De ez az alaki szimmetria legtöbbször bizonyos működésbeli aszimmetriával jár együtt. A szerves molekuláknál bizonyos bonyolultsági fokon jobb és bal felé épülő makromolekuláris szerkezetek jelennek meg. Megfigyelték, hogy a jobbos vagy a balos antibiotikumok gyógyhatása nem egyforma. A példák sora számtalan. De ha az anyag ilyen, aránylag egyszerű formáinál a térbeli elhelyezkedés ennyire jelentős következményekkel jár, akkor logikus, hogy „a legmagasabb fokon szerveződött anyag", az emberi agy esetében is ilyenszerű összefüggéseknek kell lenniük.

Bizonyos tapasztalati tények alapján már eddig is esett szó az agy funkcionális aszimmetriájáról, amin nagyjából azt a két félteke között fennálló különbséget értették, hogy egyes idegi és lelki funkciók központja a jobb, másoké a bal félteke. A morfológiai különbségekre épülő kutatások csodát mondtak. Ugyanilyen elégtelennek bizonyultak azok a historikus magyarázatok, amelyek a „szívet védő" bal és a „támadó" jobb kéz tételeiből kiindulva, az agy funkcionális aszimmetriája és a jobbkezesesség közé tettek egyenlőségjelet. Volt olyan elmélet is, amely a jobbkezeséget tekintette „determináns" tényezőnek. Holott a jobbkezesesség csak részleges megnyilvánulása az ember motorikus aszimmetriájának.

De hát végül is hol keresendő az agy funkcionális aszimmetriájának eredete, magyarázata? N. N. Bragina és T. A. Dobrohotova merész feltételezést közöl a *tér-idő viszonyok* és a memóriaszichikai tevékenység összefüggéséről.

Féloldali agysérüléssel betegek pszichikai tevékenységében beálló zavarokat vizsgálva kiderült: *bal oldali sérülés* esetében a fennálló zavar ellenére a beteg helyesen viszonyul az aktuális (jelen) időhöz és térhez; *jobb oldali sérülés* esetében a valós tér és idő érzékelésének csökkenése, illetve teljes elhanyagolása figyelhető meg. Néhány klinikai adat ismertetéséből kitűnik viszont, hogy a lelki folyamatok meglepően különböznek, attól függően, hogy a betegek valóságosként érzékelik-e vagy sem az időt és a teret. Ez alátámasztja azt a feltevést, miszerint a féltekék különbözősége függ attól, hogy ezek hogyan „hasznosítják" a maguk számára a teret és az időt pszichikai tevékenységük folyamatában. Jobb oldali agysérülések körleírásából kiderül, hogy a jelen idő átélésében beálló zavarok együtt járnak bizonyos mozgásérzékelési torzulással, illetve az ilyen rohamok alatt szoros kapcsolat mutatkozik a folytonos időérzékelés és a térbeli harmadik dimenzió észlelése között. Az eddigi háromdimenziós érzékelt tárgyi valóság kétdimenziós, *képszerű* lesz, miközben a mozdulatlan és a csend az élet (=mozgás) megszűnésének benyomását kelti.

Úgy tűnik, a jelenség fordítottja is előfordul. Az otthon fekvő beteg úgy érzi, mintha „valamerre nagyon gyorsan haladna, tutajozik az erdőben, a fák ki-dőlnek", és ezalatt a reális valóságot nem érzékeli. A mintegy órányit tartó állapotról úgy számol be, mint heteket felölelő eseményről: az idő felgyorsult. Ezzel összefüggésben releváns az a tény, hogy a szemközi fal szőnyegen levő (kétdimenziós) virágot megelevenedni, a szőnyegből „kijönni" látja — a kép har-

madik dimenziót kap. A betegek néha a mozgás gyorsulásáról vagy lassulásáról is beszámolnak. A patológikus tudat számára tehát a reális idő „mellőzése” lehetővé teszi a múlt idő reverzibilis átélését. De a behatóbb elemzés rámutatott, hogy a múlt apró kockáit, részleteit is csak az elejüktől a végük felé haladva lehetséges átélni. Magától adódik egy olyan agyi mechanizmus feltételezése, amely ellenőrzi az időbeli érzéki tapasztalatok egyirányú „rögzítését”. Megállapított tény az is, hogy az érzéki tapasztalatok memorizálása lehetetlen a reális idő és tér érzékelésének képessége nélkül. A nagy kielégítő módon érzékelt jelen idő (és tér) nem válhat a megtörtént események „újraépítésének” támaszává. Például a beteg közvetlenül ebéd után azt mondja, hogy „nagyon régen” evett: az érzékszervek útján szerzett tapasztalatok és az idő nem „kapcsolódik”.

Vidáman gyorsabban telik az idő! — ezt mindnyájan tudjuk, de a két szovjet kutató rámutat arra, hogy az ember érzelmi állapota és időérzékelése között valóban szerves kapcsolat van. Megfigyelték például, hogy a bal oldali sérültek reálisan élik át az időt és teret, aktívak, „nyitottak”, szenvednek pszichikai zavaruk tudatától, ezért depresszióra hajlamosak, míg a jobb oldali sérülési esetén az idő- és térviznyok már ismert zavara mellett emocionális szempontból passzivitás, vidám kedély — néha eufóriás állapot — figyelhető meg. Ez annál hangsúlyozottabb, minél erősebbek a mozgási vagy érzékelési zavarok, a test „használatának” abnormális formája: az ún. bal oldali vizuális figyelmetlenség. Minden arra vall, hogy a térnek és időnek mint valóságosnak az átélése nélkül a pszichikai tevékenység nem lehet aktív és teljességgel tudatos; másrészt eggyel több az arra mutató jel, hogy a jobb oldali agyfélteke (a jobbkezeseknél) az aktuális tér és idő érzékelésének központja.

Vajon az ember individuális terének elvi szimmetriája mögött nem húzódik-e meg bizonyos fajta „funkcionális aszimmetria”? Ismertek az említett bal oldali vizuális figyelmetlenség szimptomái: csak jobbra néznek, jobbra beszélnek, a bal oldalukkal gyakran nekiütköznek a tárgyakkal anélkül, hogy észrevennék, olvasáskor csak a jobb oldali fél sort olvassák, sőt saját testük bal oldalát is elhanyagolják, idegnek érzik. Csakis a bal oldallal szemben nyilvánul meg ilyen magatartás, és a jobbkezesek bal agytekéjének sérülése nem von maga után ugyanilyen következményeket a jobb oldal irányában. Vajon a bal oldali vizuá-

lis figyelmetlenség nem csupán patológikus kiéleződése egy, az egészséges jobbkezeseknél is meglévő törvényszerűségnek? Nem különbözik-e *magá a tér* jobb és bal oldala, amelyek az ember környezetét alkotják? Úgy tűnik, különböző szempontú vizsgálódások egybehangzóan a jobb oldal „erősségét” támasztják alá. R. Arnheim és M. Gaffron megfigyelte, hogy a festészetben a jobb oldali látóterületben megjelenő ábrázolás erősebb hatást vált ki, jobban beivódik. G. Wölfflin feltételezi, hogy a jobb és a bal egyenlőtlenségének a festészetben „érzéki felfogásunk természetes kialakulásáig nyúlnak gyökerei”.

Itt válik különösen érdekessé a reciénzeált tanulmány szerzőinek gondolatmenete: az érzéki megismerést irányító félteke az „erős”, jobb oldali térben helyezkedik el, ahol a nagyobb hatású érzéki képek keletkeznek. És a félteke — amint feltételezik — a *múlt felé* irányul, amit a szubjektum már korábban közvetlenül átélt. Az individuális tér bal oldala ilyen szempontból „gyenge”. Itt az absztrakt (fogalmi) megismerés irányításáért felelős agyfélteke a konkrét időtől és tértől (érzéki képtől) nem gátoltan a *jövő felé* fordul. A jövő principiálisan más, mint a múlt és jelen. A közvetlen átélés számára még nem „adott”, érzéki képek alapjául sem szolgálhat.

A jobb oldali tér tehát a múlttal, a bal oldali tér a jövővel van szoros összefüggésben. Az érzéki megismerés az „erős” jobb oldali térre és a múltra alapoz, míg a fogalmi a „gyenge” bal oldalra és a jövőre. Természetesen ez az *elkülönülés* nem zárja ki, sőt feltételezi az állandó *kölcsönhatást*, csak azzal együtt igaz. Ez minden pillanatban megvalósul, hiszen az agy munkájában mindkét félteke részt vesz. Ebből a szempontból a jelen az a pillanat, amikor létrejönnek a konkrét tevékenységhez elengedhetetlen érzéki képek — és ezeknek megfelelően jönnek létre az eszmék, a gondolatok, a cselekvések. Természetesen a kétfajta megismerés tulajdonképpen összefonódik, „kevert” formában jelentkezik, bár mindkettő megőrzi jellegzetes vonásait. Így az érzéki megismerés őrzi a megismételhetetlenségét, egyediségét, szorosan kapcsolódva az egyedre jellemző individuális térhez. A megismerésnek ez a — mondhatni — *egyénibb* változata. S vajon nem ezzel függ-e össze például a képzőművészeti alkotások (= érzéki megjelenítés!) egyedisége és megismételhetetlensége, ami (többek között) megkülönbözteti őket a megismételhető, az egymástól függetlenül megszületve is azonos logikai konstrukcióktól, a tudományos felfedezésektől?