

böztet meg: endogén és exogén depressziót.

Az endogén, más néven pszichotikus, autonóm vagy elsődleges depresszió többé-kevésbé a betegből magából ered, inkább biokémiai, mint traumatikus okai vannak. Gyakran teljesen hiányzik a beteg életéből az olyan traumatizáló esemény, amely indokolná. Legnyilvánvalóbb tünetei a közöny, az önbecsülés hiánya, étvágytalanság, a szexuális vágy hiánya. A tünetek a nap 24 órája folyamán változnak: reggel lehangoltság, este felé élénkülés tapasztalható. A depressziós időszak hónapokig eltarthat, spon-tánul beálló javulással, de megismétlődhet évente többször is. Gyógyszeres kezelésre az endogén depressziós beteg rendszerint jól reagál. Az exogén, más néven reaktív, másodlagos vagy neurotikus depressziót külső esemény vagy események okozzák. Ez a fajta depresszió Freud szerint kapcsolatban áll egy szeretett lény tudatosan átélt vagy tudatalatti elvesztésével. Az exogén típus is közönyt vagy levertséget mutat, hangulatkilengései azonban kevésbé előreláthatóak. Ezek a betegek sokkal jobban kezelhetők pszichoterápia, mint gyógyszer vagy elektrosokk segítségével.

A depresszió áldozatainak kilátásai napjainkban bizonyos szempontból sokkal jobbak, mint eddig bármikor: az utóbbi évek folyamán számos nagyhatású gyógyszer került forgalomba, melyek közül néhány a betegség előrehaladott szakaszában is segíteni tud, és a visszaesést gyakran több évre meggátolja. Mind újabb gyógyszereket fedeznek fel, és a sokat vitatott, de gyakran sikerrel alkalmazott elektrosokkos kezelési technikája is napról napra tökéletesedik.

A szerző nem hangsúlyozza kellőképpen, hogy a depresszió társadalmi meghatározottságú is, okaiban és következményeiben egyaránt, s mint ilyen, sikeres leküzdése a személyiség, az interperszonális kapcsolatok harmonikusabb kiteljesedésétől függ.

KÖZIZLÉS ÉS VIZUÁLIS NYELV (Filmkultúra, 1973. 1.)

A film vizuális nyelvének viszonyát a közizléshez Németh Lajos konfliktusos viszonyként tárgyalja. A konfliktus abból adódik, hogy korunk bonyolult el-entmondásai szükségképpen kiterjednek a művészi közlés és a közönség reláció-jára is. A vizuális információ mennyisé-

gének és súlyának a növekedésével a vizuális gondolkodás nem fejlődik arányosan, ellenkezőleg: bizonyos fokú me-revedés, eltompulás, fokozódó passzivitás tapasztalható. A vizuális jel lehet ugyan- is jelölő funkciójú, de lehet közme-gyezésen alapuló kódrendszer is. A „megfejtés” mindkét esetben több va-lamilyen pszichofiziológiai mechanizmus-nál: történelmi-társadalmi meghatáro-zottságú, s mint ilyen az adott társad-alom értelmi szintjének, közelebről a vizuális gondolkodásnak a függvénye. A vizuális gondolkodás csupán eszköze a fogalmi gondolkodásnak, s a vizuális jel-hez asszociatív érzelmi tartalmak is já-rulhatnak. Ebben az esetben *konnotá-cióról* beszélhetünk.

A vizuális jelek jelentésköre nem szűkíthető le arra az ábrázoló funk-cióra, amelynek a kommunikációs esz-közök tökéletesedésével és elterjedésével hatalmas mértékben megnőtt a szerepe. Már a XIX. század művészei tudták, hogy a vizuális elem a gondolkodásnak a fogalminál nem csekélyebb jelentő-ségű összetevője, s minden bizonnyal ő-sibb amannál. Ez a felismerés nyomon követhető Delacroix naplójegyzeteiben, Fiedlernél pedig — akárcsak a poszt-impreszionizmus esztétikájában — már elméleti rendszerre épül.

„Van szinlogika is” — idézi a szerző Cézanne-t. Ez a felismerés a festészet-ben az ábrázoló funkció visszavonulásá-hoz vezetett, elindította azt a folyamatot, amelynek során a plasztikai-ikonikus je-lek a maguk kompozicionális-strukturális rendszerében önelvűekké váltak. A vi-zuális gondolkodás autonómiájának elvét joggal tekinthetjük a modern képzőmű-vészet premisszájának, de nem nélkülöz-hető a megelőző korok művészetének ér-telmezésében sem.

Túl az antropológiai adottságon, a lá-tást a kollektív és egyéni emlékezés fel-raktározott anyagából, valamint az újon-nan szerveződött, illetve elsajátított kon-venciókból összeálló sztereotípiák hatá-rozzák meg, annyira, hogy gyakran a vi-zuális tudat konvenciói valóságos „érték-vakság”-hoz vezetnek.

Korunkat a vizuális gondolkodás ellen-tétes tendenciái uralják. Egyfelől az imp-reszionizmus óta a képzőművész meg-kísérli a lehetent, mindenfajta látás-konvenció elvetését a szuverén alakítás szabadságának jegyében. Másfelől új ké-pi konvenciók születnek s uniformizálják a látást.

A fotó és a film eleinte a naturaliz-must látszott hitelesíteni, vagyis a dol-gok külső képének, a látszat és a lényeg

azonosságának a diadalát hirdették, a gép technikai objektivitását összetévesztették a dolgok objektiv valóságával. Kafka felfigyelt arra, hogy a fotók „szárnyát szegik a képzeletnek... Minél inkább tökéletesedik a képtechnika, annál jobban gyengül a szemünk“. Ugyancsak ő jegyezte meg, hogy „A mozi [...] zavarja a látást. Nem a szem lesz úrrá a képen, hanem a kép a szemén“.

Ha részgazság is, a kafka-i észrevétel reális veszélyre figyelmeztet, főként ha a kommerszfilmek képsablonjaira gondolunk, amelyek a valóságos tér három dimenzióját pusztán a síkra redukálják, asszociációmentes, nem tudatos, passzív tudomásulvételt igényelnek a nézőtől. A filmnek ezzel ellentétes tendenciája az alkotó nézést fejleszti, a szüntelen átváltással a vizuális emlékezetet mozgósítja. A filmművészetnek ez a lehetősége ütközik aztán a normatívvs csontosodott vizuális sablonnal. A banális képtípusok preconcepciója, a vizuális közhely nem kerül szembe azzal, amit közérthetőségnek neveznek. Az „érthetetlen“ művészfilmet viszont csak a beavatottak érzékelik és értékelik. Ezen a ponton találkozik az avantgarde film az avantgarde képzőművészettel, azokkal a kompozíciós elvekkel, amelyek Eizensteintől Antonioniig korunk minden nagy filmalkotójának a módszertanában és művészi gyakorlatában megtalálhatók.

Minthogy azonban a film történet — epikum — is, kettős irodalmi és képzőművészeti karakteréből: abból, hogy egyidejűleg apellál „az agy és a szem logikájára“, következik a közérthetőség és a sokrétű jelentés viszonyának további problematikussága. A vizuális és a fogalmi logika olykor fedik egymást, máskor nem. Gyakran a belső, asszociatív rend helyettesíti a kauzalitást. Egyes filmek (idetartoznak például Antonioni vagy Jancsó alkotásai) zeneműszerűen megkomponáltak, tételek, motívumok váltják egymást, épülnek egymásra. A probléma ebben az esetben az, hogy a zenehallgatók közül többen jártasak a zenei gondolkodásban, mint a film nézői közül a vizuálisban. Bizonys képi motívumok ezért sok néző számára elvesztik összefüggésüket a megelőző és következő képsorokkal, esetlegesen, véletlenszerűeknek tűnnek, holott a fogalmi logika nem abszolút kulcsa a modern filmalkotásnak, amely jellegét tekintve minden, csak nem illusztratív, a film pedig — ahelyett, hogy a szemművészeteként, sajátos jelentésével foglalná el a maga helyét — érthetetlennek minősül.

KÖZVELEMÉNYKUTATÁS A TUDOMÁNYRÓL (Le Monde, 1973. 8825.)

A párizsi *Centre d'étude de la vie politique contemporaine* ankétot rendezett annak felmérésére, hogyan vélekednek a franciák a tudományos kutatómunkáról. Csaknem ötven kérdést tettek fel 1200 tizennyolc éven felüli személynek, akiket — iskolázottság, nembeli megoszlás, foglalkozás, korosztály és egyebek szempontjából — úgy válogattak ki, hogy a csoport statisztikailag az összalakosságot képviselje. A *Le Monde* tudományos és műszaki mellékletében a felmérést kezdeményező, négy személyből álló bizottság egyik tagja, Frédéric Bon számol be néhány tanulságról.

Beszámolójából kiviláglik, hogy a francia lakosság általában igen kedvezően vélekedik „a tudományos kutatásról“, amelyről azonban csak ködös képzetei vannak. Kiváltképpen pozitívan viszonyul az orvostudományok és a környezetszennyeződés kérdéseivel kapcsolatos kutatásokhoz, s azokhoz is, amelyekről közvetlenül a fogyasztási javak gyarapodását reméli. Kevésbé jó véleményt hangoztatnak a katonai jellegűekről, s kiváltképpen negatívan ítélik meg az űrkutatást. A tudományos kutatásokhoz viszonyulás tekintetében — Bon szerint — két fő csoport különböztethető meg. Az első (a hiányosabban tájékozottak, a kevésbé iskolázottak tartoznak ebbe a csoportba) „a XIX. századra jellemző mitológia“ szerint „szegénynek és önzetlennek“ képzeli el a tudományos kutatót. A képzetebbeket felölelő második csoport tagjai a tudományos kutatót nem minősítik ugyan valamiféle piederstálón álló személyiségnek, de azért ők is „kivételes jelenségnek“ tekintik.

A „társadalmi hasznosság“ mércéje szerint a köztudatban a tudományos kutató az orvos mögött, de a mérnök előtt helyezkedik el. A válaszok nagy hányada „szép hivatásnak“ minősíti a kutatást. 82 százalék véleménye szerint a tudósok általában az emberiség javát szolgálják. A legnépszerűbbek sorába tartoznak Pasteur és főként Pierre és Marie Curie. Curie-ék esetében régi keletű sztereotípiák ismerhetők fel: szegények voltak, házastársak, s nemcsak érzelmi, hanem tökéletes értelmi harmóniában is élték le életüket (ráadásul a laikus számára még mindig nagyon titokzatosnak tűnik felfedezéseik lényege).

Tartózkodóbbak a válaszok azokra a kérdésekre, amelyek a tudományos kuta-