

A filmszereplő tekintete A belső fokalizáció befogadáslélektani hatása

Bálint Katalin

Bevezetés¹

A filmelmélet a mozi-nézőről való gondolkodás során több paradigmaváltáson ment keresztül, melyek során a filmbefogadás számos determinánsa körvonalazódott (Mayne, 1998; Aaron, 2007).

A filmbefogadás legfontosabb vizsgálati szintjei maga a 1) műalkotás textusa (cselekmény, képszerkesztési eljárások, műfaj, stílus), 2) a filmvetítés technikai apparátusa (IMAX, házimozi, VHS), 3) a moziba járás intézményi kontextusa, 4) a filmet körülvevő diszkurzus, ideológia, illetve 5) az aktuális néző bio-pszicho-szociális meghatározottsága. A film nézői elméleteinek modern szerzői a különböző szintek közötti egymásra hatásokra, feszültségekre hiátusokra igyekeznek rámutatni (Stam, 2000). A kognitív filmelmélet képviselői – dialógust teremtve a kognitív és a narratív megközelítések között – legújabban nem csak a filmbefogadás univerzális mentális folyamatait kívánják vizsgálni, hanem a narráció specifikus eszközeit is, választ keresve arra, hogy vajon a film narratív eljárásai milyen módon járulnak hozzá a mozinéző érzelmi és kognitív bevonódásához (Andringa és mtsai, 2001).

Írásomban azokat a pszichológiai és neurológiai mechanizmusokat szeretném megvilágítani, melyek a szereplő perceptuális aktivitása és a befogadó mentális működése közötti kapcsolatot létrehozzák és alakítják. Bemutatom a filmelmélet azon írásait, melyek valamilyen szükségszerű kapcsolatot feltételeznek a nézőponti beállítás és a befogadó bizonyos érzelmi és kognitív folyamatai között. Ezután rátérek a kapcsolat létrejöttének mechanizmusát magyarázó elméletekre, majd e magyarázatokat kiegészítem az idegtudományi vizsgálatokból származó ismeretekkel, amik összeköttetést teremtenek a belső fokalizáció jellegzetességei és a mentalizációs képességek, valamint a kötődésemélet között. Szándékaim szerint a gondolatmenet integratív törekvései azzal gazdagítják az eddigi meglátásokat, hogy egy olyan perspektívából világítanak rá a nézőponti beállítás problémakörére, ahonnan a narratív eszközök által kiváltott nézői reakciók univerzalitása és a nézői válaszok egyedisége egyaránt magyarázható.

¹ Köszönöm Fecskó Edinának, Kovács András Bálintnak és Papp-Zipernovszky Orsolyának a tanulmány korábbi verziójához fűzött észrevételeit.

A tanulmány során bebizonyosodik, hogy a filmtudományi diskurzus dilemmái, amint átfedésbe kerülnek az emberi megismerésre irányuló kérdésekkel, szükségserűvé teszik a különféle tudástípusok bevonását. Az esztétikai élmény komplexitása egy további szempontból is hívja az integráció igényét: a befogadó és a műalkotás kontextusa egymást kölcsönösen meghatározó – így kölcsönhatásukban vizsgálendő – feltételekként vannak jelen, amit a műalkotás- és befogadó-centrikus módszertanok valódi egyesítésével lehet igazán megragadni (Papp és Kovács, 2010).

A narratív nézőpont

A mozinéző érzelmi bevonódásával, azonosulási folyamataival összefüggésben a legszélesebben tárgyalt, a filmszövegek nyelvi-logikai szerveződését meghatározó narrációs eszköz a *nézőpont* (szemszög, perspektíva). Borisz Uszpenszkij *A kompozíció poétikája* című (1970/1984, 6.) művében² hangsúlyozza, hogy a nézőpont problematikája a reprezentációs művészetekkel közvetlen kapcsolatban áll. Az ábrázolás ezekben az esetekben mindig egy meghatározott – több szinten is kifejeződő – pozícióhoz kötött: valami ábrázolásra kerül valamilyen módon, valamilyen nézőpontból. A nézőpont fogalma valószínűleg azért is tett szert nagy jelentőségre, mert „a közönség manipulációjának egyik leghatékonyabb eszközeként” van számon tartva (Stam, Burgoyne és Flitterman-Lewis, 1992, 85.), a film által kiváltott ideológiai, morális, pedagógiai, pszichológiai hatás egyik legfontosabb közvetítő eszközének gondolják. Ebből kifolyólag a narráció nézőpontjának vizsgálata rendszerint egyfajta reprezentációvizsgálat (a megjelenített nézőpont mit tükröz a társadalomból), vagy hatásvizsgálat (milyen attitűdváltozást okoz a film befogadójában a megjelenített nézőpont).

A nézőpont fogalma számos elméleti kérdéssel vetést vonz magához a nézőpont ágensével (alkotó, narrátor, karakter, néző), a nézőpont funkciójával (ideológiai, pszichológiai, észlelési), a nézőpont szintjeivel (fabula, szűzsé, textus) és a nézőpont befogadói jelentésképzésre gyakorolt hatásával (identifikáció, empátia, szubjektivitás) kapcsolatban (Branigan, 1984).

Tanulmányomban a *karakter észlelési nézőpontjával, és az ezt az észlelési nézőpontot kifejező textuális kódok befogadástélektani hatásával*, valamint ennek a *hatásnak fejlődéstélektani és neurológiai hátterével* foglalkozom. Tehát azt a kérdést járom körül, hogy az a szerkesztési mód, ahogyan a film kifejezi azt, hogy a szereplő valamit néz, a befogadó milyen mentális folyamatait érinti.

² Köszönöm László Jánosnak, hogy felhívta Uszpenszkij művére a figyelmemet.

Fokalizáció: a karakterhez rendelt nézőpont

A nézőpont, perspektíva, szemszög konceptuális határai egyre inkább elmosódotta, problematikussá váltak a narratív elméletekben. A nézőpont fogalmi heterogenitását leküzdendő vezette be Gerard Genette (1996) a fokalizáció fogalmát, szétválasztva ezzel a narrátor és a karakter fikcióbeli aktivitását. A fokalizáció a „narratív információ szelektálásának módja”, „a mező behatárolása, ahhoz képest, amit a hagyomány mindentudásnak nevez” (Genette, 1982, 49. idézi Deleyto, 1991, 1.). A fokalizáció a szereplői közvetítés szintjén megvalósuló nézőpont, az a látásmód, ahogyan a szereplő észleli a világot, ahogy a diegetikus világban elfoglalt helye szűrőként működik (Bal, 1999; Chatman, 1990; Füzi és Török, 2006).

A fokalizációnak két pólusa különböztethető meg: a *fokalizáló* alany, aki néz, és a *fokalizált* tárgy, aki nézve van, a fokalizáció maga pedig a viszony a két pólus között. A fokalizációnak két típusa van: *külső fokalizáció* esetén a látványt nem lehet egy adott karakter percepciójához kötni, *belső fokalizáció* esetén a látványt a karakter percepciója közvetíti (Genette, 1996). Láthatjuk, hogy a fokalizáció fogalma alkalmas arra, hogy a nézőpontot a percepció optikai szintjén és a szereplői aktivitáson keresztül ragadjuk meg. Rimmon-Kenan (1983) a fokalizációt kitágította további szintek bevonásával amellet érvelve, hogy a karakter által kifejezett érzelmek, attitűdök, ideológiák ugyanúgy részei a narráció tudáselosztó működésének. Jelen tanulmány a belső fokalizációt a legszűkebb percepuális értelemben vizsgálja.

Nézőponti beállítás: a fokalizáció textualitása

A belső fokalizáció a filmben textuális jellegű, azaz működése megragadható a *tekintetet követő vágás* (vagy *nézőponti beállítás*) és a *beállítás-ellenbeállítás* vizuális kódjainak, szerkesztési eljárásainak szintjén (Deleyto, 1991). Tanulmányomban a nézőponti beállítást mutatom be részletesebben. Az elnevezés arra a filmszerkesztési eljárásra utal, mely során a kamera felveszi az egyik karakter téri pozícióját, annak érdekében, hogy megmutassa a nézőnek azt, amit az adott karakter lát. Az ábrázolt mezőt ekkor erre a nézőpontra leszűkítve jeleníti meg.

A nézőponti szerkesztés szekvenciája rendszerint két beállításból áll: az egyik beállításban a fokalizáló szereplő premier plánját látjuk, amint képen kívülre néz (glance/point shot, 1. kép), a másik beállítás bemutatja azt amit, vagy akit az adott karakter lát (object/point shot, 2. kép). A tekintet alanyát ábrázoló beállítás megelőzheti (prospektív forma), vagy követheti (retrospektív forma) a tekintet tárgyat ábrázoló képet³ (Branigan, 1984).

³ A nézőponti beállítások variánsairól lásd bővebben Branigan (1984) 5. fejezetét.



1. kép:
A tekintet forrása (glance/point). Aki néz.



2. kép:
A nézés tárgya (object/point). Amüt lát.

Nézőponti beállítás a filmelméleti paradigmákban

A szereplő perceptuális nézőpontja, – azaz tulajdonképpen az a filmtény, hogy a szereplő mit néz, vagy épp melyik szereplő nézi az adott képet – a mozinézői elméletek egyik jelentős kereszteződési pontjává vált. Ez a sűrűsödési pont lehetővé teszi számunkra, hogy pszichoanalízis, feminizmus, kognitív és narratív filmelméletek magyarázó erejét egy közös felületen mérjük össze. Az alábbi bekezdésekből kitűnik, hogy a szereplő perceptuális nézőpontjával kapcsolatos elgondolások számos implicit előfeltétellezéssel élnek a néző–szereplő viszonyról és magáról a filmbefogadás folyamatáról. A nézőpont jelentősége ezeknek az előtétellezéseknél a fényében változik. A két végponton egyes írárok azt hangsúlyozzák, hogy a szereplő perceptuális nézőpontja az, ami determinálja a befogadói szubjektum pozícióját, más szerzők viszont nem tulajdonítanak ekkora szerepet a szereplői szubjektivitáshoz való nézői hozzáférésben.

Pszichoanalitikus filmelmélet: azonosulás és bevarródás

Apparátus teóriák

A mozinéző filmelméleti fogalomként való megformálódása az 1970-es évek paradigmáihoz köthető. A korszak politikai, kulturális és tudományos eseményei az individuumot mint jelentésképző ágenst gondolják el, aki önmagát és társadalmi tapasztalatát valamilyen módon megéli és megjeleníti. A filmtudomány számára a mozi élménye, tudatos és tudattalan hatása, a mozinak az althusser-i értelemben vett ideologikus működése váltak a legdominánsabb témákká. Ezek felfejtéséhez, modellálásához a lacani pszichoanalízistől kölcsönzött fogalmakat. A mozihelyzet élményét az úgy nevezett apparátus elméletek (Metz, 1981; Baudry, 1999) az álommal, a regresszióval, a lacani tükörstádiummal, az infantilis vágyak újraéledésével írják le. Ezekben a

szövegekben a befogadó a mozi-illúzió ébresztette vágyak kiszolgáltató és passzív alanyaként jelenik meg, aki szükségszerűen azonosul a kamera, a vetítő és a filmkarakter által kijelölt pozícióval.

A pszichoanalitikus filmelmélet korai feminista irányában különleges hatalommal ruházódott fel a perceptuális nézőpontot birtokló szereplő. Az aktív szereplő tekintete Laura Mulvey (1972/2000) szerint alapvetően meghatározza a nézői szubjektum pozícióját. A szerző a tekintet három szintjét különbözteti meg: 1) a kamera voyeurisztikus tekintete, 2) a filmbeli protagonista tekintete, 3) valamint a mozinéző tekintete, mely az előző két tekintet által facilitált. A mainstream filmek vizuális struktúrája a nézőt arra kényszeríti, hogy saját nemétől függetlenül az aktív szereplői tekintet férfi alanyával azonosuljon. Mulvey tétele magában hordozza azt az előfeltevést, hogy a befogadó és a nézőpont eredőjében álló fikciós karakter kapcsolata kitüntetettebb, intimebb a nézés tárgyát képező fokalizált karakterrel kialakított kapcsolathoz képest. A fokalizáló karakter előnyösebb pozíciójára a narratológus Mieke Bal is felhívja a figyelmet, azt állítva, hogy a befogadó a fokalizáló karakter nézőpontján keresztül látja a filmet, ami arra készíti őt, hogy a karakter által prezentált látványt fogadja el a fikció valóságának (Bal, 1999, 146.).⁴

Textuális vizsgálatok

Az apparátus teóriákkal párhuzamosan egy másik pszichoanalitikusan orientált elméleti irány is körvonalazódott, aminek képviselői Roland Barthes elgondolásait vették kiindulópontul. A szerző *halála* (1996) című Bartheszöveg főállítására, hogy az olvasó áll a szöveget alkotó kódok fókuszában. Az *S/Z* (Barthes, 1997) pedig elemzési modellt nyújtott a szövegben rejtőző kódok és a befogadói szubjektum kapcsolatának analizálására. Thierry Kuntzel, Raymond Bellour és Stephen Heath írásaiban filmek olyan mikrostrukturális elemzéseivel találkozhatunk, melyek a narráció textuális kódjai által elfedett, de feltárható látens tartalmat kutatják. Eme strukturalista attitűd ideológia-semleges változata a film narratív megközelítésében köszön vissza (Mayne, 1998).

A nézőpont mint struktúraszervező eszköz fogalma Jean-Pierre Oudart-nak *A varrat* (2005) című lacanista szövegében válik hangsúlyossá. A jelen tanulmány gondolatmenete szempontjából Oudart textus-központú megközelítése azért fontos, mert előhírnöke egy olyan fajta paradigmának, ami a filmszer-

⁴ Egy korábbi kutatás során (Bálint, 2010) kísérletet tettem arra, hogy a Mulvey által konceptualizált férfi tekintetet transzformáljam a fokalizáló-fokalizált párosításokban megfigyelhető nemi kiegyensúlyozatlanságra egy adott film nézőponti beállításainak vizsgálatán keresztül.

kesztési eszközöket és a befogadói állapotokat közvetlenül összefüggésbe állítja egymással. A fokalizáció textuális kódjai közül a szerző a beállítás-ellenbeállítás szerepére hívja fel a figyelmet. Oudart azt állítja, hogy a beállítás-ellenbeállítás azért vált a klasszikus hollywoodi montázsstruktúra legfőbb filmszerkesztési elvévé, mert ez képes a nézőben leginkább a filmi egység illúzióját, folyamatosságát létrehozni. A beállítás-ellenbeállítás szekvenciájában egymást követő képek mindig az előző képről hiányzó – és a hiány által vágyat és szorongást keltő – térrészletet mutatják meg. A hiány – behelyettesítés – újabb hiány stációin keresztül kialakul a varrateffektus, ami az eredeti lacani értelem-ben is valamiféle vágás, seb, eredendő hiány elfedésére szolgál.

Narratív filmelmélet: a fokalizáció mint a tudás elosztásának eszköze

A narratív filmelmélet a nyelvészeti alapú szemiotikától és az irodalmi elbeszéléstől kölcsönzött mintákat ültette át a film területére. Az elbeszélés szemzőge, nézőpontja volt az egyik első olyan problémakör, amiről gondolkodva a narratológia elnyerte saját arculatát. A filmelméletben ez lett az a terület, amely a befogadó és a narratíva kapcsolatát kialakító jelölőrendszerekkel, formai megoldásokkal foglalkozik (Stam és mtsai, 2000).

Nick Browne (1975) a *Hatosfogot* című John Ford film elemzésén keresztül elsők között fogalmazza meg azt a kérdést, hogy az egyes jelenetek hogyan orientálják a nézői attitűdöt. A híres vacsorajelenet beállításainak vizsgálata során a szerző megállapítja, hogy nem a szereplők optikai nézőpontja vezeti a nézői viszonyulásokat, hanem egy magasabb szintű narrációs retorika, ami a plánozást, a nézőpontváltást, az időzítést egyaránt magába foglalja.

Időben ezzel párhuzamosan, Edward Branigan (1984, 1998) az optikai nézőpontot a filmi narratíva legszignifikánsabb nyelvi-logikai aspektusaként kezeli. A szerző megkülönbözteti a nem-diegetikus (pl. narrátor hang) és a diegetikus eseteit (pl. nézőponti beállítás) a szubjektivitás kifejeződésének. A nézőpont textuális kifejeződésének jelentőségét a szerző abban látja, hogy amikor egy karakter rápillant valamire/valakire, és a *néző látja a pillantás tárgyát*, akkor a filmi tér elkerülhetetlenül szubjektívizálódik. A szubjektivitás Branigannál tehát a narráció egy specifikus szintje, amikor a tér adott leképezése egy adott szereplőhöz rendelődik hozzá (1984, 2.). A néző így a karakter szituációján keresztül szembesül a reprezentációval, a narráció által kijelölt térrel (1984, 71.). Azaz a nézőponti beállítás közvetíti azokat az információkat a néző számára, amikből az anyag jelentéssé áll össze (1984, 212.).

Láthatjuk, hogy a filmszerkesztési eljárások vizsgálata során a narratív funkció és a nézői tudás egymást feltételező mozzanatok. Branigan a *Narrative Comprehension and Film* című könyvében a narrációt mint a tudás egyen-

lőtlen elosztását, a fokolizációt pedig mint ennek egyik eszközét határozza meg. Felismeri, hogy a karakter nemcsak fókusza lehet a cselekmény kauzális láncolatának, hanem forrása a kauzális láncra vonatkozó tudásunknak is, azon keresztül, ahogy a filmben valamit megtapasztal, és ezt a tapasztalatot a narráció a néző számára hozzáférhetővé teszi (Branigan, 1992, 101.).

Kognitív filmelmélet

A nyolcvanas évek kognitív forradalma a filmelméletben is paradigmaváltást hozott, amiben a befogadó elméműködése vált a legfőbb vizsgálati tereppé. A szerzők el kezdtek törekedni a természettudományos leírásokra, ideológia és politika-semlegességre. A paradigma szellemi elődje a posztstrukturalista narratológia, mely a jelentést konstrukciónak tételezi, ami a befogadó aktív közreműködésével jön létre (Bordwell, 1990, 1996).

A kognitív filmelmélet a nézőponttal kapcsolatban két kérdést igyekszik megválaszolni: 1) milyen a nézőponti beállítás és befogadói azonosulás kapcsolata?, 2) milyen mentális feltételek szükségesek ahhoz, hogy a néző a nézőponti beállítás két beállítását összekösse, és ezen keresztül felismerje, hogy az adott karakter szenzoros szűrőjén keresztül észleli az adott képet? A nézőponti beállítás befogadói folyamatokra tett hatásának vizsgálata összekapcsolódik a befogadó azonosulási módjairól való elmélkedéssel, melynek során a kognitív filmelmélet a pszichoanalízistől örökölt azonosulás (identifikáció) fogalma helyett igyekezett új koncepciókat használatba venni (Coplan, 2004, 2008; Plantinga, 2010).

Murray Smith (1995) Richard Wollheimet követve elkülöníti a filmbefogadás mentális módjait aszerint, hogy a néző centrális vagy acentrális módon viszonyul a cselekményhez. Ez a megkülönböztetés Walton (2006) (kívülről vs. belülről való elképzelés), Currie (1995) (elsődleges vs. másodlagos szimuláció), Cupchick (1994) (erős vs. gyenge azonosulás) és Oatley (1994) (a fikció membránján kívüli vs. belüli reakciók) írásaiban is megtalálható. Az egyik esetben a befogadó a mentális állapotai révén megkettőzi, átéli a karakter mentális állapotait (empathy, centrális mód – *Képzletben leugrok a toronyból*), ami a klasszikus értelemben vett azonosulás a karakterrel, a másik esetben a néző csupán észleli a szereplő szituációját, és nem azonos, de adekvát módon reagál a karakter szituációjára (sympathy, acentrális mód – *Elképzelem, hogy leugrok a toronyból. Elképzelem milyen leugrani a toronyból.*).

Murray Smith (1995, 83. és 156-165.) *Engaging characters* című, a néző és karakter érzelmi kapcsolatának taxonómiáját felállító könyvében az együttérzés struktúráját megalapozó narratív folyamatok bemutatásakor kiemeli a nézőponti beállítás szerepét, bár amellet érvel, hogy a filmkarakter perceptuális pozicionálásának más narratív eszközökhöz képest nincs privilegizált szerepe sem abban, hogy a karakter mentális állapotaihoz hozzáférést biztosítson, sem az

azonosulásban. „Nem minden nézőponti beállítás teremt hozzáférést a karakter szubjektivitásához, és nem minden hozzáférést a nézőponti beállítás hoz létre. A nézőponti beállítás nem szükségszerű feltétele a néző beleérzésének kialakulásához.” (Smith 1995, 161. saját fordítás). Egy későbbi írásában Smith (1997) a nézőponti beállítás és a centrális azonosulási mód közötti kapcsolatot újragondolva, azzal érvel, hogy a nézőponti beállítás a nézői képzeletet arra készíteti, hogy a szereplő vizuális helyzetébe képzelje magát.

A kognitív filmelmélet szerzői között nincs abban egyetértés, hogy valójában mi az, ami az azonosulás centrális-erős módját kiváltja, és hogy ez a centrális mód tulajdonképpen mennyire jellemző módja a befogadásnak. Kendall Walton szerint a film alapvetően centrális befogadást vált ki, a néző szükségszerűen az azonosulás erős módját éli át. Ed Tan (1996) a néző szemtanúságát hangsúlyozza, aki láthatatlan megfigyelőként követi a film eseményeit. Smith (1997) és Currie (1995) amellet érvelnek, hogy csak bizonyos narrációs eszközök váltják ki az erős azonosulást, vagy hangolnak rá arra. Currie a szubjektív nézőponti beállítás⁵ szerepét hangsúlyozza a centrális befogadási mód kiváltásában, értve ez alatt azt, hogy amikor például a szereplő részegségét, szédültségét érzékeljük abból, hogy a kép elhomályosul, hullámzik, a kamera hirtelen ráközelít, akkor mi nézők is átérezzük ugyanazt a vizcerális állapotot. Choi (2005) azt állítja ezzel szemben, hogy nem azért érezzük a szédülést, mert azonosultunk a szereplővel, hanem mert ez egy önkéntelen vegetatív reakció. Choi véleménye szerint a nézőponti beállításnál sokkal fontosabb tényező, hogy a befogadónak mekkora hozzáférése van a szereplő belső pszichológiai állapotaihoz, mekkora a szereplőről való tudás mértéke.

A nézőponti beállítás jelentőségének magyarázatai

Evolúciós megközelítés

A fenti bekezdésekkel igyekeztem rávilágítani arra, hogy a nézőponti beállítás mint a szereplő belső fokalizációjának vizuális kódja, a narratíva szubjektivizálását létrehozó szignifikációs eljárás az elméletekben hogyan kapcsolódik össze a karakter és a néző kapcsolatáról való gondolkodással. De vajon mi teszi lehetővé, hogy a befogadó egyáltalán megértse a nézőponti beállítás működését?

Noël Carroll (1993) evolúcióelméleti és fejlődéslelektani irányból közelít azokhoz a feltételekhez, melyek a hétköznapi befogadót alkalmassá teszik a

⁵ Szubjektív nézőponti beállításnak (Branigannél észleleti beállításnak) nevezik azokat a beállításokat, amik a szereplő szubjektív nézőpontjából a képfelület manipulálásával érzékeltetik a karakter belső állapotát (pl. részegség, szédülés, homályos látás).

nézőponti beállítás két elemének összekapcsolására, és a belőlük való egységes jelentés képzésére. Carroll az állapotknál és a korai anya–csecsemő kapcsolatban is információforrásként működő *tekintetirány és arckifejezés* adaptív, univerzális jelentőségére hívja fel a figyelmet. A szerző amellet érvel, hogy a nézőponti beállítás azért hatékony eszköze az érzelmek kommunikációjának, mert a fokolizáló szereplő premier plánja lehetővé teszi a néző számára a szereplő arcán kifejeződő alapérzelmek és a látott tárgyhoz való viszony leolvasását. Carrol szerint mivel a nézőponti beállítás az észlelés biológiai gyökerű jellegzetességeire épít, így nem igényel semmilyen előzetes tudást, médiatapasztalattól a nézői tömegektől, ezért válhatott a szórakoztató tömegmédiá bevett strukturaló elvévé.⁶ A szereplő arcközelijének észlelése és a nézői empátia közötti kapcsolat szignifikanciájáról Carl Plantinga (1999) írásaiban is olvashatunk.

Fejlődéslelektani megközelítés

A tekintet követésének képessége

Per Persson (2003) az *Understanding cinema: a psychological theory of moving imagery* című könyvében a nézőponti beállítás megértésének pszichológiai háttér-folyamait a csecsemő kutatások eredményeit bemutatva tárgyalja, közelebb hozva a fokolizáció és a néző-szereplő viszony mikromechanizmusait. A nézőponti vágás kiinduló beállítását, a képen kívülre néző karakter premier plánját (1. kép) a magyarázat középpontjába helyezve Persson azt állítja, hogy a másik ember tekintetirányának követésére és az abból származó információ kinyerésére való képesség a csecsemőkör alapvető kommunikációs módja. Trevarthen (1998) elsődleges interszubsztivitásnak nevezi a csecsemő és a gondozója közötti összehangolt, közvetlen szemtől-szembeni érzelm megosztását, amit a legújabb kutatások szerint 3-4 hónapos korban felvált a másodlagos interszubsztivitás módja, ahol a csecsemő már érzékenyvé válik anyja tekintetének irányváltoztatásaira, és egyfajta szociális referenciaként használja azt. Ekkor anya és csecsemő már egy tárgy közös megfigyelésében osztoznak, és mindkettő tudatában is vannak ennek, ami elősegíti a kettejük közötti kommunikáció fejlődését. A tekintet irányára már az újszülött csecsemők is nagyon érzékenyek, és ha nem is követik a tekintet irányát, de figyelmük az onnan várható eseményekre éleződik ki (Csibra és Gergely, 2007).

Csibra Gergely (2003) vizsgálatai arra mutatnak rá, hogy önmagában a tekintet irányának megváltozását a csecsemők referenciális cselekvésnek fogják fel, amennyiben az egy kommunikációs helyzeten belül jön létre. Ez az érzé-

⁶ A nézőponti beállítás filmtörténeti kontextusáról lásd Per Persson összefoglalóját (2003, 48-65.).

kenység felkészíti a csecsemőt arra, hogy a tekintetirányt váltó személy arcki-fejezéséből, nonverbális jelzéseiből kikövetkeztesse annak mentális állapotait, másrészt, hogy a megfigyelt esemény/tárgy információit befogadja, illetve hogy a kommunikáció elemeiből egy koherens perceptuális-szemantikus mentális reprezentációt teremtsen. Csibra és Gergely (2007, 22.) a tekintet követésére irányuló hajlandóság és az így létrejövő közös figyelem pedagógiai funkcióját emeli ki: „...funkciója nem az, hogy feltárja mások mentális állapotait a csecsemő előtt, sem nem az, hogy megossa élményeiket, hanem az, hogy a csecsemő számára specifikálja, mi az, amiről valamilyen releváns információt fog tanulni”.

A fenti bekezdések rávilágítanak arra, hogy a nézőponti szerkesztés megértését és jelentőségét milyen rendkívül korai kommunikációs mintázatok alapozzák meg. Feltételezhetjük, hogy a nézőponti beállítás emiatt képes rendkívül hatékonyan bevonni a befogadót – kognitív és emocionális értelemben egyaránt – a film terébe, cselekményébe, és így tudja nagyon egyszerűen szubjektívizálni-pszichologizálni a karaktert. A nézőponti vágás minél inkább magába foglalja a hétköznapi deiktikus tekintet elemeit, annál valószínűbben éri el a nézői megértést (Persson, 2003, 96-97.).

Mentalizációs képesség

Baron-Cohen (1995) a tekintet követésére alapuló közös figyelem fázisának kialakulását a tudatelmélet fejlődésében tartja nagy jelentőségűnek. A mentalizáció (másképp tudatelmélet) fogalma arra a képességre utal, mellyel másoknak és magunknak különböző mentális állapotokat tulajdonítunk a viselkedések magyarázata során (Egyed és Király, 2008). A tudatelmélet szóösszetétel 'elmélet' része arra utal, hogy valódi hozzáférésünk soincs, csupán elméleteket gyártunk a másik szubjektívitásáról, ami konceptuálisan legitimizálja, hogy a filmkarakterekhez kapcsolódó nézői tudatelméletek során is alkalmazzuk ezt a pszichológiai konstruktumot. Baron-Cohen, Wheelwright és Hill (2001) kísérletei valószínűsítik azt a feltevést, hogy a tekintet irányának feldolgozása nagyon fontos lépés a tudatelméleti képességek kialakulásában, és a tekintetirányból származó információ feldolgozásának deficitje a társas képességek deficitjével is együtt jár.

Baron-Cohen, Joliffe, Mortimore és Roberston fejlesztették ki 1997-ben az empátia és a mentalizációs képesség mérésére, valamint az autizmus kutatásához a *Reading the Mind in the Eyes* tesztet, melynek felújítását és hazai adaptálását G. Tóth Kinga (2008) végezte el (Szempár-teszt). A teszt 36 képből áll, a fotók emberi tekintetek nagyközelijét (szuperplánját) ábrázolja (3. kép).

Az eredeti tesztben kilenc fotón a szereplő a kamerába néz, a többin pedig képen kívülre. A tesztkitöltő feladata az, hogy a képhez tartozó négy lehetőség közül kiválassza a legmegfelelőbb érzelmi címkét. A női és a férfi szempárok

fele-fele arányban szerepelnek. A teszt előfeltevéseiben azzal az implicit tudással találkozhatunk, amit a filmművészet nagyon régóta használ: ha egy szereplő tekintetét közel hozza a beállítás a nézőhöz, akkor nézőt arra facilitálja, hogy belépve a fikció terébe elkezdjen a szereplő érzelmi állapotáról gondolkodni. Ez irányú képességünkben viszont nem vagyunk egyformák.



3. kép: Mind-In-The-Eyes teszt egyik tétele*
A vizsgálati személynek a képen látható személy tekintetéből annak érzelmi állapotát kell kiolvasnia és választania a négy megadott lehetőségből (Baron-Cohen 2001).

Az elmeállapot-tulajdonítás képessége olyan előzetes kognitív képességekből bontakozik ki, mint az említett tekintetkövetést igénylő közös figyelem, valamint a téri perspektíva-különbségek megértésének képessége. A tudatelmélet legkorábbi szintjén a gyermek megérti a téri perspektívák különbözőségét, felfogva, hogy a másik ember szemszögéből nem ugyanaz látszik, mint az övéből (Kiss 2005).⁷ Mi következik mindezekből a belső fokalizáció kódjaira nézve? Azok a filmszerkesztési eljárások, melyek a nézőt afelé mozdítják, hogy kövesse a filmkarakter tekintetét, majd felvegye annak téri nézőpontját, valószínűleg azokat a mentális folyamatokat is fokozott működésbe hozzák, melyekkel a szereplőknek érzelmi és kognitív állapotokat tulajdonítunk.⁸ A fejlődéslelektani tudás így tud empirikus alapot adni a narratív filmelmélet azon feltevéseinek, melyek a fokalizációt, a filmkép szubjektivizálódását és a narratív információ elosztását összefüggésbe hozzák.

Idegtudomány

Felmerül a kérdés, hogy az előző bekezdések elméleti megállapításai mennyiben támaszthatóak alá a neuropszichológiai kutatások tapasztalataival.⁹ A

* Forrás: <http://glennrowe.net/BaronCohen/Faces/EyesTest.aspx>

⁷ A téri nézőpontváltás képességének alakulását és a gyermeki egocentrizmus állapotát szemlélteti Piaget és Inhelder (1967) „háromhegy-probléma” vizsgálata, ahol a gyerekeknek egy makett különböző perspektíváit ábrázoló fényképek közül kellett kiválasztania azt, hogy melyik ábrázolás egyezik meg a makett egyik oldalán ülő játékbaba nézőpontjával.

⁸ Talán az sem véletlen, hogy az élőhalott zombik, robotok jellemző műfaji attribútuma a merev, mozdulatlan tekintet.

⁹ Az idegtudományi kutatások legtöbbje fényképet és mozgóképet használ ingeranyagként, ezért eredményeik a hétköznapi észleletekre csak ezen közvetítettség figyelembevételével, a filmbefogadásra viszont gyakran ezen áttételek nélkül általánosíthatóak.

nézőponti beállítás két aspektusa – az arcok észlelése és a tekintet követése – a biológiai alapú kutatások fontos terepévé vált.

Számos kutatás bizonyítja, hogy nagyon kifinomult képességgel rendelkezünk az arcok információinak feldolgozására. Az arcfelismerés folyamata során a felnőttek és a csecsemők is egyaránt a szemrégióra fixálnak, mivel a tekintet iránya nagyon fontos non-verbális információval szolgál. A vizsgálatok kimutatták, hogy nagyon kicsi tekintetirány különbségeket is képesek vagyunk megkülönböztetni, és nagyon erős késztetésünk van a tekintet irányának követésére. Egyes vizsgálatok a tekintetirányra specializálódott detektorok létét feltételezik az agy bizonyos régiójában (superior temporal sulcus) (Hood és mtsai, 2003).

Ezek az eredmények egybevágóan az előzőleg bemutatott megállapításokkal, szintén arra világítanak rá, hogy a belső fokalizáció valamennyi vizuális kódját jellemző szereplői premier plán és a horizontális irányban képen kívülre irányuló szereplői tekintet jelentősen facilitálja a befogadó mentális folyamatait. Mit kezd vajon a befogadó a szereplő belső fokalizációjának vizuális kódjaiból származó információval? Itier és Batty (2009) összefoglalója rámutat arra, hogy a szemek és a tekintet milyen kiemelt szerepet kapnak az arc információinak feldolgozásában, a szociális kognícióban, az identitás azonosításában és az érzelem felismerésben. Calder, Lawrence és munkatársainak (2002) kutatása a tekintet irányának feldolgozásában és a mentalizációban részvevő idegrendszeri korrelátumok átfedő területeire (mediális frontális cortex) hívja fel a figyelmet, ami bizonyítja, hogy a két képesség, ahogy Baron-Cohen munkacsoportja is feltételezte, korrelál egymással. Ez alapján nagyobb bizonyossággal állíthatjuk, hogy a tekintet követésére irányuló figyelem együtt jár a megfigyelt személy mentális állapotából való információszerzési tendenciával, ami az empátiás folyamatoknak is alapja. Ez az érintettség Calder és munkatársai tanulmánya alapján szignifikánsabban megjelenik, ha az ingeranyagként szolgáló fotón szereplő személy nem egyenesen a kamerába néz, hanem vízszintes irányban képen kívülre szegezi a tekintetét, ami egybevág a nézőponti beállításra jellemző ábrázolásmóddal (4. kép).



4. kép: A baloldali fotók Calder és munkatársai (2002, Fig. 2.) neuropszichológiai vizsgálatában szerepeltek ingeranyagként, a jobboldali képkockák nézőponti beállítások részletei Hitchcock (1964) *Marnie* című filmjéből.

Ezek az eredmények neurológiai szinten is rámutatnak arra, hogy a belső fokalizációt reprezentáló (tekintetet követő vágás, nézőponti beállítás) beállítások különösen alkalmasak arra, hogy a befogadó mentalizációért, empátiás folyamataiért felelős agyterületeit aktivizálják. Az összefüggések feltárása céljaim szerint egyrészt annak megértésével gazdagítja az eddigi megállapításokat, hogy a nézőponti beállítás narratív eszköze hogyan tud univerzális válaszokat facilitálni a nézőkben. A következő bekezdésekben szeretném megemlíteni azokat a közvetítő mechanizmusokat, amik ezeket az univerzális válaszokat egyediséggel ruházzák fel.

A mentalizáció és a kötődés kapcsolata

Az előző bekezdésekből kiderült, hogy a tekintetirány feldolgozása és a másik ember mentális folyamatainak (érzelmeinek, szándékainak, vágyainak, gondolatainak) felismerése – a tudatelméleti képesség – egymással nagyon szoros kapcsolatban álló, közös agyi alappal rendelkező folyamatok. Fonagy és Target (2005, 335-348.) modelljére épülő vizsgálatok a mentalizációs képességet és a *kötődési biztonságot* empirikus viszonyba állítják egymással, azt állítva, „hogyan tudatelméletre a csecsemő közte és gondozója közötti interszjektív folyamatban tesz szert” (Fonagy és Target, 2005, 337.), ahol a gondozó komplex nyelvi folyamatokon keresztül segíti a gyermeket abban, hogy mentalizációs modelleket állíthasson fel. Meins és munkatársainak (1998) longitudinális vizsgálata összefüggést talált a 11–13 hónapos kori kötődési stílus és az öt éves kori mentalizációs képesség foka között 33 ugyanolyan kognitív képességgel rendelkező gyermeknél. A biztonságos kötődés elképzelhető, hogy nagyobb valószínűséggel jár együtt azzal, hogy az anya/gondozó gyermekét saját különálló elmével rendelkező személyként kezeli, és megnevezi a gyermek számára a saját és a másik elméjének tartalmait.

Tehát a tudatelmélet univerzálisan megjelenő mentális működés, de a képesség mértéke az egyéni élettörténet (és a genetikai adottság) függvényében különböző. Baron-Cohen az autizmus spektrumon vizsgálja az egyéni differenciákat, a mentalizáció-kötődés összefüggés viszont a normál populációban mutatkozó különbségeket is magyarázza. Mindezekből megállapítható, hogy a szereplői fokalizáció textuális kódjai rendkívül szignifikáns inger-mintázattal rendelkeznek, melyek a befogadó empátiás és elmeolvasási működéseit facilitálják. Az viszont, hogy az egyes mozinéző milyen mélységben képes a filmszereplő premier és szuperplánjából származó információt feldolgozni, milyen pontossággal képes ebből a fikciós karakter belső állapotaira következtetni, az minden bizonnyal a gondozójával való korai kapcsolat minősége, megbízhatósága által formált.

Esztétikai élmény és kötődés

A művészetpszichológia több pszichoanalitikus szerzője az identitást, a kötődési stílust és a művészi élmény érzelmi-empatikus aspektusait szoros kapcsolatba hozza egymással: az alkotás és a befogadó közötti intim viszonyban valószínűsíthetően a közeli kapcsolatokban megélt érzelmi modell aktivizálódik (Bollas 1978). Az irodalomelmélettől rég nem idegen az a gondolat, mely szerint az olvasói válaszban a teljes identitás, az énazonosság teljessége érhető tetten. Az úgynevezett tranzaktív irodalomelméleti modell megalkotója Norman Holland (1976) azt hangsúlyozza, hogy a befogadási folyamat során a műalkotást saját identitástémánkra transzformáljuk, azaz a műalkotáshoz való viszonyunkat a külvilághoz való viszonyulásunkon keresztül átszűrve képezzük meg (Gyöngyösiné és Németh, 2009). Ez a gondolat az utóbbi időben az olvasói választ kognitív keretben vizsgáló empirikus kutatásokat is inspirálta (Dijkic és mtsai, 2009).

A filmelméletben a mozihelyzet tapasztalata és a korai infantilis élmények közötti kapcsolat a pszichoanalitikus megközelítés kereteiben tematizálódik. Jean-Louis Baudry (1999) *Az apparátus* című írásában a platóni barlanghasonlat és Bertram Lewin (1946) álomernyő fogalmának felhasználásával analógiát teremt álom és mozi között. Baudry legfőbb állítása, hogy a mozi egyfajta mesterseges regresszió kiváltásán keresztül „újrateremti a lelki szerkezet alvás közbeni apparátusát” azzal, hogy visszatér ahhoz a legkorábbi kielégülési formához, ahol még képzet és észlelet nem válik szét. A vetítés körülményei – elsötétített terem, testi elszigeteltség, pszichés magány, a képek irrealitása – a nézőben felszabadult önátadást eredményeznek, ami a film és néző közötti transzferfolyamatok felerősödéséhez vezet. A csecsemőkorai élmények és a mozihelyzet analógiás felfogása a modern szerzőknél is visszaköszön. Ira Konigsberg (1996) a winnicotti átmeneti tér, a kohuti tükör és a lacani tükörstádium fogalmainak segítségével teszi megragadhatóvá a befogadó és a film között feltételezett projektív-introjektív folyamatokat

A filmbefogadás empirikus vizsgálatának tapasztalatai

A filmbefogadói empatikus folyamatokról való gondolkodásban az összefüggéslánc ezen pontja visszavezet minket a narratív-kognitív és a pszichoanalitikus művészetbefogadás-elméletek elvi különbségeihez: vajon a mozinézők a belső fokalizáció narrációs eszközei által irányítva, az univerzális elmeműködések – mint a tekintet követése, vagy a tudatelmélet – közvetítésével azonos módon reagálva empatizálni kezdenek a szereplővel, vagy, ahogy a pszichoanalitikus elmélet egyes szerzői állítják, a korai élményeinket, kötődési stílusunkat, identitásunkat jelenítjük meg a nézői reakcióinkban? A kérdés

megválaszolásához szükséges integratív szemléletű empirikus vizsgálat-sorozatunk a módszertani fejlesztés fázisában tart (Papp és Kovács 2010, Bálint, Papp és Kovács 2010), és törekszik a moziélmény mikromechanizmusainak feltárására.

Az online filmbefogadói válaszok (n=17) tartalomelemzéséből származó első eredményekben a karakterhez való viszonyulás módjai közül a személy-percepció (esztétikai, morális, szimpátia értékelések) és az empátia bizonyultak szignifikánsnak, melyek előfordulási gyakoriságát kötődési elkerülés (ECR-R), a tapasztalatokra való nyitottság (BFQ), az impulzus kontroll (BFQ) és az empatikus törődés (IRI) szignifikánsan meghatározták. A Davis-féle (1983, 1994) multidimenzionális alapuló empátia gyűjtőfogalmának alkategóriái közül a perspektíva-felvétel mutatkozott a leggyakoribb empátiás választípusnak, ami valószínűsíti, hogy a mozinézőnek valóban az egyik alapvető viszonyulásmódja az, hogy a filmkarakter „elméjében” lejátszódó érzelmi, mentális folyamatokat felismerje és megnevezze. Az eddigiek alapján nyilvánvaló, hogy a másik érzelmeinek felismerése nemcsak az empátiának, de a mentalizáció folyamatainak egyaránt építőköve. A két képesség idegrendszeri korrelátumai átfedő területekkel rendelkeznek (Völm és mtsai, 2006).

A narratív eszközöket módszeresen manipuláló empirikus vizsgálatokra van szükség ahhoz, hogy a nézőponti beállításról birtokunkban lévő tudásokat a film esztétikai élményének kontextusában is megismerjük.

Összefoglalás

A szereplő perceptuális aktivitását konceptualizáló belső fokalizáció leginkább a nézőponti beállítás szerkesztési eljárásán keresztül ragadható meg a film textuális szintjén. Ezek a filmtörténetileg konvencionalizálódott vizuális kódok valamennyi modern filmelméleti paradigmában összefüggésbe kerülnek a néző-szereplő viszony szubjektivizálódásával. A fejlődéslélektani és idegtudományi eredményeken keresztül pontosabb képet kaphatunk a filmművészet által intuitív módon felfedezett mechanizmus alkotóelemeiről. A bemutatott kutatások fényében megállapítható, hogy a nézőponti beállítás empatikus potenciálja a szereplő arcát és tekintetét bemutató premier plánból ered, ami nem csak mint információforrás áll rendelkezésre, hanem a tekintetkövetési reflexet kiváltva a mentalizáció „olvasási módját” is aktivizálja. Az empátia, a mentalizáció és a kötődés közötti szoros viszonyt tárgyaló elméleteken keresztül felismerhetővé válik, hogy a másik ember – legyen az valódi vagy fikciós szereplője az életünknek – élményeinek megértésére, átélésére való univerzális képességünket milyen hatóerők formálják egyedire.

IRODALOM

- AARON, MICHELE (2007): *Spectatorship. The Power of Looking On*. Wallflower, London.
- ANDRINGA, E., VAN HORSSSEN, P., JACOBS, A. és TAN, E. (2001): Point of View and Viewer Empathy in Film. In: Willie van Peer and Seymour Benjamin Chatman (szerk.) *New perspectives on narrative perspective*. Suny Press, 2001, 133-157.
- BAL, MIEKE (1999): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. kiadás. Toronto, Buffalo, London: The University of Toronto Press.
- BÁLINT KATALIN (2010): Are women really focalised? Overlap between the concepts of male gaze and focalization in film theory. *PSYART: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*. http://www.psyartjournal.com/article/show/blint-are_women_really_focalized (March 15, 2011).
- BÁLINT KATALIN, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA, KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT (2010): *Featuring the Film Viewer: Free Associations During Short Fiction Films*. 27th International Literature and Psychology Conference. Előadás. 2010. június 23-28. Pécs.
- BARON-COHEN, S. (1995): *Mindblindness: An Essay on Autism and Theory of Mind*. Cambridge: MIT Press.
- BARON-COHEN, S; JOLLIFFE, T; MORTIMORE, C. & ROBERTSON, M. (1997). Another advanced test of theory of mind: evidence from very high functioning adults with autism or Asperger Syndrome. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 38:813-822.
- BARON-COHEN, S; WHEELWRIGHT, S; & HILL, J. (2001). The „reading the mind in the eyes” test, revised version: a study with normal adults, and adults with Asperger Syndrome or high-functioning autism. *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 42:241-252.
- BARTHES, ROLAND (1996): „A szerző halála”. In uó.: *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris, 1996.
- BARTHES, ROLAND (1997): *S/Z*. Budapest: Osiris – Gond, 1997
- BAUDRY, J.-L. (1999): Az apparátus. *Metropolis*, 2:10-23.
- BOLLAS, C. (1978): The Aesthetic Moment and the Search for Transformation. *Annual of Psychoanalysis*, 6:385-394.
- BORDWELL, DAVID (1990): A Case for Cognitivism: Further Reflections. *Iris*, 11:107-112.
- BORDWELL, DAVID (1996): Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. In: Bordwell, D. és Carroll, N. (szerk.): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996, 3–36.
- BRANIGAN, EDWARD (1984): *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton.
- BRANIGAN, EDWARD (1992): *Narrative comprehension and film*. London: Routledge.
- BRANIGAN, EDWARD (1998): Metaelmélet. Ford. Szászi Fatime. *Metropolis*, 1998/2:10-26.
- BROWNE, NICK: (1976): The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of „Stagecoach”. *Film Quarterly*, 29:2 (tél, 1975-1976), 26-38.
- CALDER, A. J., LAWRENCE, A. D., KEANE, J., SCOTT, S. K., OWEN, A. M., CHRISTOFFELS, I. és YOUNG, A. W. (2002): Reading the mind from eye gaze. *Neuropsychologia*, 40(8):1129-1138.
- CAROLL, NOËL (1993): Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today*, 14(1):123-42.
- CHATMAN, SEYMOUR (1990): Az elbeszélő a filmben In: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narratives in Fiction and Film*. Cornell Univ. Press, Ithaca and London, 124-138. Ford. Farkas Csaba. URL: <http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm>
- CHOI, J. (2005). Leaving It up to the Imagination: POV Shots and Imagining from the inside. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(1):17-25.

- COPLAN, AMY (2004): Empathic Engagement with Narrative Fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2):141-152.
- COPLAN, AMY (2008): Empathy and Character Engagement. In: Paisley Livingston és Carl R. Plantinga (szerk.): *The Routledge companion to philosophy and film*. London: Taylor & Francis, 2008, 97-110.
- CSIBRA GERGELY (2003): Teleological and referential understanding of action in infancy. *Philosophical Transactions of the Royal Society, London, B*, 358, 447-458.
- CSIBRA GERGELY és GERGELY GYÖRGY (2007): Társas tanulás és társas megismerés. A pedagógia szerepe. *Magyar Pszichológiai Szemle*, (62) 2007, 1: 5-30.
- CUPCHIK, G. C. (1997) Identification as a basic problem for aesthetic reception. In: Steven Tötösy de Zepetnek, Irene Sywenky (szerk.): *The systemic and empirical approach to literature and culture as theory and application*. University of Alberta. Research Institute for Comparative Literature and Cross-Cultural Studies, 1997, 11-22.
- CUPCHIK, G.C. (1994). Emotion in aesthetics: Reactive and reflective models. *Poetics*, 23, 177-188.
- CURRIE, G. (1995). *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*: Cambridge University Press.
- DAVIS, M. (1983): Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach. *Journal of Personality and Social Psychology* (44) 1994, 1: 113-126.
- DAVIS, M. (1994): *Empathy: A Social Psychological Approach*. Boulder: Westview Press.
- DELEYTO, C. (1996): Fokalizáció a filmi elbeszélésben. Ford.: Ferencz Anna. URL: <http://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto/index.html>, 2009-06-07.
- DJIKIC, M., OATLEY, K., ZOETERMAN, S., PETERSON, J. B. (2009): Defenseless against art? Impact of reading fiction on emotion in avoidantly attached individuals. *Journal of Research in Personality* 43, 14-17.
- EGYED KATA és KIRÁLY ILDIKÓ (2008): Mások viselkedésének megértése és az éntudatosság. In: Csépe Valéria, Györi Miklós, Ragó Anett (szerk.): *Általános pszichológia 3. – Nyelv, tudat, gondolkodás*. Budapest: Osiris Kiadó, 2008, 336-356.
- FONAGY, PETER és TARGET, MARY (2005): *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Budapest.
- FÜZI IZABELLA és TÖRÖK ERVIN (2006): Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe Szeged. <http://szabadbolcseszet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html>
- GENETTE, GÉRARD (1996[1984]): Figures III. Ford. Boldizsár Sepreghy. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1996, 61-98.
- G. TÓTH KINGA (2008). Szemekben tükröződő érzelmek. Simon Baron-Cohen Eye-tesztjének felújítása. Pszichometriai házidolgozat. ELTE, PPK, Személyiség-és Egészségpszichológiai Tanszék.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS E. és NÉMETH A. (2008): Az irodalmi műalkotások befogadásának tranzaktív modellje. Elmélet és gyakorlat. In: Vincze O. és Bigazzi S. (szerk.): *Élmény, történet – A történetek élménye*. Budapest: Új Mandátum, 2008, 217-227.
- HITCHCOCK, A. rend. (1964): *Marnie*. Universal Pictures.
- HOLLAND, N. (1976): Az irodalmi interpretáció és a pszichoanalízis három fázisa. In: Bókay A. és Erős F. (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest: Filum, 331-342.
- HOOD, BM, MACRAE, CN, COLE-DAVIES, V, DIAS, M. (2003): Eye remember you: The effects of gaze direction on face recognition in children and adults. *Developmental Science*, 6:67-71.
- ITIER, R. J., BATTY M. (2009): Neural bases of eye and gaze processing: the core of social cognition. *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 33(6):843-63.

- KISS SZABOCS (2005): *Elmeolvasás*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- KONIGSBERG, I. (1996): Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. *Psychoanalytic Review*, 83:865-889.
- LEWIN, B.D. (1946): Sleep, the Mouth, and the Dream Screen. *Psychoanalytic Quarterly*, 15:419-434.
- MAYNE, J. (1998[1993]): *Cinema and Spectatorship*. Routledge, London.
- MEINS, E., FERNYHOUGH, C., RUSSELL, J. AND CLARK-CARTER, D. (1998): Security of attachment as a Predictor of Symbolic and Mentalising Abilities: A Longitudinal Study. *Social Development*, 7:1-24.
- METZ, C. (1981): A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle* 1981/2. 5-104.o.
- MULVEY, L. (2000 [1975]): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 2000, 4: 12-23.
- OATLEY, K. (1994): A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative. *Poetics*, (23) 1994, 53-74.
- ODUART, J-P. (2005): A varrat. *Metropolis* 2005/1. 22-31.
- PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA ÉS KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT (2010): Self-readings: The artistic experience on the crossroads between psychoanalysis and narrative theory. *Proceedings of the 26th International Conference on Literature and Psychoanalysis*: 39-47.
- PERSSON, PER (2003): *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery*. University Press, Cambridge.
- PIAGET, J., INHELDER, B. (1967): *The child's conception of space*. Routledge, London.
- PLANTINGA, CARL (1999): The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In: Plantinga, C. R. és Smith, G. M. (szerk.) *Passionate views: film, cognition, and emotion*. Johns Hopkins University Press, 1999, 239-255.
- PLANTINGA, CARL (2010): *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. University of California Press.
- RIMMON-KENAN, S. (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- SMITH, MURRAY (1995): *Engaging Characters: Fiction, Emotion and The Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- SMITH, MURRAY (1997): Imagining from the Inside. In: Allen, R., & Smith, M.: *Film theory and philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997, 412-431.
- STAM, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.
- STAM, R., BURGOYNE, R., FLITTERMAN-LEWIS, S. (1992): *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism, and beyond*. London: Routledge.
- TAN, E. S. (1996): *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah (NJ): Erlbaum.
- TREVARTHEN, C. (1998): The concept and foundations of infant intersubjectivity. In: Stein Bråten (szerk.): *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge University Press, 1998, 15-46.
- USZPENSZKIJ, BORISZ (1984[1970]): *A kompozíció poétikája (A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája)*. Ford. Molnár István. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- VÖLLM, B. A., TAYLOR, A. N.W., RICHARDSON, P., CORCORAN, R., STIRLING, J., MCKIE, S., DEAKIN, J. F.W. ÉS ELLIOTT, R. (2006): Neuronal correlates of theory of mind and empathy: A functional magnetic resonance imaging study in a nonverbal task. *NeuroImage*, 29(1):90-98.
- WALLTON, KENDAL (2006): Fearing Fictions. In: Carroll, N., & Choi, J.: *Philosophy of film and motion pictures: an anthology*. Oxford: Blackwell Pub., 2006, 234-246.