

Film és gyerekjáték

Absztrakt

A tanulmány Jean-Pierre Meunier gyerekjátékokra tett rövid utalásaiból indul ki, majd arra kérdez rá, hogy mit taníthatnak a gyerekjátékok Meunier filmes azonosulással foglalkozó modelljéről. Meunier magyarázata szerint a filmes azonosulás a „szinkretikus szociabilitásból”, valamint abból kikülönülve alakul ki. A szinkretikus társas hajlam az „anonim kollektivitás” állapota, amely a csecsemőkorra és a kora gyermekkorra jellemző, és felnőttkorban sem tűnik el teljesen. Azt vizsgálva, amit Daniel Stern „vitalitásformáknak” nevezett, pontosabb képet alkothatunk arról, hogyan történik meg a váltás a Meunier-féle „elsődleges interszubjektivitás” és a „privát interszubjektivitás” között. A vitalitásformák továbbá kiegészítik Meunier árnyalt leírását a nézők, a karakterek és a film közötti affektív kapcsolatról, mivel általuk fókuszba kerülnek az esztétikai mozzanatok, amelyek révén ez a kapcsolat létrejön.

Szerző

Jennifer M. Barker a filmtudomány egyetemi docense a Georgiai Állami Egyetem Film, Média és Színház tagozatán. Kutatási területe a mozgóképtudomány, különösen a szinesztézia, mozi és a tudat/test viszonya; a mozgókép esztétikája, affektus és megtestesült nézőség; performanszkutatás; dokumentumfilm; filmelmélet. A *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (2009) című könyv szerzője. Tanulmányai többek között a *Somatechnics*, *Studia Phaenomenologica*, *Discourse*, *New Review of Film & Television Studies*, *Film-Philosophy* című folyóiratokban jelentek meg.

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.5>

Film és gyerekjáték

A filmtapasztalat struktúrái: a filmes azonosulás (Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique) című könyvében Jean-Pierre Meunier a nézőnek a filmhez való ragaszkodását, érzelmi kötődését, valamint a film által mutatott emberekkel és karakterekkel való azonosulását vizsgálja. Három filmes módot határoz meg: a home movie-t, a dokumentumfilmet és a fikciós filmet. Ezek mindegyike sajátos „attitűdöt” vagy kötődési formát „igényel” a nézőtől, beleértve a sajátos kötődést a karakterekhez (legyenek azok fiktívek vagy valódiak), valamint a narratív időhöz; a nem fikciós mód esetében a valós időhöz. Mindeközben tesz egy rövid, de érdekfeszítő megjegyzést, rámutatva, hogy „a gyermeki tudatból sokat tanulhatunk” arról, hogy hogyan vesznek részt a nézők ezekben a filmes módokban. „Mindez azonban nem a mi dolgunk”, folytatja Meunier, „mi csak meg akartuk határozni a filmes tudat bizonyos általános attitűdjeit, [...] minden elhajlástól [deviation] függetlenül”.^[1]

Ez a tanulmány a „gyermeki tudatot” nem „elhajlásnak”, hanem sokatmondó előtörténetnek tekinti. Pontosabban mit *képes* tanítani nekünk a gyermeki tudat a filmes módokról és a filmes identifikációról? Meunier érvelése főként azon az előfeltételezésen nyugszik, hogy a filmes azonosulás abból az alapból és abból kikülönülve alakul ki, amit „szinkretikus szociabilitásnak” [*syncretic sociability*] nevez. Ez a csecsemőkort és a kora gyermekkort jellemző „anonim kollektivitás” állapota, amely néhány pszichológus és filozófus szerint sosem tűnik el teljesen. Ha ez igaz, akkor a felnőtt nézőség kérdéséről is tanulhatunk, ha megfigyeljük a világhoz és a benne élőkhez való komplex gyerekkori kapcsolatokat. Különösen, ha megvizsgáljuk, amit a fejlődéslélektannal foglalkozó pszichológusok „vitalitásformáknak” neveznek, illetve a kora gyerekkori játékokat, amelyekben a vitalitásformák koncentrálódnak, megfigyelhetjük, mennyire részvételi és interaktív a kapcsolat a néző, a karakter és a film között Meunier-nek a filmes azonosulásról adott magyarázata szerint.

Sok kora gyermekkorral foglalkozó kutató egyetért abban, hogy a Meunier által leírt „anonim interszubjektivitás”^[2] az eredendő kötődési mód a gyermek és mások között a világban. A fenomenológia, a kognitív pszichológia és a neuropszichológia alapján a kora gyerekkori fejlődés kortárs kutatói kidolgozták – részletesebben, mint Meunier rövid áttekintése teheti –, hogy hogyan alakul ki és működik a „szinkretikus szociabilitás”, valamint hogyan utal előre, teszi lehetővé és fordul át az interszubjektivitás „privátabb” formáiba úgy, hogy bizonyos módon fenn is marad bennük. A gyerekkor és a gyerekjátékok pszichológiájának, illetve fenomenológiájának felvetése – mely nagy hatást gyakorolt Meunier elméletére a filmes azonosulásról –, lehetővé teszi, hogy kiterjesszük a filmes azonosulás megvitatását az elbeszélésen és a karaktereken túlra, és

helyet biztosítsunk az azonosulás formális, filmes aspektusainak, melyek kevésbé hangsúlyosak Meunier leírásában. Bár Meunier a gyermeki tudatot „elhajlónak” tekinti a könyvében követett „általánosított” nézői tudathoz képest, jó okunk van, hogy a gyerekkorban keressünk támpontokat a felnőtt befogadókra jellemző filmes azonosuláshoz. Persze, a gyerekkor számtalan szempontból különbözik a felnőttkortól, viszont ahogy Merleau-Ponty egy nemrég lefordított, gyerekpszichológiával és -pedagógiával foglalkozó előadássorozatában mondja, „a felnőtt funkciók már a gyermekben reprezentáltak, de nem ugyanabban az értelemben vannak jelen. Ez hasonló a sakkjátékhoz; a kezdésnél minden bábú a helyén áll, a játék képe mégis változni fog.”^[3]

Merleau-Ponty érvelése szerint a gyerekek gondolkodásmódja megköveteli, hogy saját feltételei szerint vizsgáljuk, félretéve a feltételezéseket és az összehasonlító értékelést, melyek felnőtt fogalmakon és szokásokon nyugszanak. Ha valaki ilyen módon közelít a gyerekkorhoz, akkor azzal szembesül, hogy a kora gyerekkorra jellemző struktúrák radikálisan különböznek a felnőttekéitől, az újabb struktúrák kialakulása után mégis jelentős szerepet töltenek be. A szinkretikus szociabilitás ezen struktúrák egyike.

Szinkretikus szociabilitás

Meunier idézi Merleau-Ponty-t, aki azt állítja, hogy a szinkretikus szociabilitás „a világgal való kapcsolat és jelenlét a világban, mely megelőzi az intelligenciát”.^[4] A gyerek világgal való kapcsolatának ebben a korai szakaszában még nem jutott el a saját és mások önmagaságának *[self]* az érzékeléséhez. Ahogy Merleau-Ponty írja, a szinkretikus szociabilitás (a fogalmat Henri Wallontól veszi át) „egyfajta előzetes kommunikáció, elkülönült, anonim kollektivitás, egyfajta csoportlét.”^[5] Megelőzi a második fokozatot, amely „a saját test tárgyiasítása, az egyének elkülönítése, megkülönböztetése [...]”. Az egyéni tudat csak később, a saját test objektíválásával együtt jelenik meg, létrehozva az elválasztó falat mások és önmagam között, létrehozva önmagamot és másokat, mint egymással kölcsönös kapcsolatban álló »emberi lényeket«.^[6]

Meunier úgy írja le ezt az állomást, mint ami az önmagaság mint egyedi entitás, mint a világban létező alany önérzékelésének az alapjául szolgál.

A gyermeknél az öntudat és mások tudata az elkülönülések nélküli, interszubjektív szinkretizmus alapján strukturálódik. Lenyűgöző, hogy mások felismerése mindig megelőzi önmagunk mint egyedi létező tudatát. [...] A másokkal való kapcsolat a tudatok együttlétezésének formájában adódik. Ily módon megelőzi a személy mint privát szubjektum kialakulását, és e folyamat előfeltételül szolgál.^[7]

A múltban és a jelenben sok pszichológus és fenomenológus egyetértett abban, hogy a szinkretikus szociabilitás sosem tűnik el teljesen. Mindent egybevéve, írja Wallon, „vajon gazdag és termékeny maradhat-e a felnőtt értelem, ha arra van kényszerítve, hogy elhagyja a forrásokat, melyekből a gyermeki értelem ered?”^[8] Összefoglalva Merleau-Ponty gondolatait, Talia Welsh úgy fogalmaz,

hogy „minden tapasztalatot az eredendő, alany nélküli tapasztalat alkot, és ebből következően minden tapasztalat kifejezi az eredeti szinkretikus szociabilitás elemeit.”^[9] Más szavakkal, „ez az anonim létezés nem csak az alany korai életének egy szakasza, hanem összefonódik a mindennapi létezéssel.”^[10]

Meunier egyértelműsíti, hogy „az azonosulás alapjaként az elsődleges interszubjektivitás szolgál, hogy később privát interszubjektivitásként strukturálódjon”.^[11] Hogy tisztábban lássuk, hogyan megy végbe ez az elmozdulás az „elsődleges interszubjektivitás” és a „privát interszubjektivitás” között, vessünk egy pillantást Daniel Stern munkásságára a fejlődéslélektanban.

Stern egész pályája során, amelyben az interperszonális kapcsolatokat vizsgálta, főként a csecsemőkorban és a kora gyermekkorban, a fenomenológia, a pszichoanalízis, a kognitív pszichológia és az idegtudomány területei közötti növekvő átfedésre reflektált. Egyetért azokkal a kortársaival a kognitív gyerekpszichológiában, akik mellett érvelnek, hogy az interszubjektivitás „velünk születő és kialakuló emberi készség”, de eltérő a véleménye abban a kérdésben, hogy mi is valójában az interszubjektivitás.^[12] Míg sokan úgy érveltek, hogy a csecsemő hajlama, hogy utánozza a szülők arckifejezését, arra utal, hogy a csecsemő saját énjét a másokétól elkülönülve érzékeli, addig Stern „fenntartja az interszubjektivitást az első év végére, amikor a csecsemő »felfedezi, hogy van elméje, más embereknek is van elméjük, [...] és a belső szubjektív tapasztalatok potenciálisan megoszthatók«.”^[13]

Stern elismeri, hogy létezik bizonyos fajta interszubjektivitás a csecsemőkorban, de úgy véli, a fogalom túl tág ahhoz, hogy használható legyen. Ez arra sarkallja, hogy meghatározza az interszubjektivitás három kategóriáját vagy szakaszát, melyek létrejönnek a csecsemő és a szülő között. Az első az „interaffektivitás”, melyben „a csecsemő valahogy összepárosítja a belülről megtapasztalt érzés állapotát azzal, amit a »másikon« vagy a »másikban« lát.”^[14] Ezt követően alakul ki az „interattencionalitás” vagy társult figyelem: ekkor a csecsemő és a szülő nyíltan osztoznak a figyelem tárgyán, mint amikor (Stern példája szerint) a gyerek visszanéz a szülőre, hogy megerősítést kapjon, biztonságos-e tovább menni és megfogni a játékot, amely kényelmesen már nem elérhető. Végül az „interintencionalitás” révén a kisgyerek a szülőnek tulajdonítja, hogy „képes megérteni a gyerek szándékát”, mint amikor (Stern példáját követve) a kislány kér egy sütit, és kitart a kérése mellett mindaddig, amíg a szülő oda nem adja neki a sütit, vagy nem jelzi egyértelműen, hogy a kérését elutasította.^[15]

Világosnak tűnik, hogy az interaffektivitás és a szinkretikus szociabilitás között átfedés van, vagy egybeesnek. A filmes azonosulás kontextusában az interaffektivitás úgy tűnik, „az azonosulás három aspektusa közül” (melyeket Meunier így határoz meg: „az azonosulás motorikus vagy állapotbeli aspektusa, az affektív aspektus és a dramatikus aspektus”) az elsőhöz és a másodikhoz kapcsolódik.^[16] Mivel Stern az interaffektivitást egyszerre tekinti testinek és affektívnek, valószínűleg nem különböztetné meg az első és a második aspektust, ahogy azt Meunier teszi. Úgy gondolná, mindkettő előfutára az azonosulás harmadik, „dramatikus” aspektusának, amelyben az én és a másik egyedi entitások, akiknek a figyelmük és intencionalitásuk megosztható (függetlenül

attól, hogy aktuálisan azon osztoznak vagy sem). Így amit Stern felfedez a csecsemőkori szociális kapcsolódások legkorábbi, „interaffektív” szakaszáról, az rávilágít a filmes azonosulás motorikus és affektív aspektusaira Meunier leírásában.

Az interaffektivitás nem statikus állapot, hanem a mozgásban és az időben nyilvánul meg. A tipikus interperszonális találkozás, írja, „olyan performansz, ahol az előadást a beszélő és a hallgató számára egymás arca, teste, hangszíne stb. jelentik, és amelyek az izgalomban, érdeklődésben és elevenségben előálló gyors váltásokat feltételeznek.”^[17] A korai fejlődési szakaszokban „a (4 és 12 hónap közötti) preverbális csecsemők és az anyák pontosan ütemezik a kezdést, az abbahagyást és a szünetet, hogy létrehozzák vokális dialógusaik ritmikus párosításait és kétirányú koordinációit. Ez azt jelenti, hogy nem pusztán a saját időzítésüket »figyelik«, hanem a másikat is.”^[18]

Azért, hogy pontosan megértsük, hogyan bontakoznak ki ezek az emberi találkozások, Stern hangsúlyozza, hogy figyelniük kell az energia és erő legkisebb áramlására is. Ezek a „vitalitásformák”, ahogyan nevezi őket, a másokkal fenntartott csecsemőkori, majd felnőtt kapcsolatok építőkövei. A vitalitásformák „az erő megélt tapasztalatai a mozgásban, amelyek az időben körvonalazódnak, valamint az elevenség és a valami felé tartás érzetei. A [vitalitásformák] az interperszonális kapcsolatok »hogyanjára«, a módra és stílusra vonatkoznak, nem pedig »mibenlétükre« vagy »miértjükre«.”^[19] Hogy kiemelje a vitalitásformák mindenütt jelenvalóságát és jelentőségét, ezen a helyen, ahogy minden írásában, Stern a film nyelvét használja:

A leírás céljából közelítsünk rá a nagyon apró, másodpercnyi események »dinamizmusára«, melyek életünk interperszonális és pszichológiai pillanatait alkotják: a gesztusok erejére, sebességére, áramlására; egy kimondott mondat vagy akár egy szó időzítésére és feszültségére; ahogyan valaki elmosolyodik, vagy a tartamra, ahogy elhal a mosoly; ahogy valaki megváltoztatja a testtartását a széken; a szemöldökfelvonás lefolyására és tartamára, ha érdeklődik valami iránt; a pillantás átsiklására és elrebbenésére; és a gondolatok száguldására és cikázására. Ezek a mindennapi élet dinamikus formáinak és dinamikus tapasztalatainak a példái. A lépték kicsi, de ez az, amiben élünk.^[20]

A vitalitás tapasztalatának felfejtéséhez – nem csupán az emberekben, de az élettelen világban és az időbeli művészetekben, például a táncban, a zenében és a filmben – szoros vizsgálatra, illetve leíró nyelvezetre van szükség. „Hogy pontosabban megértsük a vitalitás dinamikus formáit”, azt javasolja, hogy gondoljunk szavak hosszú listájára – közöttük olyan szavakra mint a „robbanó”, „nyúzott”, „csapkodó”, „feszült”, „áradó”, „pilledt”, „lengő”, „lazán”, „halványuló”, „múló”, „megtorpanó.”^[21] Ahogy Stern rámutat, ezek nem érzetek, és nem is érzelmek vagy cselekvések: nem modalitás-specifikusak, mint az érzetek, nem is célirányosak, mint az intencionális cselekvések. A vitalitásformák intermodálisak: az anyák nem pontosan utánozzák a gyermekek bizonyos hangjait és mozdulatait, hanem a hangok és mozdulatok vitalitásaffektusait áthelyezik egy másik regiszterbe. A gyerekkarok izgatott, erős lökésére talán hanggal, vokalizációval válaszolnak, amely illik a mozdulat lelkes erejéhez és intenzitásához. Ugyanígy, a vitalitásformák

nem tartoznak kizárólag egyetlen érzelemhez: például „a harag képes »fellobbanni«, »kiáradni«, »belopni magát«, vagy »lelohadni«, de „ugyanaz igaz az örömről és a velejáró mosolyra is”.^[22] „Röviden, írja Stern, a vitalitásformák természetükben, érzetükben, non-specifikusságukban, mindenütt jelenvalóságukban és neurobiológájukban különböznek az érzelmeiktől.”^[23] Mégis, érvel, a vitalitásaffektusok jelentőségteljesek; „ez több mint pusztán »megtestesülés«.”^[24]

Habár Meunier jelentős figyelmet fordít a karakterek attitűdjére, személyiségére, motivációjára és viselkedésére, háttérbe szorítja a mozdulatok és gesztusok „hogyanját”, amelyek kifejezik az előbbieket, és bizonyosan hozzájárulnak a nézői válaszhoz. Végülis, „mozdulat nélkül nem tudnánk olvasni vagy elképzelni a mögötte lévő mentális tevékenységet vagy gondolatokat, érzelmeiket, »akaratot«.”^[25] E tekintetben a vitalitásformák hasznos eszközként szolgálhatnak Meunier filmes azonosulásról adott elemzéséhez.

A vitalitásforma a filmben nem csupán a fikciós vagy dokumentumfilmes emberi test mozgását határozza meg, hanem esztétikai értelemben a film stílusát is (a szerzői stílust vagy például a színészi játék stílusát) és egy tágabb, a fenomenológia számára relevánsabb értelemben is, melyet Merleau-Ponty „egységnek” nevez, amelynek világa van és mindene, ami a világban jelen van. Egészen hasonlóan ahhoz, ahogy Meunier a home movie-k nézőit úgy írja le, mint akik a barátait és a családtagjaikat képesek sétálásuk vagy dohányzásuk alapján felismerni, Merleau-Ponty ezt az „egységet” úgy mutatja be, mint ami

hasonló ahhoz az egyénhez, akit kétségtelen bizonyossággal ismerek fel, még mielőtt sikerrel jelenítené meg jellemét, mivel megőrzi ugyanazt a stílust abban, amit mond és egész viselkedésében, akkor is, ha megváltoztatja a véleményét vagy a környezetét. A stílus a helyzetek kezelésének egy bizonyos módja, és ezt azonosítom vagy értem meg egy egyénben, vagy egy írónál azáltal, hogy a stílust egyfajta mimikri révén átveszem, még ha nem is vagyok képes meghatározni azt. A stílus meghatározása, bármennyire is pontos, sosem egyenértékű a stílussal, és csak azok számára bír érdekességgel, akik a stílust amúgy már megtapasztalták.^[26]

A vitalitásformák nagyon pontosan feltárják a kapcsolatot a hatás, a mozgás és az idő között. Az emberi gesztus vagy a kameramozgás sebessége, a hang hajlítása vagy egy hanghatás intenzitása – ezek és a filmek stílusának számtalan más aspektusa támogatja Meunier árnyalt leírását a néző affektív kapcsolatáról a film karaktereivel, függetlenül attól, hogy a karakterek fiktívek vagy a valódi világhoz tartoznak; hogy bensőségesen ismeri őket, vagy egyáltalán nem.

A gyerekjáték

„A hit a film esetében”, írja Meunier,

kissé ahhoz a hithez hasonlítható, melyet a játék során lehet átélni. A gyerek, aki

»cowboyosat és indiánosat« játszik, önnön viselkedését mindvégig képzeletbelinek tekinti, noha mindez nem zárja ki a tényt, hogy játék közben – vagyis mindaddig, amíg úgy nem dönt, hogy befejezi a játékot – a gyerek azt »hiszi«, ő »cowboy«, játszótársai pedig »indiánok«. Elbűvöli a játék teremtette valótlan világ, pontosan úgy, ahogy a nézőt elbűvöli a vászon valótlan világa.^[27]

A gyerekjáték jóval a „cowboyok és indiánok” és a képzeletbeli teapartik előtt kezdődik, sőt még az ipiapacs és a bújócska előtt. Gyökereit a vokalizációnak, az érintéseknek és a pillantásoknak az újszülöttek és szülei vagy legközelebbi gondviselőik közötti megtevesztően egyszerű cserében találjuk. Bizonyos értelemben ők a gyerekek első játszóterei.

A folytonosság, amely összeköti az élet első évében meghatározó, előzetes és tisztán affektív játékot a későbbi években rákövetkező szimbolikus játékkal, párhuzamba állítható azzal a viszonyal, amely a szinkretikus szociabilitás és a később kialakuló, a valós világbeli interperszonális kapcsolatokban, valamint a filmes azonosulásban jelentkező „privát” interszubsztivitás között jön létre.

Egy gyerekjátékokról készült kutatásban, amelyet lényegileg meghatároznak Stern munkái, Silvia Español és kollégái felnöttek és két- és hároméves gyerekek interakcióit vizsgálták, „olyan gyermek és felnőtt közti interaktív játékokat, melyekben szervesen és kényelmesen saját mozdulataik és hangjaik vitalitásformáit aktívan manipulálták.”^[28] Az effajta játékoknál, vagyis a szinkronizált vitalitásjáték-formáknál (ezentúl az egyértelműség kedvéért kötőjeles formában fog szerepelni) a kutatókat letaglózta azok „két lényegi vonása: nonfiguratív jellegük és az időbeli művészetekkel való kapcsolatuk.”^[29]

E játékfajta egyetlen „tartalmát” maguk a vitalitásformák adják; nincsen bennük semmilyen reprezentációs aktus, mint például a „cowboyok és indiánok” játékokban vagy a „ház” játékoknál. Ehelyett „a páros [baba és szülő] ügyesen kiemel néhányat a vitalitásformák öt aktusa közül (mozgás, idő, erő, tér és szándék/irány), majd ezek alapján kidolgoz egy ismétlés-variáció struktúrát.”^[30] A vitalitásjáték-formák „a szimbolikus játékok kifejlődéséhez jó „elrugaszkodási pontot”^[31] biztosítanak. Továbbá a vitalitásjáték-formák, ahogyan Stern állítja, „felkészítik a gyereket arra, hogy részt vegyen az időbeli művészetekben, amelyek a kultúrájához tartoznak.”^[32] A mozdulatok és hangok mintázatokba szervezésében a gyerek és a szülő között a kutatók például az ismétlés és a variáció olyan mintáit azonosították, amelyek „a mozgás és hang kis egységeiként hasonlítanak az időbeli művészetekben jelenlévő formákra”.^[33] A vitalitásjáték-formák, a szimbolikus játékok és az időbeli művészetek vizsgálatán keresztül arra jutottak, hogy „mindháromnak a váza az ismétlés-variáció forma.”^[34]

Noha Meunier a filmes tapasztalatban a kétkedés felfüggesztését a „cowboyok és indiánok” játék tapasztalatához hasonlítja, saját beszámolója a filmes azonosulásról inkább a vitalitásjáték-formákkal mutat hasonlóságot. Vizsgáljuk meg a fikciós karakterekkel való részvételi azonosulás két lehetőségét, amelyeket számba vesz: az egyik a valakivel „együtt lenni” [*l'être avec*], a másik a valakihez „hasonlónak lenni” [*l'être comme*]. Például egy klasszikus western nézőjének esetében,

aki azonosul a hőssel,

a részvétel azt a próbálkozást jelenti, hogy a hőshöz »hasznló legyen«. Ez az azonosulás fogalmának a szűkebb értelme. Más szavakkal, megkísérel összeolvadni a nagyra becsült karakterrel. Az ego azon van, hogy olyan kapcsolatot alakítson ki a hőssel, mely nem a külsőségeken alapul, hanem az odatartozáson. A vonatkoztatás középpontja többé már nem a néző egója, hanem a hős személyisége lesz, a részvételi viselkedés pedig az arra irányuló törekvésben áll, hogy a néző ez a személyiség legyen. Ez tehát a nézői részvétel a »hasznlónak lenni« módzatában.^[35]

Ezzel a fajta azonosulással helyezi szembe a másik azonosulási módot, amelyet „együttlevésnek” nevez. Ebben az esetben

úgy veszek részt a karakter létezésében, hogy engem a vele való viszonyom határoz meg. Más szavakkal, nem viszem bele a saját »egómat« a karakterbe. [A karakter] rajtam kívül marad, külső kapcsolat fűz hozzá. Egyfajta szemet hunyó, rokonszenvező cinkosságban vagyok vele, de én maradok a vonatkoztatás középpontja. Így [az ő története] nem válik az én történetemmé, mivel nem igyekszem összeolvadni vele, »hozzá hasznlónak lenni«.^[36]

Paradox módon ez utóbbi esetben azáltal érzünk inkább együtt és azonosulunk a karakterrel, hogy fenntartjuk a tőle való különbözőségünket és távolságunkat.

Hasznlóképpen, a vitalitásjáték-formákban a különbözőség nem pusztán jelen van, hanem fontos szerepet tölt be annak ellenére, hogy az önmagam és a másik, az „én” és a „te” fogalmi szinten még nem alakultak ki teljesen, nem kodifikálódtak határozottan. Español és társai ezt a vitalitásjáték-formák védjegyeként azonosítják, elkülönítve a mimikri azon típusától, mely közvetlenül megelőzi ezt. Míg a legkorábbi szociális játékok dinamikáját a felnőtt határozza meg az ismétlésen és a különbségen keresztül, a vitalitásjáték-formák esetében mind a felnőtt, mind a gyerek irányítja saját mozdulatait és hangjait, „lehetővé téve, hogy megjelenjen az újdonság a majdhogynem szimmetrikus cserékben”, és dialogikus cseréket hozzanak létre.^[37]

Az öröm és az izgatottság részben a vitalitásjáték-formák esetlegességén alapulnak. „Ahhoz, hogy a játék létrejöjjön”, írja Stern, fenn kell állnia

egy laza váznak, amely megengedi a spontaneitást és a kiszámíthatatlanságot; a véletlenek beépülését, a hibákat és a szabályszegéseket; a másiktól való pillanatnyi elválást, hogy önmagadat kutasd és szabályozd, majd újra kapcsolódj a partnerhez; hogy néha megváltoztasd az interakciók pontos időzítését és elvárásait, hogy változatokat és örömteli szabályszegéseket hozz létre; és más nonlinearis és kerettörő vonásokat, amelyek fokozzák a kreativitást.^[38]

Tulajdonképpen Stern azt bizonyítja, hogy a csecsemő tolerálja az esetlegességet, sőt vágyik rá. A

három hónapnál fiatalabb babák vonzódnak az olyan szituációkhoz, melyekben a felnőtt viselkedés vitalitásdinamizmusa tökéletesen megegyezik az övékkel. A körülbelül négyhónapos csecsemők azonban az olyan eseményeket kezdik előnyben részesíteni, melyekben a felnőtt és a gyerek viselkedésének kapcsolódása „fokozottan, de nem egészen véletlenszerű.”^[39]

Ha Meunier „együttlevés” azonosulási módja különbséget feltételez az azonosulásban az önmagam és a másik között, akkor a vitalitásjáték-formákban azt látjuk, hogy a különbség annak ellenére létrejön, hogy ebben a fázisban az önmagam és a másik még nem világosan elhatároltak. Ez megmagyarázza Meunier állítását a gyerekek „cowboyok és indiánok” játékáról, miszerint a gyerekek gyorsan és könnyen tudnak váltani a játékból a valóságra: addig cowboyok és indiánok, amíg véget nem ér a játék. Ez a váltás a valakiként létezésből a másvalakiként levésbe könnyebbé válik a gyakorlással; talán pontosan ezt kínálják a vitalitásjáték-formák.

Jelen kötetben másutt Daniel Fairfax megjegyzi,^[40] hogy Meunier utalása az öt- és hatéves korú gyerekekre milyen frissítő hatású, szemben az apparátuselméletben és a pszichoanalitikus filmelméletekben oly gyakran szereplő csecsemőkkel. Másrészt úgy gondolom, hogy a csecsemő figurája is [] amely (annak köszönhetően, hogy Meunier hangsúlyozza a szinkretikus szociabilitást) a vizsgálat keretein kívül is érezteti hatását [] sokkal megnyerőbb, mint amelyik a későbbi filmelméletben szerepel. Vagyis, ha elfogadjuk Meunier irányadását abban, hogy a filmet a játék fogalmi szerint gondoljuk el, viszont figyelmünket inkább a vitalitásjáték-formákra fókuszáljuk a későbbi gyermekkor szimbolikus játéka helyett, kidomborodik a szignifikáns különbség Meunier nézőről alkotott felfogása és az apparátuselmélet elképzelése között. Meunier nézője interaktívan „együttjátsszik” a filmmel, beletéve saját vitalitásformáit a keverékbe; ez megidézi Stern érvelését, hogy a csecsemők perceptuális tevékenysége sokkal aktívabb és áthatóbb, mint azt a hagyományos leírások hinni engedték.

A vitalitáseffektusok és a filmes azonosulás

Stern következetesen használja a jellegzetesen filmes nyelvezetet, amikor saját pszichoterápiás gyakorlatát és a csecsemőkori interperszonális találkozásokat írja le – például úgy utal a szülők vokális és gesztikulációs viselkedésére, mint a csecsemőnek prezentált „hang- és fényjátékra”.^[41] „Lassan felismertem, hogy mennyi minden történhet egy pár másodpercben”, írja. „Ahogy megértettem ezeket a technikákat (például a kimerevítést, a lassítást, a részlet ismétlését), akár alkalmazni is tudtam őket, rendszertelenül, valós időben, nagyon rövid szakaszokban, hogy másként lássam a pszichoterápiás pácienseimet.”^[42]

Nem meglepő, hogy a vitalitásformák koncepciójának kidolgozásába Stern belefoglalja Raymond Bellour 1979-es *Egy részlet rendszere – a Madarakról* című esszéjének terjedelmes tárgyalását, amely egyike Bellour azon esszéinek, ahol a filmteoretikus az ismétlés és variáció meghatározó mintáit vizsgálja a klasszikus filmben.^[43] „Bellour a tanulmányában a film mikroelemzését hajtja végre. Csupán néhány másodpercig tartó egységekkel dolgozik, használja a képkimerevítést, az

újrajátszást, az előretekerést és a lassított felvételt – az összes technikát, amelyet a babanézők használnak, hogy elemezzék a »hétköznapi koreográfiát« anya és csecsemő között.”^[44] Bellour szoros olvasata „narratívába helyezi a testet, és erőteljes vitalitásformákkal itatja át. Bellour munkájának eljárása a sokféle lehetséges példa közül azon kivételes módok egyike, ahogy a film a tapasztalat dinamikus érzését létrehozza.”^[45]

Stern Bellour munkája iránt érzett csodálata viszonzásra talált: Bellour 2002-es esszéje az „érzelmek kibontakozásáról” a filmes tapasztalatban felhasználja Stern vitalitásaffektusokról szóló elméletét, melyet először 1985-ben publikált *The Interpersonal World of the Infant* (A kisgyerek interperszonális világa) című munkájában. Reagálva Stern érvelésére, miszerint a vitalitásaffektusok nem csupán a korai társas emberi kapcsolatainkban fontosak, hanem felkészítenek minket az időbeli művészetek tapasztalatára is, Bellour úgy fogalmaz, hogy

a film, úgy tűnik, azonnal kitölti ennek az elképzelésnek a keretét. [...] A filmbeállítás minden erőforrása, a kerettől kezdve a mozgásokig, amelyek mozgásba hozzák a keretet akár a beállítás belső határai között, akár azáltal, hogy a kameramozgás megeleveníti azt – a beállítás és a beállítás-széria összes erőforrása a vitalitásaffektusok tartós alkalmazását szolgálja, és pszichológiai affektusok hajlamait követve vagy azok ürügyén támogatja az azonosulást a karakterekkel és a fikcióval.^[46]

Csendélet

A tanulmányt szeretném két rövid példával zárni, melyekben a vitalitásformák kutatása rezonál Meunier filmes azonosulásról alkotott elméletével.

A minták, amelyeket Stern és kutatótársai a klinikai kísérletekben azonosítanak, hasonlósággal bírnak a figyelem és a mozgás mintáival a filmes azonosulásban. Például Stern rámutat arra, hogy

ha az anya arca »megmerevedik« miközben szemközt van a csecsemővel, azaz egyáltalán nem mozog az arca még a legfinomabb kifejezés erejéig sem, akkor a baba, de az újszülött is pillanatok alatt zaklatottá válik. Az újszülötteknek már működik a perifériális látásuk, amely arra szolgál, hogy észlelni tudják a mozgást a látásuk periferiáján. Ennek megfelelően észleli a mozdulatlanságot, függetlenül attól, hogy a fokális látásuk az anya arcára irányul.^[47]

Ez a kísérlet megidézi a *Madarak* (The Birds. Alfred Hitchcock, 1963) egyik jelenetét, amelyben Melanie megrettenve nézi, ahogyan a benzinkút főnöke begyűjtja a kifolyt olajat a büféhez közel, ahol ő és a város lakói menedéket találtak. Ez a jelenet ijedt nevetést idézett elő a teremben ülő hallgatóim körében, amikor először látták. Feltehetőleg ők is, ahogyan a babák Stern kísérleti példájában, Tippi Hedren arcának teljes mozdulatlanságától ijedtek meg. A nő természetellenesen mozdulatlanul, sokkosan bámulja a tűz útját, ahogyan az hirtelen kontrolálhatatlanul felgyorsul. A pillanat kilenc beállításban bontakozik ki, pontos nézésirány-illesztések mentén van egymásra

vágva a dermedt arca (minden esetben kissé más pozícióban, de mindig mozdulatlanul) a földön végigfutó tűzről készített felvételekkel.

Mozdulatlansága nemcsak azért feltűnő, mivel kontrasztban áll az esetet vele együtt figyelők mozgásával, hanem a haja mozgásával is, amelybe belekap a nyitott ablakon beáramló szél. Akár a baba, aki életjeleket keres az anya arcán, a nézők talán a mozdulatok hirtelen hiányától ijednek meg, amely onnan hiányzik, ahonnan várták.



Madarak (The Birds. Alfred Hitchcock, 1963)

Érdekes, hogy hasonló módon működik a beállítás, amely Mrs. Brenner hangtalan sikolyát mutatja be a farmer Dan Fawcett rettenetes hullájának a megpillantásakor. Itt a kontraszt nem annyira a vágás révén jelenik meg, hanem a hang és a színészi játék között, Mrs. Brenner bénult csendje és a beállításhoz képest belüli hangja között (beleértve Mitch hangját, aki arra kéri, magyarázza el, hogy mi történt).

„Összehasonlítva a csecsemők elvárásaival és kívánságaival a depressziós anya arca egysíkú és kifejezéstartalanság”, írja Stern.

Az anya megszakítja a szemkontaktust, és nem próbálja újra létrehozni azt. Eltűnik az elevenessége, tónusa, és így tovább. Ezek mellett az állandók mellett, amelyek az anyától jönnek, vannak rezonáló állandók, amelyek megidéződnek a csecsemőben: az elevenesség elszállása, a testtartás megereszkedése, a pozitív affektusok és az arckifejezések összeomlása, csökkentett aktiválás stb. Összefoglalva, a tapasztalat leírható úgy, mint mikrodepresszió.^[48]

Stern olyan találkozást ír le, amelyet bizonyosan nem gondolnánk játéknak. Elképzelhetünk azonban olyan esetet, amikor az anya mozdulatlanságot tett, hogy játékosan meglepje a babát azzal, hogy újra „életre kel”, és ezzel a gyermekben a várakozás és a hirtelen izgatottság hasonló mintáját provokálja ki. A vitalitásjáték-formák esetében a gyermek és az anya a vitalitásformákkal (mozdulatokkal, hangokkal, kifejezésekkel) válaszolgatnak egymásnak olyan módon, hogy elvárásokat, rezonálást és meglepetést váltsanak ki. Hitchcock ugyanilyen módon játszik velünk ebben a szekvenciában.

A vitalitásformákra figyelve, ahogy a babakorban kialakulnak, elérkezünk egy formális mintához a *Madarakban* és annak egy olyan megközelítéséhez, mely szépen egybecseng Bellour magyarázatával a film szemiotikai struktúrájáról és annak jelentőségéről, ami a tekintet nemi vonatkozását, az azonosulást, a hatalmat és a szerzőséget illeti. Ez jó példa arra, hogy a pszichoanalízis, a fenomenológia és a kognitív tudomány hogyan keresztezik egymást produktívan a filmes azonosulás filmelméleti elemzésében.

Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* (Cselovek sz kinoapparatom, 1929) című filmjének vágóstúdiós jelenete újabb példát nyújthat. Amikor a gyerekek egy bűvésztrükköt néznek örömmel és zavarodottsággal vegyes csodálattal, a film kimerevítések egymást követő sorozatára vált, mindegyik gyerek arcát hirtelen mozdulatlanságban mutatva. Ezeket a beállításokat felnőtt arcokat mutató szekvencia követi, ugyanúgy kimerevítve, mintha válaszként merevedtek volna meg a gyerekek hirtelen mozdulatlanságára. Egy rövid rész után, melyben a film vágóját (Elizaveta Szvilovát) látjuk, ahogyan összeállítja a szekvenciát, melyet az előbb láttunk, ugyanezek az arcok újra mozgásba lendülnek. Jóval később a stop-motion animációk használata hasonló hatást idéz elő, mikor a képernyőn az állvány és a kamera magától összeáll a kíváncsi mozilátogatók közönsége előtt. A gépezet szaggatott mozgása megismétli, ugyanakkor modulálja a diegetikus nézők gyors és apró mozgásait, akik nevetnek, pislognak, előre hajolnak, vagy felhúzzák a szemöldöküket ámulatukban vagy meghökkenve a szerkezet bohóckodását látva. A mozgás és mozdulatlanság játéka, még mélyebben pedig az emberi formák és a filmes vitalitásformák játéka megmutatja „a másiktól való pillanatnyi elválást”, amely lehetővé teszi a kreatív „változatokat és az örömteli szabályszegéseket”, melyekre Stern rámutat a vitalitásjáték-formákban.





Ember a felvevőgéppel (Cselovek sz kinoapparatom. Dziga Vertov, 1929)

Tom Gunning és Vivian Sobchack külön-külön foglalkoztak az idő egyedi filmes tapasztalatával. Gunning érvelése szerint a korai mozi nézőinek tulajdonított „csodálkozás” az állóképnek a mozgóképbe történő hirtelen átmenetéből fakad.^[49] Sobchack folytatja Gunning érvelését a kortárs harcművészeti filmekben lévő alakzatokról adott elemzésében. E harcművészeti filmekben a gyorsan zajló akciószekvenciák hirtelen átváltanak egy hosszú pillanatra extrém lassított felvételre, majd újra felgyorsulnak.^[50] Úgy érvel, hogy a csodálat, amit a nézők vélhetőleg megtapasztalnak, ezekben a pillanatokban nem magából a gyorsaságból vagy a lassúságból, vagy azok drasztikus különbségéből fakad, hanem az egyikből a másikba való átmenetből, amely felfedi az azonosulás és a különbözőség kísérteties együttlétézését. „Ami »vonz«, az nem csupán az »állótól a mozgóig« vagy »a mozgótól az állóig« való átmenet, hanem az egyik végponttól a másikig való *mozgás* – ami valójában maga a *mozgás mozgása*, mely a lassításban láthatóvá válva elfoglalja e két végpont közti kísérteties teret, és mindkettőt pusztán »ugyanannak a folyamatnak különböző dimenzióiként« fedi fel.”^[51]

A pszichológiai kutatás, amelyről itt szót ejtettem, felveti annak lehetőségét, hogy a „csodálkozás esztétikája” (kölcsonvéve Gunning kifejezését), ahogy azt Vertov filmje megjeleníti, és a korai mozi, illetve a modern akciófilm hirtelen lassításának trópusa példázza, származhat a nagyon korai gyerekjátékokból, melyeket olyan „dialogikus cserék” jellemeznek, amelyekben mind a gyereknek, mind a szülőnek „manipulálnia kell a vitalitásformákat, lehetővé téve, hogy megjelenjen az újdonság a majdhogynem szimmetrikus cseréikben”.^[52] Ez a „játék” nem csak a képernyőn látható emberi alakok vitalitásformáira vonatkozik, hanem a filmére is, beleértve nem pusztán a vetítési sebességet, hanem a kameramozgások, a mozgásban lévő testek, a hang, a fény sebességét, intenzitását, erejét, irányát és így tovább.

Ha a vitalitásjáték-formák lencséjén keresztül tekintünk arra, ahogy a felnőttek a filmet észlelik, az támogatja Meunier olvasatát a filmes azonosulásról, és a nézőt jóval aktívabb szereppel ruházza fel, mint azt az apparátuselmélet teszi, amely közvetlenül az 1969-ben megjelent könyve után következik. Meunier „azonosulásról” adott elméletének kiterjesztése az esztétika területére több járulékos előnnyel bír, mintha kizárólag a narratívával és a karakterekkel kapcsolatos azonosulást vizsgálnánk. Az „együtt lenni” és a „használnak lenni” azonosulási módjainak vizsgálatát egyértelműen a (fikciós vagy nem fikciós, klasszikusan vagy nem klasszikusan elbeszélte)

történetekbe ágyazott karakterekkel való azonosulás keretezi. Ha azonban a „vitalitásformákat” arra használjuk, hogy továbbgondoljuk a filmes azonosulást, az egyrészt lehetővé teszi, hogy figyeljünk azokra a formai minőségekre, amelyek a filmes azonosulás minden példájában benne rejlenek, másrészt hogy azt úgy gondoljuk el, mint amely inkább a formális játék köré szerveződik és nem a karakter és a történet köré.

Bellour hasonló következtetést von le, figyelembe véve a vitalitásaffektusokat és a filmelemzést: ha a testeket, a tárgyakat, a fényt és a kameramozgásokat inkább vitalitásaffektusoknak látjuk, semmint narratívan motivált és jelentéssel bíró karaktereknek, tárgyakkal és gesztusoknak,

még nem jelenti, hogy nem tudjuk elkötelezni magunkat olyan elemzések mellett, melyek egyrészt figuratívabbak vagy figurálisabbak, másrészt pedig inkább elbeszélő vagy narratológiai jellegűek. De a legfontosabb dolog [...], hogy a két aspektus örökre összekapcsolódik, mintha egy másik szinten eredetüktől fogva összekovácsolódtak volna. Mégpedig oly módon, hogy ez a kapcsolat mentes minden eleve elrendeltségtől, és nyitott a legnagyobb lehetőségekre, az életben és a filmben egyaránt.^[53]

A vitalitásjáték-formák, úgy tűnik, megfelelő analógiát kínálnak a mozisituációra, mivel a szinkretikus szociabilitás keretén belül jelentkeznek, amelyre Meunier úgy tekint, mint a néző []a szereplők iránt érzett []„privát” azonosulásának meghatározó támaszára. Az életnek erre a szakaszára „igaz, hogy a gyerekek bizonytalanul értik meg a többi embert mint szubjektumot”, írja Talia Welsh Merleau-Ponty gyermekpszichológiáról tartott előadásairól,

viszont a dolog úgy áll, hogy a többi ember a gyerekek számára nem tárgy [...]. Az interszubjektivitás nem elkülönült alanyok ügye. Amikor a világban létezem, az nem hasonlít ahhoz, mint amikor filmet nézek, ahol a dolgok csak elhaladnak előttem, és én passzívan befogadom őket. A testemet sem dologként érzékelem, amely úgy dolgoz fel érzeteket, ahogyan egy pénzautomata számlálja a bankjegyeket.^[54]

Welsh itteni feltételezésével szemben a vitalitásformákkal foglalkozó kutatások, amikor társulnak Meunier filmes azonosulásról való elméletével, arra emlékeztetnek, hogy a nézők számára milyen aktív dolog a filmnézés, milyen interaktívan játszanak a narratívával, a színészekkel és magával a filmmel.

Fordította Németh Lilla Márta és Török Ervin

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A szöveg eredeti megjelenési helye: Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.): *The Structure of the Film Experience by Jean- Pierre Meunier. Historical Assessment and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 304–320. A fordítást a kiadó engedélyével tesszük közzé.]

1. Meunier, Jean-Pierre: The Structures of the Film Experience: Filmic identification. In Hanich, Julian –

- Fairfax, Daniel (szerk.): *The Structure of the Film Experience by Jean- Pierre Meunier. Historical Assessment and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019. 100. [Jean-Pierre Meunier: *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*. Louvain, Vander, 1969.77.]
2. Uő. 118.
 3. Merleau-Ponty, Maurice: *Child Psychology and Pedagogy: The Sorbone Lectures 1949-1952*. Ford. Talia Welsh. Evanston, Northwestern University Press, 2010. 427.
 4. Meunier: i.m. 42. [Meunier: i. m. 11.]
 5. Merleau- Ponty: i.m. 248. Meunier „szinkretikus szocialitása” felcserélhetőnek tűnik Wallon „szinkretikus szociabilitás” terminusával, melyet később Merleau-Ponty is átvesz. Ez a tanulmány a későbbi terminust alkalmazza, amelyet általában használnak a fenomenológia kontextusában.
 6. Uo.
 7. Meunier: i.m. 45-46. [Meunier: i. m. 15-16.]
 8. Wallon, Henri: The Psychological Development of the Child. *International Journal of Mental Health*, 1972. 1.4, 29-39., 3.
 9. Welsh, Talia: *The Child as Natural Phenomenologist: Primal and Primary Experience in Merleau-Ponty's Psychology*. Evanston, Northwestern University Press, 2013. 71.
 10. Uo. 50.
 11. Meunier: i.m. 46. [Meunier: i. m. 16.]
 12. Beebe, Beatrice [et. al.]: Comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern. *Psychoanalytic Dialogues*, 2003. december 15. 13.6, 777-804., 791.
 13. Uo. 789. Beebe [et al.]: Comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern, 789; lásd továbbá Talia Welsh fejtegetéseit a *The Child as Natural Phenomenologist*-ban Meltzoffnak és Shaun Gallaghernek Merleau-Ponty „szinkretikus szocialitás” leírásával kapcsolatos (és vele ellentétben álló) munkáiról. A kutatók olyan konklúziókra jutnak, melyektől Gallagher később elhatárolja magát.
 14. Stern, Daniel N.: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, Basic Books, 1985. 132. idézi Beebe [et.al.]: i.m. 791.
 15. Összefoglalóan Beebe: i.m. 791.
 16. Meunier: i.m. 52. [Meunier: i. m. 24.]
 17. Stern, Daniel N.: *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford, Oxford University Press, 2010. 75
 18. Uo. 73.
 19. Uo. 8.
 20. Uo. 6.
 21. Uo. 7.
 22. Uo. 23.
 23. Uo. 28.
 24. Uo. 25.
 25. Uo. 10.
 26. Merleau-Ponty: i.m. 384.
 27. Meunier: i.m. 95. [Meunier: i. m. 72-73.]
 28. Español, Silvia [et.al.]: Forms of Vitality Play in Infancy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 48.4, 2014. 479- 502. 480.

29. Uo.
30. I. m. 487.
31. Español, Silvia [et.al.]: Forms of Vitality Play and Symbolic Play During the Third Year of Life. In *Infant Behavior and Development*, 40, 2015. augusztus 1. 242-251. 242.
32. Uo. 242.
33. Español [et.al.]: Forms of Vitality Play in Infancy, 481.
34. Uo. 487.
35. Meunier: i.m. 130-131. [Meunier: i. m. 112.]
36. Uo. 130. [Uo. 112.]
37. Español [et.al.]: Forms of Vitality Play in Infancy, 487.
38. Stern, Daniel N.: Face-to-Face Play: Its Temporal Structure as Predictor of Socioaffective Development. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 66.22, 2001. április 1. 144-149. 146.
39. Stern: The Present Moment, 73-74.
40. Fairfax, Daniel: Between Phenomenology and Psychoanalysis: Jean-Pierre Meunier's Theory of Identification in the Cinema. In Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.): i. m. 173-190. [A szerző itt a tanulmányt bennfoglaló Meunier-kötetre utal – *A ford.*]
41. Stern: Face-to-Face Play, 145.
42. Stern: The Present Moment, xii.
43. Bellour, Raymond: System of a Fragment (on The Birds). In *The Analysis of Film*. Bloomington, Indiana Press, 2000. 28-67.
44. Stern: Forms of Vitality, 10.
45. Uo. 98.
46. Bellour, Raymond: The Unfolding of Emotions. Ford. Fileri, Paul – Martin, Adrian. *Rouge*, 8. 2008. 93-123.
47. Stern: Forms of Vitality, 10.
48. Stern, Daniel N.: One Way to Build a Clinically Relevant Baby. *Infant Mental Health Journal*, 15.1 (1994. tavasz), 9-25. 12-13. Idézi Modell, Arnold H.: A Note on Dan Stern's Vitality Affects. *Psychoanalytic Inquiry*, 38.2 (2018. február 17.), 165-168. 166.
49. Gunning, Tom: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. In Williams, Linda (szerk.): *Viewing Positions: Ways of Seeing*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989. 114-133.
50. Sobchack, Vivian: Cutting to the Quick: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. In *The Cinema of Attractions Reloaded. Film Culture in Transition*. Szerk. Strauven, Wanda. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. 337-351. [Magyarul: Vivian Sobchack: „Belevágni”: techné, phüszisz, poieszisz és a lassítás attrakciói. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phuszisz-poeszisz-es-a-lassitas-attrakcioi/>]
51. Uo. 340-441.
52. Español [et.al.]: Forms of Vitality Play in Infancy, 487.
53. Bellour: The Unfolding of Emotions.
54. Welsh: i.m. 52.

Irodalomjegyzék

- Beebe, Beatrice [et. al.]: Comparison of Meltzoff, Trevarthen, and Stern. *Psychoanalytic Dialogues*,

december 15. 13.6, 777-804.

<https://doi.org/10.1080/10481881309348768>

- Bellour, Raymond: System of a Fragment (on The Birds). In *The Analysis of Film*. Bloomington, Indiana Press, 2000. 28-67.
- Bellour, Raymond: *The Unfolding of Emotions*. Ford. Fileri, Paul – Martin, Adrian. Rouge 2008. 93-123
- Español, Silvia [et.al.]: Forms of Vitality Play and Symbolic Play During the Third Year of Life. In *Infant Behavior and Development*, 40, 2015. augusztus 1. 242-251.
<https://doi.org/10.1016/j.infbeh.2015.05.008>
- Español, Silvia [et.al.]: Forms of Vitality Play in Infancy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 4, 2014. 479- 502.
<https://doi.org/10.1007/s12124-014-9271-5>
- Gunning, Tom: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. In Williams, Linda (): *Viewing Positions: Ways of Seeing*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1989. 114-133.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Child Psychology and Pedagogy: The Sorbone Lectures 1949-1952*. Ford. Talia Welsh. Evanston, Northwestern University Press, 2010.
- Meunier, Jean-Pierre: *Les structures de l'expérience filmique. L'identification filmique*. Louvain, Vander, 1969.
- Meunier, Jean-Pierre: The Structures of the Film Experience: Filmic identification. In Hanich, Julian – Fairfax, Daniel (szerk.): *The Structure of the Film Experience by Jean- Pierre Meunier. Historical Assessment and Phenomenological Expansions*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.
- Modell, Arnold H.: A Note on Dan Stern's Vitality Affects. *Psychoanalytic Inquiry*, 2. (2018. február 17.), 165-168
<https://doi.org/10.1080/07351690.2018.1405682>
- Sobchack, Vivian: Cutting to the Quick: Techne, Physis, and Poiesis and the Attractions of Slow Motion. In *The Cinema of Attractions Reloaded. Film Culture in Transition*. Szerk. Strauven, Wanda. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006. 337-351. [Magyarul: Vivian Sobchack: „Belevágni”: techné, phüszisz, poieszisz és a lassítás attrakciói. Ford. Füzi Izabella és Hrivnák Anita. *Apertúra*, 2013. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2013/osz/sobchack-belevagni-techne-phuszsizs-poeszsizs-es-a-lassitas-attrakcioi/>]
- Stern, Daniel N.: Face-to-Face Play: Its Temporal Structure as Predictor of Socioaffective Development. *Monographs of the Society for Research in Child Development*, 66:22, 2001. április 1. 144-149.
<https://doi.org/10.1111/1540-5834.00147>
- Stern, Daniel N.: *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
<https://doi.org/10.1093/med:psych/9780199586066.001.0001>
- Stern, Daniel N.: *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York, Basic Books, 1985.
- Wallon, Henri: The Psychological Development of the Child. *International Journal of Mental Health*, 1.4, 29-39.
<https://doi.org/10.1080/00207411.1972.11448595>

- Welsh, Talia: *The Child as Natural Phenomenologist: Primal and Primary Experience in Merleau-Ponty's Psychology*. Evanston, Northwestern University Press, 2013.
<https://doi.org/10.2307/j.ctv47w5kg>

© Apertúra, 2021. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2021/tel/barker-film-es-gyerekjatek/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2021.16.2.5>

