

„Majd csinállok egy önéletrajz filmet!”*

Gyermekfilmek pszichobiográfiai elemzése

Fecskó Edina – Grosch Nándor – Molnár Krisztina

Bevezetés

Tanulmányunkban a gyermekfilm fogalmát rendhagyó értelemben használjuk, a közéletű értelmezéstől eltérően nem a gyermeknézőknek szóló, hanem a gyermekalkotók által készített filmalkotásokat értjük alatta. Kutatásunkban a Gyerekszem Közhasznú Művészeti Egyesület keretében készült kisfilmeket vizsgáltuk meg. A 2003 óta működő Gyerekszem Filmkészítő Szakkörökben a hazai gyermekotthonokban összesen több mint 110 kisfilm készült el, ezek közül választottuk ki az elemzésre kerülő 21 filmet, amelyből most hármat mutatunk be. Mindhárom film a Hűvösvölgyi Gyermekotthonban a Grosch Nándor által vezetett filmszakkörben készült 2003-2006 között. A filmválasztásunkat két szempont befolyásolta: egyrészt olyan filmalkotó gyermekek filmjeivel foglalkoztunk, akik több filmet is készítettek az évek során, ez alapján feltételezve, hogy a filmkészítésben ténylegesen olyan eszközt találtak meg, amely megfelelő lehetőséget biztosít számukra az önkifejezésre; másrészt olyan filmekkel foglalkoztunk, amelyek tartalmukban hitelesen jelenítik meg a gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket érő traumatizáló hatásokat. A filmeket pszichobiografikus megközelítéssel vizsgáltuk meg, az alkotók traumatikus életeseményeinek ismerete alapján a pszichés konfliktusok elaborációiként, személyiségműködési sajátosságok megjelenítőiként értelmeztük őket. Elsősorban arra voltunk kíváncsiak, hogy miként lehetséges a kisfilmek élettörténeti alapokon való értelmezése, kiemelt tekintettel a gyermekotthoni létből fakadó lelki sajátosságokra.

A pszichobiografikus értelmezés elméleti és módszertani háttere

A gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket különféle, halmozottan jelentkező traumatizáló hatások érik. Ezek feloszthatók a nevelésbe vételt megelőző időszakból származó, a nevelésbe vétellel történő és a nevelésbe vételt követő intézményes létből fakadó lelki sérülésekre. Az első csoportba tartoznak a születés előtti és utáni periódus károsító elemei és nem kívánt hatásai, mint például a teratogén ártalmak, az elhanyagolás, a bántalmazás, a szülői alkoholizmus, illetve bűnöző életmód; a második csoportot a család elvesztése és az ebből fakadó fokozott bizonytalanságélmény, tehetetlenségérzés és kilátástalanság jelenti; végül a harmadik csoportba az uniformizáltság és átmenetiség érzése, a lojalitáskonfliktus, a

* Black beszélgetése Joe-val Tóth Richárd (2009) *A nagy szívás* c. filmjében.

rivalizálás és az „intézetis” megbélyegzettség sorolhatók (Kálmánchey, 2001). Mint a különböző problémák kiterjedt felsorolása is mutatja, fokozottan szükség van a gyermekek lelki támogatására, amelyben a konkrét nevelői és pszichológusi segítségnyújtás mellett fontos szerepet tölthet be a gyermekek szabadidős tevékenysége, többek között a filmkészítő szakkörökben megvalósuló alkotómunka. A kreatív foglalkozások lehetőséget biztosítanak, hogy a gyermekek saját élményeik (múltbeli események, álmok, fantáziák) alapján filmet készítsenek (Grosch, 2010), s ily módon a filmes feldolgozás folyamatában át is dolgozzák, korrigálják megterhelő tapasztalataikat. A filmszakkör biztonságos csoportkeretei között zajló alkotó folyamat így speciális terápiás hatással bírhat (Móra, Grosch és Molnár, 2010), az elkészült kisfilmek pedig hordozóivá válnak a filmalkotó gyerekek személyes érzelm- és gondolatvilágának.

A filmek által hitelesen közvetített traumatikus élményanyag felfejtésére megfelelő vizsgálati módszert a pszichoanalitikus művészetelmélet által kidolgozott pszichobiográfia biztosít. Freud a művészetet a „fantáziától a valóságig visszavezető útként” fogta fel, azt hangsúlyozva, hogy a művész belső konfliktusainak megoldására lényegében tünetek helyett műalkotásokat hoz létre. A pszichés élményvilág és a műalkotások közötti tényleges összefüggések feltárására dolgozta ki a pszichobiográfia módszerét, amelyben a művész naplója, feljegyzései és a róla készült beszámolók, tanulmányok alapján rekonstruálja az alkotó kora gyermekkorát, pszichoszexuális fejlődését, és ezt követően élettörténeti alapokon értelmezi a műalkotásokat. Freud leghíresebb esettanulmányát Leonardóról (Freud, 2001 [1910]) készítette, de népszerűek Dosztojevszkij (2001, [1928]) és Michelangelo (2001, [1914]) műveivel foglalkozó elemzései is.

A freudi pszichobiográfia az irodalmi és képzőművészeti alkotások vizsgálatán túl, az utóbbi időkben a filmek esetében is alkalmazhatónak bizonyult. Gabbard (2004) alapján kijelenthető, hogy a filmek is értelmezhetőek az alkotók (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés működésének, konfliktusainak megjelenítőiként, és habár maga Freud fokozott ellenszenvvel viszonyult a mozihoz, későbbi követői már nyíltan kíséreltek filmalkotói életművek vizsgálatával. Híressé vált pszichoanalitikusan orientált monográfiák és tanulmányok készültek többek között Hitchcockról (Spoto, 1983), Bergmanról (Konigsberg, 2010), Eisensteinről (Fernandez, 1975).

Saját kutatásunkban – mivel kiemelten gyermekvédelmi gondoskodásban nevelkedő gyerekek filmjeivel foglalkozunk – az adatgyűjtés fő forrásait a gyerekek által készített, illetve róluk készült elsősorban gyermekvédelmi célú dokumentumok – személyes feljegyzések, pedagógiai jellemzések, gondozási-nevelési tervek, iskolai levelezések, szakvélemények, gyámügyi iratok –, valamint közvetlenül magukkal az alkotókkal, illetve a velük foglalkozó szakemberekkel készített interjúk jelentik. A gyerekekről szóló dokumentumok tartalmazzák a gyermek előéletével kapcsolatos információkat, betekintést adnak abba, hogy miként alakult eddigi testi, viselkedésbeli, értelmi és érzelmi fejlődése, az interjúk pedig rávilágítanak a gyermek aktuális helyzetére, lelkiállapotára és a filmkészítési folyamatot meghatározó körülményekre. Egy-egy filmelemzés bemutatásakor a gyermekek személyes anyagára alapozva elő-

szőr röviden összefoglaljuk az adott film szempontjából meghatározó életeseményeket, majd ezt követően bemutatjuk a pszichobiografikus értelmezésünket.

Filmelemzések

Márti filmje – A hospitalizált létállapot



Élettörténeti háttér: Márti ismeretlen apától, gondozatlan terhességből, enyhe fokú értelmi fogyatékossgal született. Születése után anyja otthagyja a kórházban, ahonnan először csecsemőotthonba, majd két évesen nevelőszülőhöz kerül. Sajnálatos módon a nevelőszülő súlyosan bántalmazza, ezért négy évesen visszakerül a fővárosi Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetbe. Innen négy és fél évesen kerül új nevelőszülőhöz, az „anyuhoz”, akivel végre valódi szeretetkapcsolatot sikerül kialakítani. Sajnos azonban ebben az időszakban „viselkedésében egyre nagyobb szerepet játszott a felfokozott szexuális érdeklődés”, ezért a túlzott szexuális aktivitásból fakadó

nehézségek miatt végül a nevelőszülő kéri a gondozási hely megváltoztatását. Márti kilenc évesen elveszti „anyut”, és gyermekotthonba kerül. A különböző intézményi átalakulások és saját magatartási problémái miatt kilenc és tizenhét éves kora között összesen három gyermekotthonban nevelkedik. Ebben az időszakban is felbukkan a felfokozott szexualitás, valamint gyakorivá válnak a különböző agresszív és önagresszív megnyilvánulások.

Márti első, tizenegy éves korában készített filmjének fő eseménye, hogy egyedül alszik a szobájában, illetve az ágyból felkelve az ablakhoz lép és megállapítja, hogy milyen évszak van: „Jé, megint itt van a tél!”, „Jé, itt a tavasz!”, „Jé, itt a nyár!”... Márti filmötlete eredetileg arra vonatkozott, hogy az alvásról készít filmet, mert elmondása szerint nagyon szeret aludni, az évszakok változásának megfigyelése már a szakkörvezető javaslata volt, amit ő elfogadott. Ezzel együtt is a film egy hospitalizált alaphelyzetet mutat be, amelyben a fő motívumok az érdeklődésbeszűkülés, a tevékenység-visszaesés és a társas kapcsolatok hiánya. A filmben meghatározó jelentőségű ürességérzet érzékletesen kifejezi Márti intézményi nevelés során megélt korai tapasztalatait, a személyes figyelem nélküli, ingerszegénységben való lét hiány köré szerveződő élményvilágát. Az elsődleges szeretetkapcsolat nélkülözése, a szeparáció őselménye tér vissza a filmet meghatározó magány állapotában, amelyben ugyanakkor már megjelenik az egyedüllétből való kiútnak a reménye. Egyrészt mégis van Martinak társa egy átmeneti tárgyként azonosítható vidra személyében (a film hat évvel későbbi újranézésekor Márti azonnal felfedezi és örömmel nyugtázza az ágyban megbújó, és más nézők számára szinte teljességgel láthatatlan kisállatot), másrészt a filmalkotás kollektív jellegéből adódóan – annak ellenére, hogy Márti egyedüli szereplője filmjének – közvetett módon, de jelen vannak a filmkészítési folyamatban aktívan közreműködő társak.

A hospitalizmus mellett a film másik központi motívuma az izoláció. Laplanche és Pontalis meghatározása alapján az izoláció „lényege, hogy egy gondolat vagy egy viselkedés úgy szigetelődik el, hogy megszakad annak kapcsolata más gondolatokkal vagy a szubjektum életének többi részével”. (1994, 236. o.) Míg az ágyból való kikelést követően a függöny elhúzása és az ablakon való kinézés a külvilággal való kapcsolat felvételével lényeges fejlődési lépésként értelmezhető, ám ezt nem követi sem az új élményhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok kifejezése, sem a megkezdett cselekvés más módon való folytatása, hanem az évszakok regisztrációjának kényszeres ismétlése állandósul. Az évszakok felfedezése ily módon magában hordozza Márti lelki működésének alapvető ellentmondását, mert egyszerre jelzi a korrekciós folyamat egy lehetséges útját, ugyanakkor annak egy kezdeti szakaszban való megrekedését is. Ebből a szempontból az évszakok körkörös ismétlése az izolációs elhárítási mechanizmus fő eszközévé válik, és szinte megismétli a már meghaladottnak vélt korábbi alvási állapotot. Közös bennük, hogy „semminek sem szabad történni... semmiféle cselekvést nem szabad végrehajtani” (i.m., 236. o.). Freud szerint az elszigetelési törekvés az érintés, a testi kapcsolat tilalmára vezethető vissza, amely fő célja mind az agresszív, mind a gyengéd tárgykapcsolatok felfüggesztése (Laplanche és Pontalis, 1994).

Az első filmben megjelenített üresjáratú tevékenységekkel és a tudat teljes kiürítésével járó állapotból két évvel később, a második filmben Mártinak az álom segítségével sikerül kiutat találnia. Az előző filmet jellemző totális hiányállapothoz képest a következő filmben már intenzív emocionális tartalom jelenítődik meg, igaz, hogy a korábban elfojtott érzelem ekkor mindent elárasztó szorongás formájában tör felszínre. Itt még a szorongás dominanciájával a „régóta traumatikus élmény megismétlése csupán egy veszjelre korlátozódik” (Freud, 1999 [1932], 93. o.), de az egy évvel később készített harmadik filmben a trauma ténylegesen is megjelenítődik és átdolgozódik. A film először egy bántalmazó kapcsolatot mutat be szimbolikus formában, majd egy hirtelen baleset hatására bekövetkezik a változás, és a korábbi abuzáló viszony helyébe egy újonnan talált gyógyító kapcsolat kerül.

Petra filmje – A vágyteljesítő újjászületés



Élettörténeti háttér: Petra két évesen az anya alkoholizálása és a gyermek bántalmazása miatt került átmeneti otthonba. Kezdetben az anya heti rendszerességgel látogatta, később ritkultak, majd négy éves korában teljesen megszűntek a látogatások. Öt éves korától nevelőszülői családban nevelkedett, ahová könnyen beilleszkedett. Egy év után azonban a gondozási hely megváltoztatására került sor, mert a nevelőszülő lakóhely változtatás miatt nem tudta a gyerek nevelését végezni. Új nevelőszülőkhöz került, akik dühkitörései miatt nem vállalták tovább a gyermek gondozását. Hétévesen került gyermekotthonba, ahol

nagyon magányos volt – nem látogatta senki –, viszont sokat fantáziált szüleiivel kapcsolatban. Ez utóbbiak miatt kilenc éves korában a családgondozó felkutatta a családját. Az anya és élet-társa – aki a gyereket a nevére vette, mivel a vér szerinti apa börtönben volt – hajléktalan száll-lón laktak. Kezdetben rendszeresek voltak a találkozások: vagy a nagynénje biztosította a láthatást a saját lakásán, vagy az Otthonba jöttek a szülők. Később csak a nagynénje látogat-ta, végül csak nagykorú fiútestvére, alkalmanként.

Petra első filmjét kilenc évesen készíti, témája egy hercegő születése. A film első jelenetében a hercegő (játékbaba) apja egy levelet ad fel a postán a hercegnőnek, majd sétál az erdőben. Eközben a hercegő anyja (Petra) és barátnője a hercegő jövőjéről beszélgetnek, altatódalt énekelnek neki. Anyja simogatja, babusgatja, miközben megérkezik az apa, aki nem szól semmit. Most már hárman nézik a hercegnőt, majd anyja és barátnője lefektetik aludni.

A központi téma a kised hercegnővel való foglalatosság. Petra az anya szerepét tölti be, és a szerephez kapcsolódó sztereotíp viselkedési mintákat jeleníti meg: a csecsemőt dajkálja, énekel neki, simogatja, terveket szövöget. Úgy viselkedik tehát a babájával, ahogyan gondolja – hiányos tapasztalatával –, hogy egy anya bánik a gyer-mekével. Ebben az a tudattalan vágy is megjelenik, hogy valójában ő vágyik arra, hogy így bánjanak vele, szeressék. Vagyis ő legyen a hercegő, aki kitüntetett figyelemben részesül. A „barátnőről” nem derül ki, hogy kicsoda, de egy kicsit olyan a szerepe a film történetében, mint a boldog jövőt jövendőző tündéreknek. Elmondja, hogy okos, bátor lesz a hercegő, ha felnő és „sok ötösöket hoz majd haza az iskolából”. Egymást megerősítve, saját vágyakat vetítenek a hercegő jövőjébe. Olyan vágyakat, amit a környezet elvár tőlük, ami jutalmazást von maga után. A hercegő nemcsak okos lesz és bátor, hanem nagyon szép is és „sok ékszere” is lesz. „Belegondolni is nagyon jó!”, mintha ez a mondat – amit valójában ő olvas a saját gyerekére rá – önmaga számára egy ígéret lenne, hogy a babára, hercegnőre kivetített vágyak még megvalósul(hat)nak. Talán ez a magyarázata annak, hogy a címben a „születik” és nem „született” kifejezés szerepel, vagyis a születés jelenleg is zajlik, olyan folyamat, amely most van kibontakozóban.

Petra nem egyedül, hanem egy Huba nevű fiúval rendezte ezt a filmet, aki – bár ez nem hangzik el –, a hercegő apja. Ő viszont külön utakon jár: levelet küld a hercegnőnek és közben vándorol. A film vége felé érkezik meg Petrához és a hercegnőhöz. Láthatólag zavarban van a szerepében. Petra csak annyit kérdez tőle, hogy hol volt, és szedett-e neki virágot. Petra, aki megéli apja távollétét, és miközben tudja, hogy a valóságban börtönben van, a film fantáziavilágában felmenti őt. Egy megfelelő átkeretezéssel – mintha csak azért lett volna távol, hogy virágot hozzon – sikerül az apa hiányát is pozitívan átcímkéznie, s ily módon integrálnia az újrakonstruált, vágyteljesítő történetébe.

Jani filmje – Szembenézés a valóság titkaival

Élettörténeti háttér: Jani tíz éves koráig anyjával otthon, illetve gyakran ismerősöknél, rokonoknál nevelkedett. Vér szerinti apja nem törődött vele, leginkább az anya új élettársa gondoskodott róla és egy évvel fiatalabb hűgárról. Amikor a nevelőapa elvesztette munkáját, a



gyerekek családos szállóra, majd gyermekvédelmi gondoskodásba kerültek. A gyerekek folyamatosan hitegetve voltak/vannak azzal, hogy hazakerülhetnek. A szülők már többször kísérletet tettek arra, hogy kezdeményezzék az ideiglenes gyermekvédelmi gondoskodás megszüntetését, az eddigi kísérletek a szülők rendszeres jövedelmének és az elfogadható lakáskörülményeknek a hiánya miatt azonban meghiúsultak. Jani nagyon okos, értelmes, az otthonban elsősorban az „ész” látják benne, jól végzi a tanulmányait, nevelői szerint „simán el tud majd végezni, akár egy főiskolát is”.

Jani első filmjét tíz évesen készítette, néhány hónappal az intézetbe kerülés után. Főszereplője egy varázsló, aki át szeretne változtatni egy kismadarat, de a varázslat nem sikerül, mivel a kismadár egy embernagyságú papagájja változik, és elmenekül. A menekülő papagájt a varázsló (Jani) és a polgármester együtt üldözi. A papagáj elkapása után a veszélyes madarat megkötözik, majd a varázsige visszafelé olvasásával próbálják visszaváltoztatni kismadarrá, ami nem sikerül.

Jani szerint ez a filmje egy olyan varázslóról szól, „aki akar varázsolni egy madarat, félresikerül a varázslat, és ugye átváltozik egy szörnyé, aki a városban mindenkit pusztít, és akkor visszaváltoztatjuk, ugye a szörnyet madárrá, és akkor ennyi, nagyjából...” Négy évvel később, tizennégy évesen erről a filmjéről már úgy nyilatkozik, hogy gyerekes és komolytalan, mert varázslók nincsenek. Arra a kérdésre, hogy hogyan jutott az eszébe a történet, úgy válaszolt, „mesét néztem és úgy gondoltam, hogy valami meseszerűt [csinálok]”.

A filmet meghatározó varázslás motívuma a mindenhatóság megszerzésének vágyát, a saját, nem kívánt intézetbekerülés tudatosításának hátrítását, mesébeálmodását jelenti, ahol a valóság rossz aspektusai felett (óriáspapagáj) kontrollt lehet gyakorolni (a madár megkötözése). A varázsige félresikerülése a varázslatos gyermekkor kisiklását jelzi, a varázsló kudarca azt a tudattalan tartalmat jeleníti meg, amit Jani nem ismer el: a mágus hiába minden titkok tudója, aki képes a világ dolgait rendezni, ebben a helyzetben mégis kudarcot vall. Mint ahogy ő, Jani hiába rendelkezik jó képességekkel, tudással, bölcsességgel, ennek ellenére a saját életével kapcsolatban tehetetlenné válik. Rá kell döbennie, hogy nincs hatása a valóságra: szeretne a szüleivel együtt lenni, de a szociális helyzetük miatt ez nem fog egyhamar megvalósulni. Nem véletlen, hogy a fantáziavilágban játszódó történetbe a realitás világából bekerül a polgármester, akinek a segítségét kéri. Terve segítségével sikerül is a madarat elkapni, de a madár visszaváltoztatása mégsem lehetséges.

A varázsló kudarca mellett Jani filmjének másik központi motívuma a címben kiemelten is hangsúlyozott titok jelenléte. Mint ahogy a varázslás titkai kifürkészhetetlenek, ugyanúgy az élet dolgai is megfjethetetlenek. Jani számára a legfőbb titok továbbra is hozzáférhetetlen, amit még mindig bizonytalanság övez, hogy miért változott meg gyökeresen az élete. Elmondása szerint most sem tudja pontosan – és a

film készítésekor, tízévesen feltehetően még kevésbé tudta –, hogy miért került intézetbe.

A titok létével a következő filmjében is visszatérően foglalkozik, ekkor sztárok titkait igyekeznek felfejteni és bemutatni. Ugyan itt maga a titokfejtés eredményes, ugyanis sikerül felderíteni egy-egy híresség színpad mögötti életét, de maguk a sztárok éppúgy kudarcot vallanak, mint az első film mágusa. Az igazi változást a harmadik filmje hozza meg, amelyet megtérését követően Istennel való kapcsolatáról készít, és amelyben megszabadul a bizonytalanság-élmény és tehetetlenség-érzés nevelésbe vételt övező béklyójából.

Konklúzió

Az elemzett három kisfilm és alkotója három különböző lehetséges választ ad a gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket érő traumatizáló hatásokra. Márta filmje az intézeti neveléssel együtt járó hospitalizált létállapotot jeleníti meg a maga realitásában. Petra filmje a fikció világához fordulva kínál vágyteljesítő megoldást az anyai gondoskodás hiányára, és valósítja meg a filmkészítés mintha-terében az élménykorrekciót. Jani filmje pedig a nevelésbe vétel traumájának szimbolikus átdolgozását végzi el azáltal, hogy a saját filmjével megteremtett fantáziavilágában képes megélni és szembenézni a kudarc és a titok destruktív erőivel. Közös ugyanakkor mindhárom filmben, és magában a Gyerekszem Filmkészítő Szakkör hatásmechanizmusában, hogy az önkifejezés lehetőségének megteremtésével – a filmalkotó folyamat katalizátor jellegét felhasználva – valamennyi résztvevő gyerek számára lehetőséget biztosít az önismereti munkára. A filmkészítés során – miközben a gyerekek kitalálják filmötletüket, megírják a forgatókönyvet, megrendezik a jeleneteket és eljátsszák a főszerepet – a projekció, az identifikáció és az introjekció folyamatain keresztül saját pszichés világukkal is folyamatosan dolgoznak. A filmalkotó folyamat kreatív potenciálja a filmkészítő szakkör emocionálisan biztonságos csoportkeretei között lehetővé teszi a tudattalannal való fokozott kommunikációt, és a szublimációs képesség megnövekedését eredményezi. A személyes élményanyaggal dolgozó filmes önportrék így hatékony eszközévé válnak a valóság keretein belül megoldatlan problémák feldolgozásának és a beteljesületlen vágyak levezetésének, a filmszakkör maga pedig terápiás jelleggel bíró rekreációs formává alakul.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnénk megköszönni a Húvösvölgyi Gyermekotthon gyermekeinek és szakembereinek, kiemelten Bozsoki Róbert igazgatónak és Vass Mária igazgatóhelyettesnek a kutatásunkhoz nyújtott nélkülözhetetlen támogatásukat.

IRODALOM

- FERNANDEZ, DOMINIQUE (1975): *Eisenstein*. Graset, Párizs.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1910]): Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 115-200.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1914]): Michelangelo Mózese. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 207-240.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1928]): Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 283-304.
- FREUD, SIGMUND (1999 [1932]): XXXII. előadás: A szorongás és az ösztönélet. In: uő. *Újabb előadások a lélekelemzésről*. Filum Kiadó, Budapest, 1999, 92-125.
- GABBARD, GLEN O. (2004): Pszichoanalízis és film. *Thalassa*, (15) 2004, 3: 5-16.
- GROSCH NÁNDOR (2010): Mi a Gyerekszem Filmkészítő Szakkör? In: Grosch Nándor – Gergely Dorottya (szerk.): *Gyerekszem Filmkészítő Szakkör*. Gyerekszem Közhasznú Művészi Egyesület, Budapest, 2010, 10-15.
- KÁLMÁNCHEY MÁRTA (2001): Nevelőszülőnél élő gyerekeknél előforduló pszichés problémák. *Család, Gyermek, Ifjúság*, (10) 2001, 2: 24-29.
- KONIGSBERG, IRA (2010): „Ezeknek az árnyaknak ereje van” – Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman *Persona* című filmjében. In: *Thalassa*, (21) 2010, 1: 77-84.
- LAPLANCHE, JEAN – PONTALIS, JEAN-BERTRAND (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- MÓRA LÁSZLÓ XAVÉR – GROSCH NÁNDOR – MOLNÁR GÁBOR (2010): A gyermekotthoni környezet pszichológiai sajátosságai és a filmszakkör során felmerülő pszichológiai kérdések. In: Grosch Nándor – Gergely Dorottya (szerk.): *Gyerekszem Filmkészítő Szakkör*. Gyerekszem Közhasznú Művészi Egyesület, Budapest, 2010, 16-35.
- SPOTO, DONALD (1983): *The Dark Side of Genius*. Plexus Publishing Limited, London.