

Bencsik Orsolya

Megszólal a “megismerhetetlen”. Bábok és babák mint a lélek szócsövei

Absztrakt

A tanulmány célja, hogy rámutasson a babák és a bábok mint a lélek és ezen belül a Tudattalan működését szimbolizáló eszközök kiemelt szerepére az animációs filmekben, valamint olyan élőszereplős filmekben is, amelyek a bábok alkalmazása szempontjából sok hasonlóságot mutatnak az animációval. Az írás többnyire olyan alkotásokat tárgyal (például Kitano Takeshi: *Bábok*; Patrick Smith: *Puppet*; Jan Švankmajer: *Valami Aliz*), amelyek különféle álmokat, rémképeket és fantáziákat jelenítenek meg, vagyis mindazokat a folyamatokat, melyek során tudatos és tudattalan érzelmeink és ösztöntörekvéseink képi formát nyernek. Álláspontom szerint a bábok és babák elsősorban az emberhez való hasonlóság és a stilizáltság kettőseinek köszönhetően alkalmasak arra, hogy az érzelmek, ösztöntörekvések és ezek elfojtásából származó szorongások hordozóivá és kivetítőivé váljanak.

Szerző

Bencsik Orsolya 1985-ben született Kecskeméten. Alapszakos diplomáját 2010-ben szerezte a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, szabad bölcsész, filmelmélet és filmtörténet szakirányon. 2011 óta ugyanitt mesterképzésen folytatja tanulmányait vizuális kultúratudomány, filmkultúra szakirányon. Elérhetőség: monge15@yahoo.com

Megszólal a “megismerhetetlen”. Bábok és babák mint a lélek szócsövei

Az álmokat, fantáziaképeket vagy rémlátomásokat megjelenítő filmek kiemelt szerepet biztosítanak a babáknak és báboknak: e két emberi formát öltő élettelen tárgy feltűnően sokszor bukkan fel olyan alkotásokban, melyekben feldolgozhatatlannak tűnő érzelmeket, tudattalan vágyakat és szorongásokat artikuláló lelki mechanizmusok szerepelnek. Tanulmányomban elsősorban a Sigmund Freud nevéhez kötődő közismert topográfiai modell és strukturális elmélet terminusaira támaszkodom. ^[1] A pszichoanalízis első két korszakában, vagyis 1881-1897 között, valamint az 1897-től 1923-ig terjedő időszakban Freud megfogalmazta a topográfiai modell kategóriáit, azaz a lélek részeit képező Tudatos, Tudatelőttés és Tudattalan fogalmait. A Tudattalan az elfojtott vágyak és ösztöntörekvések birodalmát jelenti, melyek elszólások, álmok fantáziák és neurotikus tünetek (pl. rémképek, kényszerképzetek) formájában igyekeznek a felszínre törni, s kellemetlen voltuk miatt a Tudat számára az elfojtás révén hozzáférhetetlenné válnak, a Tudatelőttés pedig azon vágyakat, emlékeket tartalmazza, melyek bármikor tudatos szintre léphetnek. Freud 1923-ban – amit a pszichoanalízis harmadik korszakaként tartanak számon – kutatásait kiegészítette az *ösztön-én*, az *én* és a *felettes-én* struktúráival. Ennek megfelelően az *én*nek (mely a Tudat birodalmához tartozik) a *felettes-énnel* (amely szülők és más tekintélyes személyek ellenőrző-fegyelmező tevékenysége nyomán kialakult berögződések lelki lenyomata), az *ösztön-énnel* (amely a Tudattalan kategóriájához társítható) és a külvilággal kell folyamatosan konfrontálódnia, s ez a legtöbbször szorongáshoz vezet. Elemzésemben ezeket a jól ismert kategóriákat fogom használni, különös tekintettel a Tudat, és a Tudattalan, illetve az *én* és az *ösztön-én* struktúráira. A tanulmánynak azonban nem célja az egyes filmek komplex pszichoanalitikus elemzése, ezért ezeket a fogalmakat csupán érintőlegesen fogom felhasználni. A tanulmány célkitűzése sokkal inkább az, hogy rámutasson a bábok és babák szoros összekapcsolódására a lélekkel és ezen belül a Tudattalannal; ezt a jelenséget élőszereplős, illetve animációs filmek példáján keresztül fogom demonstrálni.

Elsőként Kawamoto Kihachiro *Dojoji* (1976) és Kitano Takeshi *Bábok* (*Dolls*, 2002) című filmjein keresztül arra szeretnék rávilágítani, hogy a báb legfontosabb tulajdonsága a stilizáltság, elidegenítés és a lélek tartalmainak megjelenítése vizuális formában. Ezután Spike Jonze *A John Malkovich menet* (*Being John Malkovich*, 1999), illetve Jan Švankmajer *Ottóka* (*Otesanek*, 2000) című filmjeit közelebbről megvizsgálva azt fogom bemutatni, hogy miként kapcsolódhat a báb és baba a *projekció* és *eltolás* énvédő mechanizmusaihoz, valamint hogyan válhat a teremtő és irányító vágy beteljesítésének eszközévé. Patrick Smith *Puppet* (*Báb*, 2006) című rajzanimációjával, illetve *Az éjszaka mélyén*

(*Dead of Night*, 1945) című brit film Alberto Cavalcanti által rendezett részével kapcsolatban a báb és a tudathasadás összefüggéseire hívom fel a figyelmet, majd Stuart Gordon *Dolls* (*Babák*, 1987) és Paul Berry *A Homokember* (*The Sandman*, 1990) című alkotásait kiemelve a bábokban és babákban megtestesülő gonosztól való félelmet tárgyalom részletesebben. Végül Jan Švankmajer *Valami Aliz* (*Něco z Alenky*, 1987) és *Faust-lecke* (*Lekce Faust*, 1994) című filmjein keresztül azt szeretném érzékeltetni, hogy a babaház és bábszínház a lélek szimbólumaiként is értelmezhetők.

Mielőtt rátérnék gondolataim kifejtésére, fontosnak tartom tisztázni azt is, hogy megfigyeléseim számos aspektusa ugyanúgy érinti a babákat, mint a bábokat. E két tárgy között ugyanis egyetlen – a tanulmány tartalmának szempontjából – fontos különbséget találtam. Mindkét tárgy közös jellegzetessége, hogy a játék és az előadás során a mozgatók által – metaforikusan – életre kelnek. Míg azonban a bábót kifejezetten mozgásra tervezték, addig a baba tehetetlen, merev, és a mozgítás mindig a külső testfelület érintésével valósul meg, nem úgy, mint a báb esetében, amely a bábtest belsejébe helyezett kézzel, illetve egyéb testrésszel is mozgatható, így fizikai értelemben szorosabban kötődik az emberi testhez és mozgáshoz. A baba tehát a báb alacsonyabb szintű változata, ám néhány kivételtől eltekintve mindazon funkcióknak megfelel, amelyeket a bábokkal kapcsolatban említeni fogok.

A láthatóvá tett lélek

Roland Schohn *A bábszínháztól a terápiáig* című tanulmányának *A bábszínház sajátosságai...* című fejezetében ^[2] foglalja össze a bábművészet legfontosabb tulajdonságait, melyeket a bábfilmekre, illetve a bábmotívummal és a bábbal, mint kifejezési formával, operáló élőszereplős és animációs filmekre egyaránt vonatkoztathatunk, s amelynek főbb állításaira a továbbiakban is támaszkodni fogok. Schohn művének egyik alapgondolata szerint a báb legkiemelkedőbb vonása a stilizáltság. A báb ugyanis minden esetben antropomorf figura, az emberi test és mozgás leképezése elvont formában. A szerző Peter Shumann, a *Kenyér és Báb* nevű amerikai társulat vezetőjének megállapításait használja fel a báb és a stilizáció szoros kapcsolatának ábrázolásához:

„A bábok a testükkel beszélnek, s a testüket eleve e célból alkotják...A bábok eltúlozzák, felnagyítják, s ugyanakkor leegyszerűsítik, lecsupaszítják az emberi test mozgását, gesztusait.” ^[3]

A báb azonban nem egyszerűen az emberi test vagy mozgás stilizált mása. Amint arra Schohn is rámutat, a báb célja az, hogy – az előbb említett túlzás és leegyszerűsítés ötvözetének segítségével – az érzelmeket képivé tegye. A báb ugyanis hasonlít az emberre, stilizált jellege miatt azonban mégis idegennek hat. Az elidegenítés abban segít, hogy a befogadó mindig érezze, hogy nem a valósággal van dolga, hanem a valóság szimbólumaival. ^[4] Az antropomorf formának és emberi mozgásnak, a stilizáltságnak és az utóbbiból fakadó elidegenítő hatásnak köszönhető, hogy a bábművészet „tárgyakon keresztül érzelmeket képes tolmácsolni, és ezek az érzelmelek azokhoz viszonyítva, melyeket folyamatosan kinyilvánítunk, a »soha ki nem fejezett«, a »nem kimondható«

szintjére emelkednek” – írja R. D. Bensky. ^[5] A báb tehát projektív tulajdonsággal bír: ^[6] nem az embert mintázza, hanem az ember lelki tartalmait.

A projekció fogalmáról Anna Freud *Az én és az elhárító mechanizmusok* ^[7] című művében olvashatunk bővebben. A szerző Sigmund Freud elhárító mechanizmusokról alkotott elméleteit dolgozta fel és egészítette ki, ^[8] s számos példáját vázolta fel annak, hogy az *én* hogyan próbálja az ösztönök és a kellemetlen érzések elleni védekezést a projekció segítségével megvalósítani. A projekció a pszichoanalitikus elmélet szerint a nem kívánatos lelki affektusok kívülre helyezését jelenti, melynek során az *én* felszabadul a kínzó ösztönök és érzelmek rabsága alól, és megválhat az általuk okozott büntudattól. Célszerű tehát a projekció kétféle értelmezését szem előtt tartani: egyfelől érhetjük úgy, mint az érzelmek kivetítését, mely művészi kifejezőeszközként fogható fel, és nem feltétlenül nevezhető tudattalan cselekvésnek; illetve számon tarthatjuk mint elhárító mechanizmust, amely egyértelműen valamely ösztön vagy érzelem eltávolítására törekszik. Előre szeretném leszögezni, hogy mivel a tudatos és tudattalan affektusok szigorú megkülönböztetése adott esetben nehéz feladat, különös tekintettel arra, hogy a Tudattalan hozzáférhetetlen lélekrész – ezért a konkrét példák során nem mindig fogom megtenni a fogalmak szétválasztását. Annyi bizonyos, hogy az alkotók a bábokat és babákat az érzelmek tolmácsolására használják – akár tudatosan, akár tudattalanul -, és egyaránt alkalmazzák őket a szereplők tudatos vagy tudattalan lelki tartalmainak közvetítésére.

A »nem kimondható« bábanimációs megjelenítése Kawamoto Kihachiro filmjeiben is megvalósul. A japán bábanimáció egyik legnevesebb alakja többek között a bunraku, vagyis a japán bábjáték hagyományaiból merített ihletet munkáihoz. ^[9] A bunraku a bábok élethű mozgatásának művészi színvonaláról híres. A bunraku-bábukat mindig három ember mozgatja: ^[10] a fő játékos a test tartásáért, a fej, a szemöldök és a jobb kéz mozgatásáért felelős; a bal játékos a figura bal kezét, míg egy harmadik ember a lábakat mozgatja. A három művész összehangolt mozgásának köszönhetően a bábok valósággal életre kelnek. Ez a bábforma önnön élettelen anyagából fakadó esetlenségeit próbálja leküzdeni, s az ember valósághű leképezésére törekszik. Mivel azonban a nézők mindig láthatják a mozgatókat, a valóság illúziójának és a mesterkéltégnek különös egyvelege jön létre: a bunraku-báb élethű ábrázolást céloz, miközben elidegenítő hatással is bír, s folyamatosan aláhúzza azt a gondolatot, hogy a báb nem élő embereket helyettesít, hanem belső lelki tartalmakat artikulál. ^[11] Így az álmokkal hasonlítható össze, melyeket az alvás során ugyancsak valóságosnak érzünk, ám ébredéskor rájövünk azok valótlan voltára.



Dojoji (Kawamoto Kihachiro, 1976)

Kawamoto álomszerű atmoszférát megteremtő figurái, melyek formájukat tekintve nagyon hasonlítanak a bunraku-bábokhoz, szintén nagyon élethűek. Az 1976-ban készült *Dojoji* hősnője, aki beleszeret a házában megszálló fiatal szerzetesbe, sűrű pislogás közepette ereszt be vendégeit az ajtón. Miután a csábításnak ellenálló ifjú folytatja zarándokútját, az asszony árkon-bokron át követi szerelmét. Egy kimerítő futás után, mikor újra megpillantja a szerzetest, a nő pihegve mered előre. A báb „mellkasa” alig láthatóan mozog, s ez lényegében lélekkel ruházza fel az élettelen tárgyat. Itt természetesen nem láthatjuk a mozgókat, mint a bunraku esetében, az elidegenítés azonban – ami hozzátartozik a bábhoz – mégis érvényesül a stilizált jelleg miatt. A szemhéj és a mellkas ugyan megmozdulnak, a bábok lendületesebb mozdulatai viszont tárgyszerűek maradnak, az arc rendre ugyanabba a kifejezésbe merevedik. Kawamoto bábjai az emóciók jeleként funkcionálnak, ^[12] s ez a szűzsének köszönhetően még inkább kiteljesedik: a féltékeny asszony óriási kígyóvá válva varázslatos tűzzel emészti el a szerzetest. A *Dojoji* az érzelmeket megjelenítő szimbólumok (lásd a gyilkos ragaszkodást és a féltékenységet szimbolizáló kígyót és tüzet) és a bábanimáció összekapcsolódásának kiemelkedő példája.



Bábok (Dolls. Kitano Takeshi, 2002)

Hasonló jellegű Kitano Takeshi *Bábok* című előszereplős alkotása, ami a férfi-nő kapcsolat viszonyosságait szintén a bábmotívum segítségével ábrázolja. Kitanónál a báb nem csupán eszköz, hanem nyilvánvaló szimbólum, ami az ember és az antropomorf, élettelen tárgy egymásra vonatkoztatását hangsúlyozza. A film fő szálában Matsumoto (Nishijima Hidetoshi) elhagyja Sawakót (Kanno Miko), aki elkeseredettségében öngyilkosságot kísérel meg. Matsumoto ennek hatására visszatér volt kedveséhez, hogy vörös kötéllal összekötve – szó szerint – együtt róják az élet rögzös útját.

Kitano filmjének kereteként szolgál a bunraku-színjátszás híres darabja, Csikamacu Monzaemon (1653-1724) *Meido No Hikyaku* (az angol fordítás szerint *A pokol küldönce*) című művének egy részlete.^[13] A *Bábok* elején egy felvételt láthatunk a Bunraku Színház bábelőadásáról, melynek során egyaránt szemügyre vehetjük a társulat tagjait a bábokat mozgató játékosokkal, a „bemondóval” és a zenei aláfestést szolgáltató művésszel. A néző a bábszínház stilizált, irreális világába való betekintés által, a mozdulatok dinamikájának, az átfedő vágást is felvonultató képszerkesztés ritmusának, a *kataru*^[14] és zene lendületének hatására egyfajta „emocionális lökésben” részesül, amely azonnal az absztrakt, lelki síkon értelmezhető tartalmak szférájába vezet bennünket, és egyértelművé válik, hogy a való világ törvényeit nem kell számon kérnünk Kitano alkotásán. Az irrealitás kapcsolja össze a filmet a bábszínház világával, ami további pontokon is tetten érhető a *Bábokban*: megjelenik a szereplők groteszk cselekedeteiben és kosztümjében – például Sawako infantilis viselkedésében és a kolduspár extravagáns ruhakölteményeiben, amiket a híres divattervező, Yamamoto álmodott meg;^[15] megtapasztalható a színészi játékban (lásd Sawako bábszerű mozgását), valamint a jelképesse torzuló díszletben és cselekményben is (a film végére a fő szál cselekményének zöme csupán monoton menetelésből áll, a díszlet pedig a bábszínház világát idézi meg).

Az irrealitás és stilizáció leginkább figyelemre méltó színtere a Sawakóhoz kötődő álmjelenet, melyben három gonosz, álarcos figura ragadja el a lányt, miközben derekához láncolt, élettelen szerelmét kénytelen magával vonszolni. Ebben a szekvenciában Sawako halállal és

kiszolgáltatottsággal kapcsolatos szorongásai öltenek formát a bábszínház szürreális kellékeinek és a bunraku-bábok mozgásának, illetve küllemének megidézésével. Ugyanez a megoldás figyelhető meg a film végén a havas éjszakai tájban játszódó részben, ami nem csupán vizuális megjelenítésében, hanem tartalmában is az álomjelenetet idézi: a halál ugyanis végül bekövetkezik – ezen a ponton álom és valóság határainak egybemosódása valósul meg a filmben.

Az egybemosódás még egy tényezőben fellelhető: báb és ember között egy szokatlan, ontológiai zavart eredményező csere történik. A bunraku-bábok ugyanis előbbek az embereknél, és a hús-vér szereplők töltik be a bábok stilizált másolatainak szerepét. Ez a csere fejezi ki a szereplők dermedt lelkiállapotát: Kitano ember-bábjai szeretnének cselekedni, de nem tudnak, hiszen holt anyagba kényszerített, saját bűneiknek és az elmúlásnak kiszolgáltatott figurák. Tehetetlenségüket az angol cím is jelzi (*Dolls*), a szereplők tehát nem tevékeny bábok, hanem csupán életképtelen gyermekjátékok, míg a bunraku-bábok a film elején és végén is életre kelnek. ^[16]

Mint láttuk, a stilizáció és a valóság illúziójának együttes jelenléte mutatkozik meg mind Kitano, mind Kawamoto alkotásaiban, az álmok világához hasonlónak téve a műveket. Ezen a ponton szeretném közös nevezőre hozni az álom, a stilizáció és a szimbolikusság aspektusait, valamint a bábokat. Az álmodás során ugyanis az érzelmek és vágyak vizuálisan jelennek meg, amire a bábok maguk is „törekednek”. Freud a *Bevezetés a pszichoanalízisbe* ^[17] című könyvében rámutat, hogy az álommunka során a lappangó álomgondolat (vagyis azok a tartalmak, melyek csupán rejtve jelentkeznek) nyilvánvaló álomtartalommá válik (amit az álmok látszólag közölnek számunkra). Az álommunka elsődleges tevékenysége pedig a *sűrítés*, vagyis egyes lappangó jelenségek kihagyása, illetve különböző területekről származó elemek összekeverése. A báb, mint stilizált forma, szintén megfelel a *sűrítés* funkciójának: különféle emóciókat és embertípusokat sűrít egybe, s a leegyszerűsítés és felnagyítás által válik kifejezővé. Az álommunka másik fontos tulajdonsága az *eltolás*, melynek során a fontos tényezőkről a kevésbé jelentős vagy akár egészen jelentéktelen elemekre helyeződik a hangsúly, illetve a lappangó elemet egy „*célzás*” helyettesíti. Ilyenkor az álomgondolatokat idegennek, távolinak érzékeljük. A báb a helyettesítő szerepnek is megfeleltethető, hiszen már beláttuk, hogy az emberi viselkedési formákat utánozza, ráadásul fontos tulajdonsága az elidegenítés: a báb tehát olyasvalami, amit ismerősnek érzünk, hiszen a mi lelki folyamatainkat utánozza, mégis távolinak tűnik, mert élettelen anyag idézi meg ezeket. Ezenkívül Freud azt is kiemelte ^[18], hogy az álmokban megjelenő álomelemek a tudattalan álomgondolatok szimbólumai. Ebben a szimbolikus szférában a báb – mely maga is szimbólum – az egyik legtökéletesebb kifejező eszköznek bizonyul.

Belátható tehát, hogy a szimbolikus, álomlogikára építő filmekben a báb a tudattalan és tudatos érzelmek és ösztönök kivetítőjeként működik. Az imént levezetett tulajdonságai alapján szintén hasonló szerepeket tölt be az álmodozásokat, fantáziákat és rémlátomásokat közvetítő művekben. Az alábbiakban arra térek ki részletesebben, hogy milyen egyéb funkciókat tölt be a kényszercselekvések eszközeként, s ezáltal hogyan közvetíti a beteljesületlen vágyakat.

A bábos és a teremtménye – projekció és eltolás

A bábokat alkalmazó, illetve a bábtematikára építő filmek egy sajátos aspektusa, hogy gyakran reflektálnak a báb és a bábót készítő, illetve mozgató ember kapcsolatára. Mivel rengeteg bábjátékos maga készíti saját bábjait, ezért a továbbiakban nem fogom elválasztani ezt a két foglalkozást egymástól. Miként már korábban pedzegettem, a bábos – mint minden művész – az alkotómunka során a lelke mélyén szunnyadó vágyak parancsának engedelmeskedve formálja meg művét. ^[19] Ez a vágy a teremtés utáni sóvárgást jelenti, amely a báb esetében hatványozottabban érvényesül, mint bármely más mű létrehozása során. A báb ugyanis olyan tárgy, amely animálásra születik: arra, hogy készítője mozgásba lendítse, vagyis (már az „animáció” szóban is benne rejlik a megoldás) *lélekkel lássa el*. ^[20] A bábos tehát Isten helyébe helyezkedve manipulátorrá válik: ő a saját maga teremtette anyag irányítója, melyet önmaga képére formált, vagyis tudatos és tudattalan lelki folyamatait projektálja az élettelen anyagra.

A bábbal kapcsolatos irányító vágyat és a projekciót – mint művészi kifejezési módot s mint elhárító mechanizmust egyaránt – rendkívül összetett módon ábrázolja Spike Jonze nagy feltűnést keltett filmje, *A John Malkovich menet*. A főszereplő Craig (John Cusack), egy meg nem értett bábművész, akit az önkifejezés olthatatlan vágya irányít. Craig nem elégszik meg saját testével: érzelmeit, elkeseredettségét és a fájdalomából fakadó művészetét mindig egy másik test, vagyis a marionett-báb segítségével ábrázolja. Legtöbbször használt figurája egy kicsinyített Craig-hasonmás, aki által átélheti azokat a hön áhított eseményeket, melyek valós életéből kimaradtak, vagyis nem egyszerűen a bábra vetíti érzelmeit, hanem helyettesítő eszközként alkalmazza azt. Ez a cselekvés megfelel a projekció mint elhárító mechanizmus egyik speciális fajtájának, melynek során a kivetített lelki szükségletek a báb által kielégüléshez jutnak. A Craig-báb például megtapasztalhatja a női nemmel való testi-szellemi egyesülés gyönyörét, amit az igazi Craig a házastársával soha nem fedezhetett fel. Egy csodás véletlen folytán főhősünk egy élő, létező személy – a filmben önmagát alakító – John Malkovich bőrébe bújva folytathatja tovább művészetbe fojtott látszatéletét. Ezen a ponton válik világossá, hogy az önkifejezés Craig esetében kényszeres cselekvés: a Cusack által játszott főhős John Malkovich testét egy újabb Craig-bábbá alakítja (Malkovich küllemében is Craigre kezd hasonlítani), s ezáltal látszólag mindent képes pótolni, ami eddigi életéből kimaradt. Míg Craig számára a báb önmaga helyettesítésére és kiteljesítésére szolgál, addig szerelme és második felesége, Maxine (Catherine Keener) a fő mozgató szerepét testesíti meg, aki saját önző céljainak elérése érdekében irányítja a többieket. A film tehát nem csupán a manipulátor-szerep iránti vágyat, hanem a manipulált pozíciótól való

félelmet is tematizálja, amire az első két és fél perc is reflektál. Ebben a jelenetben a Craig-báb később többször előadott táncát láthatjuk, melyben a figura szembesül báb-létével, s az ebből fakadó elkeseredettségét fejezi ki.

Más filmekben az irányítás mozzanata mellett a bábkészítés és a teremtés szimbolikus kapcsolatának feldolgozását is megtalálhatjuk. Ez a motívum a cseh animáció egyik legjelentősebb képviselője, Jan Švankmajer *Ottóka* című alkotásában is megjelenik. A közismert Kisgömböc-mese cseh ^[21] változatán alapuló filmben a Horák-házaspárral (Jan Hartl és Veronika Žilková) ismerkedhetünk meg, akiknek életébe nem köszönt be a gyermekáldás. Az asszony mindennél jobban áhítozik a gyermekre, a férfi pedig igyekszik teljesíteni a nő óhaját, tehát mindkettejüket az életadás vágya vezérli. Horák úr különleges útját választja a probléma megoldásának: egy napon emberszerű figurát farag ki egy kivágott fa gyökeréből, amivel megörvendezteti feleségét.



Ottóka (Otesanek. Jan Švankmajer, 2000)

Ottóka, a faragott „kisfiú”, filmbeli funkcióját tekintve a baba szerepkörébe illeszthető. A szó szoros értelmében azonban itt nem beszélhetünk babáról, mivel Ottóka egy kis szörnyszülőltre hasonlít. Az Otesanek név azonban csehül fabábut ^[22] jelent, s szerepét, valamint viselkedését tekintve bizarr kinézetű játékcsecsemőhöz hasonlítható. A baba (most már bátran nevezzük így) – akárcsak *A John Malkovich menet*ben a báb – helyettesítő funkcióval bír. A helyettesítés itt egy újabb énvédő folyamattal, vagyis az *eltolással* mutat hasonlóságot, melyet Anna Freud *Az én és az elhárító mechanizmusokban* szintén tárgyal. Az *eltolás* ^[23] az elviselhetetlen érzelmek áthelyezését jelenti a valódi tárgyról egy másik tárgyra vagy személyre. Az anya szeretetvágya az *Ottókában* nem annyira elviselhetetlen, mint kielégítetlen, de eredménye tulajdonképpen ugyanaz: a szeretet az emberek helyett egy ember formájú tárgyra helyeződik – a groteszk lényt azért kellett létrehozni, hogy betöltse az űrt a szereplők életében. A „teremtés” azonban következményekkel jár, a manipulátor kezéből időnként kicsúszik az irányítás: az éhes, követelőző anyai szeretet, vagyis mindazon emóciók, melyeket Horákné a kézzel készített lényecskére helyez, a visszájára fordulnak. Az Ottóka nevű figura a népmese történéseihez hasonlóan (*stop-motion* technikával) életre kel, ő azonban már nem szeretetre éhezik, hanem mindenre, ami csak útjába

kerül, nem vetve meg az emberi húst sem, s legvégül tulajdon szüleit is bekebelezi. Láttuk, hogy *A John Malkovich menetben* az irányítási vágy mellett a manipulált pozíciótól való félelem is megjelenik. Švankmajer ironikus humorról átszőtt művében hasonló jelenség szemtanúi lehetünk, annyi különbséggel, hogy ebben az esetben a teremtési vágy változik át a teremtetett lénytől való szorongássá.

Jonze és Švankmajer filmjei alapján belátható, hogy a báb/baba a tudatos és tudattalan vágyak teljesítésének szerepét töltheti be, s egyaránt alkalmas arra, hogy az ember érzelmi életét és érzelmeinek tárgyát helyettesítse, valamint rajtuk keresztül a teremtési és irányítási vágyainak tegyen eleget. Ezzel együtt a bábok és babák a rájuk kivetülő, illetve rájuk helyezett érzelmek félelmetességét, elviselhetetlenségét is hangsúlyozzák. A továbbiakban olyan filmeket veszek górcső alá, amelyek a projekció szélsőséges formáján keresztül mutatnak rá – immár kiemelten – a Tudattalan és a bábok kapcsolatára.

A bennünk élő másik

Az *Ottókában* kirajzolódó rémtörténethez hasonló az amerikai Patrick Smith *Puppet* (Báb, 2006) című hatperces rövid animációjának központi témája, s a film különlegessége, hogy a báb jelenséget rajzanimációs formában ábrázolja. ^[24] Itt a projekció egy másik elhárító mechanizmussal, az *egyén önmaga ellen fordulásával* ^[25] párosul és egy súlyos pszichés megbetegedéssé, vagyis disszociatív személyiségzavarrá (köznapian: tudathasadássá) nővi ki magát. A *Puppet* ugyanis egy mazochista bábkészítőt mutat be, akinek kesztyűbábjai átveszik az irányítást mesterük felett, s végül az életére törnek. A főszereplő patológikus pszichés állapotára és a várható cselekményre a film elején bemutatott Freud-idézet vezeti rá a nézőt, miszerint a mazochista különálló entitást kreál az önkínzás megvalósítása érdekében. A főhős agresszivitása tehát a bábokra vetül, s az ő közreműködésükkel fordul önmaga ellen. Ráadásul a gonosz kesztyűfigura – bábként rángatva készítőjét – társat varr magának, végül a bábok egy fejsérülés okozta látomásban – a bábos kezeivel együtt – megsokszorozódnak, és üldözőbe veszik gazdájukat.



Puppet (Báb. Patrick Smith, 2006)

Mint látható, a *Puppet*ban a bábra projektált lelki tartalom elviselhetetlensége – ezúttal egy ösztöntörekvés, vagyis az agresszió ^[26] – ismételten a manipulátor-manipultált, teremtmény pozícióinak felcserélődésétől való félelem által körvonalazódik. Míg *A John Malkovich menetben* és az *Ottókában* a bábra kivetülő emóciók, vágyak és ösztönök tudatos vagy tudattalan megnyilvánulása nem minden esetben választható el egymástól, addig a *Puppet*ban az agresszió egyértelműen tudattalan törekvés, hiszen a főhős a valósággal teljes mértékben elveszíti a kapcsolatát. Ennek egyik bizonyítéka a báb szemeinek átalakulásában érhető tetten: amíg a báb kedves gombszemekkel mered a bábosra, a valóság szférájában vagyunk, ám mihelyest a báb tekintete gonosszá válik, a néző betekintést nyerhet a főszereplő kaotikus belső világába.

A bábtéma és a többszörös személyiségzavar összekapcsolódása nagy múltra tekint vissza az előszereplős filmekben is; a klasszikus példa *Az éjszaka mélyén* (*Dead of Night*, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer) című 1945-ös brit film, amelyben egy vidéki házban ücsörgő társaság tagjai különféle misztikus történetek mesélésével szórakoztatják egymást. Az Alberto Cavalcanti által jegyzett epizódban egy bábos hasbeszélő, Maxwell Frere (Michael Redgrave) tragikus esetével ismerkedhetünk meg: Frere ugyanis lelő egy másik hasbeszélőt, mert attól fél, hogy az el akarja lopni tőle sikeres műsorszámának főszereplőjét, vagyis a Hugo nevű bábót – s Frere abba a hitbe ringatja magát, hogy a szörnyű tettet Hugo hajtotta végre. Mindkét alkotás esetében a főhős tudattalanjában megbúvó agresszív ösztönök a projekció révén a bábra tevődnek át, s a bábost az a kényszerképzet gyötri, hogy – közvetve ^[27] vagy közvetlenül, de – ő a báb gyilkos szándékainak áldozata.

Felvetődik a kérdés, hogy miért válhatott a báb a tudathasadás ábrázolásának egyik legkézenfekvőbb eszközévé? A válasz első ránézésre talán túl egyszerűnek tűnik: a lelki tartalmak kifejezésének szándékával megszülető, ember formájú tárgy nem csupán az *én*, illetve a *felettes-én* számára elfogadható impulzusokat artikulálja, hanem az *ösztön-én* által diktált – kellemetlen voltuk miatt – a tudattalanba szorított érzelmeket és ösztönöket is magára ölti, mint ahogy erre már több esetben utaltam. ^[28] Az alkotó folyamat során a báb bizonyos mértékben leválik készítőjéről, és azt a misztikus illúziót kelti, hogy egy másik szubjektum született meg benne. ^[29] Ez a szubjektum azonban sohasem önálló, elődje nélkül nem jöhetett volna létre, a teljes leválás nem valósulhat meg sem fizikailag (mindig szükség van a mozgatóra), sem mentálisan (amennyiben a báb a készítője lelki folyamatait tükrözi), ezért a báb az emberben élő „másik” szimbólumává válik.

Székely György *Bábuk, árnyak* című ^[30], a bábművészet történetét feldolgozó művében a bábformák és technikák felsorolásánál az „emberbábunak” tulajdonítja a legnagyobb jelentőséget. Az „emberbábu” esetében a báb és ember fizikai kapcsolata fontos számunkra, vagyis ennél a bábformánál a bábtest még nem válik le az emberről (például a karokat a bábosnak kell kitöltenie a saját karjaival). Székely szerint az emberbáb fokozatosan szakad el a testtől, egyre kisebb formát öltve, míg végül csupán a kézzel tart fizikai kontaktust. Az emberbáb tehát a kézbáb történeti alapját képezi. A szerző megfigyelései kitűnő példával szolgálnak arra, hogy a báb az ember

testének részeként is felfogható, s innen csupán egy lépést kell tennünk, hogy a bábót (az előbb levezetett gondolamenet szerint különösen a kézbábót) a tudat részeként, sőt megkettőzéseként gondoljuk el. Ami pedig az alkotó számára elviselhetetlen, azt a benne élő másiknak kell megcselekednie. [31]

Az ismeretlen ismerős

Az előzőekben láthattuk, hogy a báb a projekció által a bennünk fellelhető gonosz megmintázására is alkalmas, ezért a tudathasadásról szóló filmek kedvelt alapját képezi. Most a bábok és babák félelemkeltő, kísérteties aspektusaira térek rá, amelyek azonban már nem a többszörös személyiségzavarhoz kapcsolódnak, hanem ezúttal a gonosz mint külső fenyegető erő testesül meg általuk.



Dolls (Stuart Gordon, 1987)

Sigmund Freud legendás tanulmányában, *A kísértetiesben* [32] arról ír, hogy a kísérteties érzést a tudattalanba száműzött szorongást keltő lelki affektusok visszatérése hozza létre. Vagyis azáltal válik egy jelenség kísértetiesé, hogy nagyon is ismerősnek tűnik, az *én* számára – az elfojtás által – azonban kevésbé hozzáférhető távolságba kerül. Freud a babák megelevenedésétől való szorongásra is kitér, amivel kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy ez egyfelől gyermeki félelem, másfelől a gyermeki vágy kivetülése is lehet, hiszen a gyermek eleinte nem tesz különbséget élő és élettelen között. A babák megelevenedésének gyermeki vágya és az attól való félelem tükröződése Stuart Gordon 1987-es *Dolls* című, animációval kombinált élőszereplős amerikai horrorjában is megjelenik. Ebben a filmben egy babakészítő házaspár villájában zajló véres kalandok tanúi lehetünk: a titokzatos vidéki házban ideiglenesen ottrekedt rosszindulatú szereplőket ugyanis életre kelő, agresszív játékok kezdik el kínozni.

Egyedül a főszereplő kislány, Judy (Carrie Lorraine) és gyermeklelkű felnőtt barátja, Ralph (Stephen Lee) menekülhet meg a gonosz lények gyilkos indulataitól, mivel a babák csak a romlatlan lelkű embereket kímélik meg. A babák életre keltésének vágya, illetve az attól való rettegés együttes jelenléte főleg Judy alakjában összpontosul: a kislány egyfelől fél a sötétben, és ő is retteg a rémséges babáktól, másfelől viszont szenved a társtalanságtól (haszonleső apja és

hitvány mostohaanyja alig várják, hogy megszabaduljanak tőle). Így a babák megelevenedése olyan vágy, amely az apa és az ártó szándékú felnőttek megbüntetésében s a társtalanság megszüntetésében teljesedik ki. Az aljas emberek pedig maguk is babákká, vagyis a gyerekek legjobb barátaiává változnak, ez a történet csattanója: a házaspár hús-vér emberekből hozza létre lenyűgöző játékkollekcióját. A filmben csupán áttételesen jelenik meg a babákra/játékokra projektált agresszió – hiszen a szűzsé nagy része e rémlátomást realitásként mutatja be –, a *Dolls* elején azonban a fantáziajelenet történései aláhúzzák ezt az értelmezési lehetőséget: Judy képzelgésében a legjobb barátja, vagyis egy plüssmackó – miután óriásméretűvé duzzad – darabokra cincálja az elvetemült szülőket. A gonosz ezúttal tehát csupán látszólag tölti be a külső fenyegető erő szerepét. A babák félelmetessége a *Dolls*-ban ugyanazon tényezőknél köszönhető, mint amit fentebb levezettem: az ember sötét oldala elé állítanak tükröt.

A tudattalanból felszínre törő, ismeretlenül is ismerős érzelmeket magára öltő báb Paul Berry *A Homokember* (*The Sandman*, 1990) című animációs rövidfilmjében egy rémtörténet elmesélésében játszik szerepet, és érvényesíti kísérteties jellegét. Ez a 9 perces bábanimáció E. T. A. Hoffmann *A Homokember* című novellájában fellelhető történetet dolgozza fel: a gyermekriogató mese szerint a Homokember éjszakánként eljön az engedetlen apróságokhoz, és homokot fúj a szemükbe, hogy az így kiforduló szemgolyókkal táplálja saját csemetéit. Berry alkotása csupán a rémmesére alapul, és más ponton nem kapcsolódik Hoffmann novellájához. A szűzséből azt sem tudjuk meg, hogy a főszereplő mely elfojtott lelki folyamatai öltenek formát a történetben vagy a bábokban. Itt a báb kísértetieségét nem a fabula és nem is a szűzsé szintjén kell keresnünk, hanem a nézőre gyakorolt erőteljes pszichikai hatásban. Ez a hatás elsősorban az erősen stilizált bábnak és díszletnek köszönhető. A Homokember – a legendához igazodva – öltözkékét, csőrre emlékeztető orrát és horgas állkapcsát tekintve félelmetes ragadozó madárra hasonlít. A díszlet a német expresszionizmus stílusjegyeit hordozza magán: kontrasztos megvilágításban szabálytalan perspektívájú falak és ajtók tűnnek fel. A rémisztő küllemű bábok és a szürreális díszlet a zörejekre emlékeztető zenével párosulva a tudattalan mélyére leszorított rettegést hívják elő. Ráadásul az animációs technikának köszönhetően a báb mozgatója láthatatlan marad: az élettelen tárgy magától elevenedik meg, s olyan ősi félelmeket hoz felszínre, amit mindannyian régi ismerősként köszönhetünk, hiszen minden gyermek találkozott már vele a szobája sarkában, az éjszaka csendjében. Berry filmjében a báb a gonosztól való rettegést körvonalazza. [33]

<http://www.youtube.com/watch?v=UjgHbRrnhU>

Babaház és bábszínház, avagy a lélek és a Tudattalan szimbolikus terei

Amennyiben a babák és bábok az érzelmek és vágyak közvetítői, akkor e tárgyak élettere a lélek képzeletbeli színtereként fogható fel. A ház többek között lélekszimbólum [34], s ennek tudatában a babaház és bábszínház párhuzama a lélekkel még nyomatékosabbnak tekinthető. Funkciójukból és szerkezetükből adódóan e két jelképes objektumban ugyanis nem érvényesülnek a való világ fizikai törvényei: a csodás térmetamorfózist lehetővé tévő színterek így válnak az álmokban és

fantáziákban megmutatkozó affektusok és ösztönök képzeletbeli helyszíneivé.



Valami Aliz (Něco z Alenky. Jan Švankmajer, 1987)

Jan Švankmajer *Valami Aliz* és *Faust-lecke* című, animációval kombinált előszereplős filmjeinek narratívája az álmok és fantáziák következtelen struktúráinak megfelelően épül fel.^[35] A babaház motívuma a *Valami Aliz*ban bukkan fel, míg a bábszínház a *Faust-lecké*ben, s mindkettő a lélek, főként pedig a Tudattalan rejtélyes szférájával állítható párhuzamba.

A *Valami Aliz*ban, amely Lewis Carroll közismert regényére, az *Alice Csodaországban*-ra épül – egy kislány (a Kristýna Kohutová által alakított egyetlen hús-vér szereplő) álmainak, illetve fantáziavilágának enigmatikus mozzanatai elevenednek meg a bábanimáció segítségével, megjelenítve szorongását a szexuális és hatalmi konfrontációktól, s ez főleg a riasztó küllemű, csattogó fogú Fehér Nyúl nyomasztó figurája kapcsán érhető tetten.^[36] Švankmajer *Faust*-történetekből^[37] gyúrt szürreális látomásában, ami szintén álom és fantázia keveredésére épül, számos olyan szorongás fedezhető fel, amelyekről az előzőekben már szót ejtettünk: mind a bábléttel és a kiszolgáltatottsággal, mind a gonosz eljövételével, mind az emberben élő gonosszággal kapcsolatos frusztrációk felbukkannak (lásd például Mephisto gyurmából megformálódó arcának azonosságát a Petr Čepek által alakított Faustéval), s a bábanimáció mellett többek között gyurma-animáció, valamint manuálisan mozgatott bábok segítségével elevenednek meg.

<https://www.youtube.com/watch?v=0OHDXoxe-is>

Mindkét film cselekménye olyan színtérben veszi kezdetét, ami egy valóságos világnak feleltethető meg: a kezdő képsorok a *Faust*ban Prága utcáit, a *Valami Aliz*ban egy játékokkal telezsúfolt szobabelsőt jelenítenek meg. Ahogy halad előre a cselekmény, úgy válik egyre absztraktabbá és fenyegetőbbé a tér, és úgy haladunk képzeletben a lélek kiismerhetetlen bugyrai felé. A valóság elemeivel keveredő álom és fantázia birodalma mindkét alkotásban lefelé irányuló

útvonal mentén tárul fel: Aliz történetében fiókok mélyén, rejtélyes szakadékból nyíló lift süllyedő gyomrában, Faustéban pedig egy elhagyatott épület alagsorában bújik meg a titokzatos világ, melynek minden szereplője a tudattalan kinyilatkoztatása. Aliz babaháza és a Faust bábszínháza csak később jelenik meg konkrét valójában, de motívumaik a szűzsé minden terét átszövik. Aliz számos alkalommal maga is babává válik, Faust pedig bábbá, így a környezet, amely körülveszi őket, babaházként és bábszínházként értelmezhető. A cselekmény egész színtere a lélek és ezen belül a Tudattalan szférája, a hozzáférhető valóság jelképekbe tömörült mása. A tanulmányban korábban említett filmekben is megtalálhatók ezek a szimbolikus terek: felfedezhető Kitano *Bábok*-jának álomjelenetében, melynek vizuális jegyei később a „valóságot” is stilizált térré alakítják; és felfedezhető a *Dolls*ban, hiszen a vérszomjas babák által lakott épület egy hatalmas, véres játékok arénjaként szolgáló babaházként is elgondolható. Ahol babák és bábok élnek vagy mozogni kezdenek, ott életterük is szerepet kap, mint a lélek folyamatait közvetítő álom és fantázia materializálódott változata.

Összegzés

A bábok és a babák tehát tudatos vagy tudattalan lelki tartalmaink, érzelmeink ábrázolásának eszközei. Az emberi érzelmek, vágyak és szorongások szimbólumai ezért a legtöbbször olyan alkotásokban bukkannak fel, melyek álmokat, fantáziákat, rémképeket jelenítenek meg, vagyis mindazokat a folyamatokat, melyek során tudatos és tudattalan érzelmeink és ösztöntörekvéseink képi formát nyernek. Az álomlogikára épülő filmekben azért kaphatnak kiemelt szerepet, mert stilizáltságuknak köszönhetően maguk is betöltik az álommunka során fellépő folyamatok funkcióit: emberi érzelmeket *sűrít*enek egybe, és az *eltolást* is megvalósítják, amennyiben elfogadhatók lappangó tartalmakra adott célzásként is. A babák és bábok a *projekció*, *eltolás* és *az egyén önmaga ellen fordulásának* énvédő mechanizmusaihoz kapcsolhatók. Bennük elfogadhatatlan érzelmeink és ösztöneink, valamint legősbíbb félelmeink öltönek testet. A baba és a báb testet ad az értelmezhetetlen és elviselhetetlen érzéseknek: azért születik meg, hogy megközelíthetővé tegye a megismerhetetlent.

Jegyzetek

1. Sadler, Joseph, Dare, Christopher, Holder, Alex: Vonatkoztatási rendszerek a pszichoanalitikus pszichológiában. Ford. Bánfalvi Attila. In *Pszichoanalízis, filozófia, metapszichológia*. Szerk. Bánfalvi Attila. Debrecen, 1996. (<http://mek.oszk.hu/02000/02012/02012.rtf>; 2012. 07.03.)
2. Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. In *Báb játék – Bábjáték*. Szerk. Dr. Horváthné Fülep Éva, Debrecen, Didakt Kft., 2003. 92-104.
3. Uo. 94.
4. Roland Schohn a báb elidegenítő hatásával kapcsolatban Roger Daniel Bensky és Peter Shumann nézeteit használja fel. Lásd: uo.
5. R. D. Bensky idézetét lásd: uo. 98.
6. Schohn többek közt R. D. Bensky állításait idézi a projekcióval kapcsolatban. Lásd: uo. 102.

7. Freud, Anna: *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Ford. Horgász Csaba. Párbeszéd Könyvek, 1994. 1-137.
8. Lásd Freud, Anna: *Az elhárító mechanizmusok*. Ford. Horgász Csaba. In *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Párbeszéd Könyvek, 1994.39-47.
9. Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*. London, John Libbey, 1994. 416.
10. Székely György: Mitikus Bábjátékok. In uő: *Bábuk, árnyak. A bábművészet története*. Budapest, NPI, 1972. 21-58.
11. A már említett Peter Shumann szintén kitér erre a bunraku színházzal kapcsolatban.
12. A báb jellé változását Schohn is tárgyalja. Lásd: uo. 99.
13. Forgách András: Kitanulni Kitanóból. *Filmvilág*, 2003/6. 52-53. (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2357, 2012. 06. 18.)
14. Ének és próza keveréke. Lásd Székely György: Mitikus Bábjátékok. 47.
15. Forgách András: *Kitanulni Kitanóból* (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2357, 2012. 06. 18.)
16. Forgách András: *Kitanulni Kitanóból* (http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2357, 2012. 06. 18.)
17. Freud, Sigmund: Tizenegyedik előadás. Az álommunka. Ford. Hermann Imre. In uő *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gabo Kiadó, 2006. 140-150.
18. Freud, Sigmund: Tizedik előadás. Jelkép az álomban (Szimbolika). Ford. Hermann Imre. In uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gabo Kiadó, 2006. 123-139.
19. Ez a gondolat ismét R. D. Benskytől származik Roland Schohn tolmácsolásában. Ám míg Bensky kifejezetten tudattalannak könyveli el a bábkészítés során fellépő teremtési vágyat, addig véleményem szerint a teremtési és irányítási vágy mindenképpen jelentkezhet tudatos ambícióként is. Bensky nézeteit lásd: Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. 102.
20. A bábos életet adó tevékenységével kapcsolatban lásd bővebben J. Chesnais megfigyeléseit. Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. 101.
21. Strausz László: *Gyökérke* (<http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/ottoka.hu.html>, 2012. 06. 18.)
22. Uo.
23. Ez a fogalom nem keverendő össze az álommunkával kapcsolatban megemlített *eltolással*.
24. A báb és tudathasadás témájának rajzanimációs megjelenésére példaként említhető a *Batman: A rajzfilmsorozat Read My Lips* (Boyd Kirkland, 1993) című epizódja is, amelyben egy bűnöző egy hasbeszélő báb, vagyis Scarface segítségével kelti életre énjének sötét oldalát.
25. Anna Freud a mazochisztikus viselkedést, vagyis az egyén önmaga ellen fordulását is elhárító mechanizmusként tárgyalja. Lásd Freud, Anna: *Az elhárító mechanizmusok*.
- ~~26.~~ Mint láttuk, Frere nem attól retteg, hogy a báb rátámad, hanem attól, hogy gyanúba keveri őt.
28. A bábon tükröződő tudattalan folyamatokról Schohn is ír, a freudi struktúrák alkalmazása nélkül. Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. 99-104.
29. Erre a jelenségre Schohn is utal, ám a tudathasadásra nem tér ki. Lásd: uo.
30. Székely György: *Bábuk, árnyak. A bábművészet története*. 18-19.
31. A báb/baba és tudathasadás kapcsolatának ábrázolására emlékeztethet az a – patológikus vonásoktól megfosztott – komikus verzió, amit a *Clifford* (Paul Flaherty, 1994) című amerikai vígjáték kínál. A 41 éves Martin Short által alakított (!) tizenegy éves kisfiú, a címszereplő, egy dinoszaurusz-bábuval „konzultálva” követi el csínytevéseit – például leállítja egy repülőgép hajtóművét, megzavarja nagybátyja menyasszonyát zuhanyozás közben stb.; természetesen amikor színvállásra kerül sor, Clifford mindenért Steffent, vagyis a bábút hibáztatja. Hangsúlyozandó persze, hogy Clifford csak ebben emlékeztet a többszörös személyiségzavartól szenvedő pszichiátriai esetekre – a film a játékos, gyermeki gonoszság

által még a tudathasadás jelenségeit is kigúnyolja.

32. Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1988. 65-82.
33. Freud *A kísértetiesben* a kasztrációs félelemmel azonosítja a szemek elvesztésétől való rettegést.
34. Pál József: *Szimbólumtár* (http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#r%C3%B3zsa, 2012. 06. 20.)
35. Hames, Peter: The Core of Reality: Puppets in the Feature Films of Jan Švankmajer. In *The Cinema of Jan Švankmajer*. Szerk. Peter Hames. London, Wallflower Press, 2008. 83-103.
36. Uo. Peter Hames ebben a fejezetben a Fehér Nyúl fenyegető szerszámát, vagyis az ollót, mint kasztrációs félelmet keltő eszközt, s ezáltal mint hatalmi jelképet értelmezi.
37. Švankmajer Marlowe, Goethe, Grabbe, Gounod műveit használta fel a Faust-lecke szüzségéhez, mint azt Peter Hames katalogizálja.

Irodalomjegyzék

- Bendazzi, Giannalberto: *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*. London, John Libbey, 1994. 416.
- Forgách András: Kitanulni Kitanóból. In *Filmvilág*, 2003/6. 52-53.
http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2357, 2012. 06. 18.
- Freud, Anna: *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Ford. Horgász Csaba. Párbeszéd Könyvek, 1994. 1-137.
- Freud, Anna: Az elhárító mechanizmusok. Ford. Horgász Csaba. In *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Párbeszéd Könyvek, 1994. 39-47.
- Freud, Sigmund: Tizedik előadás. Jekép az álomban (Szimbolika). Ford. Hermann Imre. In uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gabo Kiadó, 2006. 123-139.
- Freud, Sigmund: Tizenegyedik előadás. Az álommunka. Ford. Hermann Imre. In uő: *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Gabo Kiadó, 2006. 140-150.
- Freud, Sigmund: A kísérteties. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1988. 65-82.
- Hames, Peter: The Core of Reality: Puppets in the Feature Films of Jan Švankmajer. In *The cinema of Jan Švankmajer*. Szerk. Peter Hames. London, Wallflower Press, 2008. 83-103.
- Pál József: *Szimbólumtár*
http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm#r%C3%B3zsa, 2012. 06. 20.
- Sadler, Joseph, Dare, Christopher, Holder, Alex: Vonatkoztatási rendszerek a pszichoanalitikus pszichológiában. Ford. Bánfalvi Attila. In *Pszichoanalízis, filozófia, metapszichológia*.
<http://mek.oszk.hu/02000/02012/02012.rtf>, 2012. 07.03.
- Schohn, Roland: A bábszínház sajátosságai, pszichikai hatása a nézőre és a bábszínészre. In *Báb játék - Bábjáték*. Szerk. Dr. Horváthné Fülep Éva, Debrecen, Didakt Kft., 2003. 92-104.
- Strausz László: *Gyökérke* <http://www.filmkultura.hu/regi/2001/articles/films/ottoka.hu.html>, 2012. 06. 18.
- Székely György: *Bábuk, árnyak. A bábművészet története*. Budapest, NPI. 1972. 18-19.
- Székely György: Mitikus Bábjátékok. In uő: *Bábuk, árnyak. A bábművészet története*. Budapest,

Filmográfia

- *A Homokember* (The Sandman. Paul Berry, 1990)
- *Az éjszaka mélyén* (Dead of Night. Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, Robert Hamer, 1945)
- *Bábok* (Dolls. Kitano Takeshi, 2002)
- *Batman: A rajzfilmsorozat: Read My Lips* (Batman: The Animated Series: Read My Lips. Boyd Kirkland, 1993)
- *Clifford* (Paul Flaherty, 1994)
- *Dojoji* (Kawamoto Kihachiro, 1976)
- *Dolls* (Stuart Gordon, 1987)
- *Faust-lecke* (Lekce Faust. Jan Švankmajer, 1994)
- *John Malkovich menet* (Being Jonh Malkovich. Spike Jonze, 1999)
- *Ottóka* (Otesanek. Jan Švankmajer, 2000)
- *Puppet* (Patrick Smith, 2006)
- *Valami Aliz* (Něco z Alenky. Jan Švankmajer, 1987)

© Apertúra, 2012. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2012/nyar/bencsik-megszolal-a-megismerhetetlen-babok-es-babak-mint-a-lelek-szocsovei/>

