

Somogyi Gyula

## TIM BURTON *ÁLMOŠVÖLGYÉNEK* TITKAI

Sigmund Freud a következőket írja *A kísértetiesről* szóló esszéjében, amikor a szó német jelentésmezőjének áttekintése során rábukkan Schelling definíciójára, amely a kísérteties [*unheimlich*] fogalmát a titokkal hozza kapcsolatba: „kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult” (Freud, 1919, 251.). Ebben az értelemben a pszichoanalízis maga is kísérteties tudomány lesz, hiszen olyan tartalmakat hoz felszínre, amelyeket a tudat elfojtott, vagy kizárt az elméből. Jelen írásban is a titok és a kísérteties kapcsolatát fogom vizsgálni Tim Burton *Álmosvölgy* című filmje (1999), valamint a cselekmény vázát adó történet, Washington Irving *Az Álmosvölgy legendája* című novellája (1820) alapján.

Tézisem szerint Burton filmje egy gótikus-ödipális filmnarratívába, egy (freudi-lacani) allegóriába oltja be Irving ironikus-szatirikus elbeszélését. De mielőtt ennek bővebb kifejtésére rátérnék, érdemes néhány szót szólni az amerikai szerzőről és művéről is. Washington Irving irodalomtörténeti jelentőségét általában abban szokták megjelölni, hogy ő volt az első amerikai szerző, aki korában nemzetközi ismertségre tett szert: humorral átítatott művei jelentősen hatottak Charles Dickens vagy Mark Twain munkáira. Irving a 19. század eleji író- és költőgenerációval azon munkálkodott, hogy létrehozson egy immár valóban amerikainak mondható irodalmat (Ország és Virágos, 1997, 44.; Virágos, 2003, 44.; Bollobás, 2005, 72.). Ennek az írói munkának egyik gyöngyszeme *Az Álmosvölgy legendája* című elbeszélés, amely megszületése óta az amerikai irodalom egyik klasszikusa lett, s számos alkalommal állították színpadra, vitték filmvászonra (Odell és Le Blanc, 2005, 111.; Page, 2006, 381.).

A legenda szerint a történet Dietrich Knickerbocker, Irving komikus történész-alteregójának tollából származik, s a 19. század elején még hosszú történelemmel kevésbé rendelkező Amerikának egy olyan részére fordítja a figyelmét, amely szorosán kapcsolódik az óvilághoz: a hollandus telepesek lakta Álmosvölgyre. A legenda szerint ez egy elbűvölt-elátkozott hely, amely felvonultatja a gótikus-fantasztikus irodalom jellegzetes vonásait (Bollobás,

2005, 73.): a lakosok babonásak, a szellemek pedig szinte mindennapi jelenségnek számítanak. A hely legfontosabb kísértete a német folklórkincsből származó fej nélküli Lovas, „egy lóháton nyargaló kísértet, melynek nincs feje. Egyesek szerint egy hesseni huszár szelleme, kinek a fejét a forradalmi háború valamelyik névtelen csatájában ágyúgolyó tépte le” (Irving, 1820, 28.). Mindezek alapján ennek az alaknak a legendája nemcsak a folklórhoz, vagy a gótikus hagyományhoz kötődik, hanem a történelemhez is, hiszen állítólag a lovas részt vett, és elesett az amerikai Függetlenségi Háborúban (amely, mint tudjuk, a brit korona, azaz az Apa Törvénye elleni háború volt). Zsoldosként a brit korona mellett harcoló Lovas alakjában tehát a történelem és a politika viharai által kevésbé érintett vidéken (Ruland és Bradbury, 1991, 102.) a közelmúlt feldolgozatlan történelmének kísérteties visszatérését is láthatjuk.

A történet főhőse (antihőse?) egy hórihorgas tanító, Ichabod Crane, aki kívülállóként – betolakodóként (Bercovitch, 1995, 629.) – csöppen bele a hollandus közösség életébe. A humoros jellemzés szerint Crane étvágya az ételek, a legendák és a gótikus történetek terén páratlan. Nagyétkű főhősünk szájában gyakorta összefut a nyál a fiatal Katrina Van Tassel bájainak és gazdagságának láttán is, s célul tűzi ki, hogy harcba száll a fiatal hölgy kegyeiért. Az elbeszélés azonban szentimentális történet helyett inkább vígeposztra emlékeztet, annak minden rekvizitumával együtt, hiszen Ichabod szerelmi afférja azzal zárul, hogy vélhetően riválisa, Brom Van Brunt (Csontos Brom) a fej nélküli Lovas legendáját kihasználva elkergeti a környékről. A lezárás azonban nyitva hagyja Crane tanító sorsát. Egyesek szerint a lovas vitte el, mások szerint elmenekült, és ügyvéd vagy politikus lett, egy harmadik változatban pedig még azóta is kísérti az iskola egyre romosabb épületét.

Talán látható ebből a rövid summázatból is, hogy a történet több elbeszélői modalitásból tevődik össze: a történetíró precíz és autentikus szövegét folyamatosan ellenpontozza az ironikus-szatirikus hangoltság, amely pusztán szórakoztatni akar (Országgh és Virágos, 1997, 42.; Bollobás, 2005, 72.). Emellett hangsúlyosan idézi fel a 18. század végén kialakuló gótikus hagyományt, amelyet szintén végig parodizál – fenntartva ezzel a racionális és a fantasztikus magyarázatok közötti feszültséget. Azaz talán mégsem: a történetíró szempontjából a kísértethistóriák pusztán irracionális, nevetséges babonákként tűnnek fel, s ezzel nem teljesülnek be azok az olvasói elvárások, amelyek gótikus történetre lettek volna kíváncsiak.

Burton 1999-es adaptációja a gótikus hagyományok mellett felvonultatja a Hammer-horrorfilmek (Odell és Le Blanc, 2005, 15., 103–105.; Page, 2006, 396–398.), a slasherek vagy a detektívtörténetek eszköztárát a történetének elmondására, amelyek megoldásai és sztereotípiái részben utat találnak a filmben is. A rendező monokróm effektusokkal valósította meg Álmosvölgy megjelenítését, amitől olyan érzésünk támad, mintha egy fekete-fehér, német expresszionista filmet néznénk (Odell és Le Blanc, 2005, 22., 108.). Emellett meggyőződésem szerint Burton forgatókönyve a pszichoanalitikus mesternarratívákat is beleoltja Irving történetébe.

A tanítóból detektívvé avanzsáló, Johnny Depp által játszott Crane a Ráció, a Józan Ész világában él, s a *Helyszínelők* (CSI) szereplőgárdájához hasonlóan mélyen hisz a 18–19. század fordulóján még nem létező, vagy meglehetősen gyerekcipőben járó tudományos nyomozati módszerekben (Odell és Le Blanc, 2005, 111.). Igazából a detektívtörténet klasszikus formája sem létezett még 1799-ben, amikor a film cselekménye játszódik, hiszen a műfaj megszületését Edgar Allan Poe 1840-es években megalkotott Dupin-elbeszéléseihez köti az irodalomtörténet (Bényei, 2000, 25.). Crane tehát a Szimbolikus Rend képviselője, azonban anakronisztikus (túlzottan haladó) eszméi és módszerei miatt szembekerül az Apa Törvényével, hiszen New York igazságszolgáltatása még nem fogadja el ezeket a haladó helyszínelési és nyomozati elveket. Engedetlensége miatt küldik Álmosvölgybe nyomozni egy gyilkosságsorozat miatt, amely a Szimbolikus Rendet mélyen megrendítő *par excellence* bűneset (Bényei, 2000, 55.). Egy titkot (egy gyilkosságsorozatot) kell tehát a detektívnek felderítenie, azonban saját élettörténete is titokként artikulálódik Crane nyomozó előtt is, amelyre csak a kezén levő furcsa – az anya elvesztésének testi emlékezetét őrző – sebhelyek utalnak. Hogy mind a bűnesetet, mind saját életrajzának traumáját felderítse, Crane detektívnek maga mögött kell hagynia a Ráció világát, és alámerülnie a fantasztikum, a misztikum és a boszorkányság transzgresszív világába.

Több olyan narratív szint van, amely tudattalan módon gúzsba köti Crane elméjét, és megakadályozza a tisztán látásban. Ezekről fokozatosan meg kell szabadulnia, hogy eljusson az ügy valódi megoldásáig. E narratív szintek egymásra boruló virágszirmokként is érzékelhetők akár, amelyeket Crane-nek fel kell bontania, hogy eljusson a történet traumatikus magjáig, amely összefügg saját élettörténetével is.

Az első szintet a Ráció narratívája alkotja, ennek szimbólumai a tudományos könyvek és kellékek, melyeket Crane magával visz. Ezeknek szellemében a nyomozó a történetek mögött racionális indokokat sejt: „A gyilkossághoz nem kell sírbéli szellem. New Yorkban is van gyilkosság lidércek és vámpírok nélkül is. [...] A gyilkos hús-vér ember és én le fogom leplezni” (Burton, 1999). Ezzel a hipotézissel kezd bele a detektív a nyomozásba, azonban hamarosan olyan ellentmondásokat tapasztal, amelyek túlmutatnak a racionális magyarázatokon. Erre akkor döbben rá végképp, amikor maga is tanúja lesz, ahogyan a Lovas lefejezi Philips elöljárót.

Amikor Crane nyomozó először beszél Álmosvölgy vezetőivel, Steenwyck tiszteletes ezt a tanácsot adja neki: „Mondják, hozott könyveket és a tudományos nyomozás kellékeit. Én csak ezt az egy könyvet ajánlom olvasásra” (Burton, 1999) – majd az asztalra dobja a Bibliát, amelynek az előzéklapjára történetesen a Van Tassel nemzetség családfája van belerajzolva. A tiszteletes boszorkányságot sejt a történetek mögött, s a film ezáltal az egy évszázaddal korábbra tehető salemi boszorkányperek emlékezetét idézi fel. Emiatt hamarosan hamis

nyugvópontra ér a történet: a Christina Ricci által alakított Katrina boszorkányság gyanújába keveredik. A detektív persze tévúton jár, ha a lányt hurcolja az igazságszolgáltatás elé, és meg kell értenie annak igazságát, amit épp maga fogalmazott meg korábban: „Az igazság nem mindig a látszat” (Burton, 1999).

Annak érdekében, hogy feldolgozza saját és a közösség traumáját, Crane-nek alá kell mérülnie, és meg kell tanulnia (újra) eligazodni a misztikus világban, amely elfogadja a boszorkányság létezését, és már különbséget tud tenni „jó” és „rossz” mágiahasználat között. Ebben segítségére van a könyv, amelyet Katrinától kap ajándékba: „Tartsa a szíve fölött, biztos védelem a bajtól” (Burton, 1999). Ez a *Varázsigék és bűbájok könyve*, amely a beleírt nevek alapján női ágon öröklődik a családban – ebből a szempontból ez ellenpontja lesz a Van Tassel-Bibliának, amely az apai leszármazást és az örökösödés patriarchális rendszerét tartja nyilván.

Crane detektív múltjának titkára akkor kezd fény derülni, amikor képes lesz maga mögött hagyni a kizárólagosan Racionális világnézetét – ezt ugyanis fokozatosan megrepszti, majd összezúzza a fej nélküli Lovassal való találkozás. Az elme rövidzárlatával a test, mint a Racionális diszkurzus másika kezd el „beszélni”: Crane elájul, majd víziók sorozatában idéződnek fel anyjával kapcsolatos emlékei. A történet első fázisa egy preödipális fantáziakép-émlékkép lesz, amely Csontos Brom, novellában is szereplő gonosz tréfája után idéződik fel a detektívben. Az anya és a gyermek viszonyát ezekben a képsorokban dualitás és harmónia jellemzi, s ehhez az imaginárius teljességhez kapcsolódik az anyai boszorkányság megnyilvánulása és feltétel nélküli elfogadása is. A kert, a természet és az otthon képei békés világot sugallnak. Ám már ebben a fázisban megjelenik az Apa elmosódott alakja az ablakok mögött, így az Apa kívülről jövő fenyegetésként jelenik meg előttünk.

A scenárió akkor folytatódik, amikor Crane nyomozó találkozik a Lovassal, és végképp megbizonyosodik arról, hogy természetfeletti erővel van dolga. A vízió kezdetben újra felidézi az Anya és a Gyermek körtáncában az imaginárius teljességet, valamint a mágia természetességét. Hamarosan azonban a fantázia ödipális színezetet ölt: a Gyermek tanúja lesz az ősjelenetnek, amelyben az Apa boszorkányvadász/inkvizítor képében jelenik meg, felidézve nemcsak a salemi perekben részt vevő Cotton Mather tiszteletes alakját, hanem Bram Stoker *Drakulájának* boszorkányvadászát, Van Helsinget is. A hamuba írt mágikus jeleket a rájuk zuhanó Biblia töri meg, s az Apa erőszakkal elhurcolja az Anyát az Otthonból, megszakítva így az Anya és a Gyermek diadikus kapcsolatát.

A traumatikus emlék végső jelenetei akkor kerülnek képernyőre, amikor a főszereplőt megsebesíti a Lovas, s a sérülés következtében sebláza van. Vélhetőleg Katrina mágikus főzetének és terápiás hatásának is köszönhető a traumatikus gyermekkori emlék felidézése

a maga teljességében:

Katrina: Álmodott.

Ichabod: Igen. Olyasmikről, amiket elfelejtettem. És nem is szeretnék felidézni.

Katrina: Mesélje el az álmát.

Ichabod: Anyám ártatlan volt. A természet gyermeke. Arra kárhoztatva... hogy apám megölje. Hogy a lelkét megmentse... megölte őt. Egy biblia-fekete zsarnok az igazság álarca mögé rejtőzve. (Burton, 1999)

A záró momentum tehát a templom mögötti kínzókamrába vezet, amelynek borzalmait már korábban láthattuk bevillanni a film során. Burton forgatókönyve szerint az Anya vasszűzben lelt erőszakos halála traumaként záródik el Crane elméjében, s annak csak testi nyoma elérhető: a kínzóeszközökkel való fájdalmas találkozás magyarázza ugyanis a detektív kezén levő sebhelyeket. Ez a zárójelenet teremti meg az Apa és a Lovas közötti analógiát is, hiszen az egyik snitten az Apa kifelé indul a templomból, majd egy következő beállításban már fej nélküli Lovasként sétál tovább. Crane detektív összíne a szubjektum ödipális univerzumba, a Szimbolikus Rendbe való belépést allegorizálja: a szubjektumnak a traumatizáló aktus miatt mind a Mágia ősi világát, mind a Hit menedékét maga mögött kell hagynia, s egyetlen mentsvára a Ráció marad:

Ichabod: Hétévesen vesztettem el a hitemet.

Katrina: Miben hisz?

Ichabod: Észben és értelemben. Okban és következményben. Nem kellett volna ide jönnöm, ahol... racionális elmémet így megcáfolta a szellemvilág. (Burton, 1999)

Izgalmas megfigyelni, hogy az *Álmosvölgy*ben megjelenő optikai illúzió alapuló elmés kis szerkezetek – amelyek Friedrich Kittler szerint mind a mozgófilm előtörténetének egy-egy fontos állomását jelzik (Kittler, 2002, 68.; Crary, 1992, 128.) –, mint a taumatróp vagy a bűvös lámpás, miként kapcsolódnak a boszorkánysághoz, illetve miként íródnak bele a gótikus-ödipális narratívába. A film felénél beiktatott *laterna magica* a családhoz, a szórakoztatáshoz és a gyermeki félelmek elűzéséhez kapcsolódik, és rémmesék jól ismert alakját vetíti ki a falra (boszorkány, sárkány, macska, stb.), előlegezve azt a fajta nézői élvezetet – a kíváncsisággal vegyes borzongást (Carrol, 1990, 159.) –, amely a thrillerek, horrorfilmek és így magának az *Álmosvölgy* nézőinek is kielégülést nyújt. Az optikai eszköz pedig a Lovas alakjához is metonimikusan kapcsolódik, hiszen lehetséges, hogy maga a Lovas is megtalálható az eszköz palástján, s röviddel a lámpás színrevitele után a családot lemészárolja a rémalak.

A filmben elsőként az Anya kezében megjelenő taumatróp egy kalitkát és egy madarat montíroz egymásra, ami a gyermek Ichabod számára akár mágiának is hathat, azonban itt már egy tudományosan magyarázható jelenségről van szó: a szem sajátos fiziológiájának

köszönhetően a retinális utóképek következtében tűnik úgy, hogy a madár a kalitkában van (Crary, 1992, 123.). Ichabod így magyarázza el mindezt Katrinának:

Ichabod: Akkor mutatok önnek valamit. Pinty az egyik oldalon. Üres kalitka a másikon. És most... (Crane megforgatja a taumatópot)

Katrina: Maga tud varázsolni. Tanítson meg!

Ichabod: Ez nem varázslat. Ezt úgy hívjuk: optika. Különböző képek, melyek egyé lesznek a forgatástól. Ez igazi, de az igazság nem mindig a látszat. (Burton, 1999)

Ha némileg utána nézünk a taumatóp és az optika történetének, akkor azt láthatjuk, hogy az 1799-ben játszódó *Álmosvölgy*ben némileg anakronisztikus a taumatóp megjelenítése, hiszen Jonathan Crary szerint az eszközt „először Londonban, 1825-ben népszerűsítette Dr. John Paris [...], a jelenség tudományos magyarázatot kapott, és egy népszerű szórakozásként eladható eszközt is készítettek belőle” (Crary, 1992, 123–124.). A retinális utóképek felfedezése is – amelyre szükség volt a taumatóp által keltett esztétikai élvezet tudományos magyarázatához – elsősorban Goethe *Színtanához* kötődik, amely 1810-ben jelent meg (Goethe, 1810; Crary, 1992, 84–86.). Burton filmje tehát ugyanúgy megelőlegezi ezeket a tudományos felfedezéseket vagy az optikai médiumokon alapuló szórakoztatás elterjedését, mint ahogyan a klasszikus detektívtörténeteket vagy a tudományos nyomozati módszereket. Ráadásul ez a korszak sorsdöntő a látás történetében, hiszen a karteziánus perspektivizmus camera obscurát modelljének tekintő objektív látáskonceptió (Jay, 1988) helyett itt kezd egyre fontosabbá válni a „megfigyelő testi szubjektivitása” (Crary, 1992, 85.). Az *Álmosvölgy* – szándékosan vagy sem – szintén bekapcsolódik az erről szóló diszkurzusba, hiszen a korszakfordulóhoz hasonlóan a racionális, objektív, tudományos tekintet helyett a szubjektív látványok (víziók és optikai illúziók), valamint a testbe íródott, közvetlenül nem hozzáférhető tapasztalatok fontosságát hangsúlyozza.

De visszatérve a kalitka és a madár motívumához: a film mindvégig a felszínen tartja ezt a motívumpárt. A szimbólum egyrészt az Anyához kapcsolódik, két ok miatt is. Először is azért, mert az Anya arra használja, hogy elűzze vele a gyermek félelmét, másodsor pedig az egyik jelenetben madárként repülő Anya maga is hamarosan egy „kalitkában” – azaz inkább egy kínzóeszközben – leli halálát. Másrészt a motívum Katrinához is kapcsolódik. A film elején az *Álmosvölgy*be induló Crane detektív szélnek ereszti kalitkájából az énekesmadarát, egy kardináispintyet. Később a lerombolt Archer-háznál Katrina lát meg egy kardináispintyet, és így kommentálja mindezt: „Kardinális pinty. A kedvencem. Szeretnék egyet, de nincs szívem bezárni” (Burton, 1999). Crane ezért mutatja meg neki az Anyjától örökölt taumatópot, ahol a madár egyszerre szabad és fogoly. A detektív ezután a filmben szinte kényszeresen a taumatópot – vagy akár: *traumatópot*, hiszen a traumához kapcsolódik az optikai eszköz – forgatja, amikor gondolkodik. Ez az eszköz döbbeneti rá később arra is, hogy

mekkora hibát követett volna el, ha nem tért volna vissza Álmosvölgybe, miután Katrina gyanúba keveredett. A film fel is skicceli Crane nyomozó Katrinához való indulatáttételes viszonyát, aki nagyon hasonlít anyjához (mágiával foglalkozik, furcsa jeleket rajzol a hamuba, stb.), és azt is sugallja, hogy ha az igazságszolgáltatás kezére adta volna a lányt, akkor szimbolikusan az inkvizítor- Apa alakjával azonosult volna, aki elpusztította a detektív anyját. Ám ő megtagadja ezt a pozíciót a településre való visszatérésével: az Apa bűnének pusztá megisméltése helyett a dolgok mélyére akar látni.

A film nyitánya már sok mindent előlegez a film végső titkairól. A kezdő képkockákon készülő irat ugyanis egy végrendelet lesz, amely biztosítja az apák és fiúk közötti jogfolytonosságot, létrehozza, és fenntartja tehát a patriarchális kultúrát. A pecsétviasz megjelenése azonban már sokkal kétértelműbb, hiszen a sűrű folyadék a vér képzetét is felidézi, s e sejtetésnek megfelelően a történet (egyik) eredetszínének, az Apa (Van Garrett) lefejezésének lehetünk szemtanúi. A film főgonoszának szándéka éppen ennek a jogfolytonosságnak a megszakítása, és a vérvonal kiirtása; ezért is lesz nagyon fontos szimbólum a családi Biblia előzéklapjára rajzolt Van Tassel-családfa. „Én csak ezt az egy könyvet ajánlom olvasásra” – mondja róla a tiszteletes, és valóban igaza van, ám Crane nyomozónak nem a Szentírást, hanem a családfát kellene tanulmányoznia, hiszen a szemünk előtt lezajló atrocitás-sorozat valójában bosszú. Az „eredendő bűn” itt valóban az Apa bűne, hiszen Van Garrett önkényesen felmond egy élő szerződést, amely alapján az apa nélkül maradt Archer-család ellehetetlenül, házukat és földjeiket a Van Tassel-nemzetség veszi át.

Maga az elkövető is az Apa Törvénye által marginalizált figura lesz, az Archer-família egyik lánya, aki azóta már Van Tassel (második) felesége. A történet szerint kislánként tanúja lesz a Lovas halálának, ezután a gonosznak ajánlja lelkét a bosszúért cserébe. Alakja segítségével teremtődik meg az a fajta „fekete mágia”, amely az ellenpontját adja az Anya és Katrina által gyakorolt, harmóniát sugárzó, a hagyományos női szerepekhez közel álló, jósághoz és védelmezéshez kapcsolódó hagyománynak. Ahogy a *Malleus Maleficarum*-ban, az *Álmosvölgyben* is a fekete mágia és boszorkányság a zabolátlan, patriarchális rend által uralhatatlan női szexualitáshoz kapcsolódik (Broedel, 2003, 179.): bosszújának a fej nélküli Lovas lesz az eszköze, s az erdő mélyén levő fának (a Holtak Fájának) – amelyből a Lovas előtör, s amelynek képi megjelenítése is egy női nemi szervre hasonlít.

Azonban látnunk kell azt is, hogy a zavart okozó elemet szintén a Szimbolikus Rend hozta létre: a nő vélhetően nem fohászkodott volna a sötétség fejedelméhez, ha Van Garrett nem dönt úgy, hogy kiforgatja a családot minden vagyonából. Az Apa Törvényének önkényessége hívja tehát életre a transzgresszív Másikját, és a narratíva végső soron ennek a kasztráló nőalaknak a megzabolázására törekszik: arra, hogy leszámoljon a Szimbolikus Rendet megsértő elemmel. A fenyegető nőalakot végül el is ragadja bosszújának eszköze, a

világ rendje pedig ezek után helyreáll, még akkor is, ha a már halott Van Garrettet senki nem vonja felelősségre azért, amit a múltban tett. Legfeljebb annyi hozható fel ellene, hogy nem volt morálisan helyes, amit tett, ám törvényes volt – egy olyan világban, ahol a férfiak írják a Törvényt.

A film lezárása számomra némileg ambivalens: a gonosz boszorkány pusztulásával csak az Anya hasonmása, a jóság és védelmezés princípiumát megjelenítő, javarészt passzív Katrina marad életben, akivel Ichabod – miután szembenézett Álmosvölgy és saját élettörténetének démonaival – talán képes harmonikus életformát kialakítani az új évszázadban, a Viktoriánus kor hajnalának New Yorkjában. Nyilván kérdés, hogy Katrina és boszorkányos nőisége milyen szerepet kaphat ebben a korban. Valószínűleg a hagyományos női szerepeket megerősítő Ház Angyalának szerepét. A film elején Crane detektív elengedi a madarát, a végén pedig egy másikkal tér vissza: bizonyos értelemben tehát Katrina lesz az a madár, akire rázárulhat a kalitka, amennyiben örököse a horrorfilmes hagyomány sztereotip női szerepeinek.

Végeredményben most már valóban kijelenthető az, amit a bevezetőben hipotézisként előre bocsátottam: Burton *Álmosvölgye* egy gótikus-ödipális filmnarratívába, egy (lacani) pszichoanalitikus allegóriába oltja be Irving elbeszélését. Az optikai technológiákat a történetmondás eszközeként is segítségül hívó film tehát maga is egy t(r)automatrópként áll előttünk: Irving története áll a kör alakú lapocska egyik oldalán, a pszichoanalízis mester-narratívája a másikon. Amikor a film forogni kezd, Burton ezt a két oldalt forgatja meg előttünk újra és újra, hogy a szemünk láttára olvadhasson össze a történet két rétege.

## IRODALOM

- BERCOVITCH, S. (1995). *The Cambridge History of American Literature. Vol 2. 1820–1865.* Cambridge: Cambridge UP.
- BÉNYEI T. (2000). *A rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern,* Budapest: Akadémiai Kiadó.
- BOLLOBÁS E. (2005). *Az amerikai irodalom története.* Budapest: Osiris.
- BROEDEL, H. P. (2003). *The Malleus Maleficarum and the Construction of Witchcraft.* Manchester: Manchester UP.
- BURTON, T. (1999). *Sleepy Hollow.* Paramount.
- CARROL, N. (1990). *The Philosophy of Horror: Paradoxes of the Heart.* New York: Routledge.
- CRARY, J. (1992). *A megfigyelő módszerei.* Budapest: Osiris, 1999.
- FREUD, S. (1919). A kísérteties. In: *Sigmund Freud Művei IX. Művészeti írások* (pp. 245–281). Budapest: Filum, 2001.



- GOETHE, J. W. (1810). *Színtan*. Budapest: Corvina, 1983.
- IRVING, W. (1820). Az Álmosvölgy legendája. In: *Amerikai elbeszélők I.* (pp. 27–58). Budapest: Európa, 1985.
- JAY, M. (1988). A modernitás látásrendszerei. *Vulgo*, 2(1–2)(2000):204–218.
- KITTLER, F. (2002). *Optikai médiumok*. Budapest: Ráció, 2005.
- LAGRECA, N. (2009). *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887–1903*. University Park, PA: Pennsylvania State UP.
- ODELL, C. – LE BLANC, M. (2005). *Tim Burton*. Harpenden: Pocket Essentials.
- ORSZÁGH L. – VIRÁGOS Zs. (1997). *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Eötvös József Kiadó.
- PAGE, E. (2006). *Gothic Fantasy: The Films of Tim Burton*. London: Marion Boyars. (e-book).
- RULAND, R. – BRADBURY, M. (1991). *Az amerikai irodalom története*. Budapest: Corvina, 1997.
- VIRÁGOS Zs. (2003). *Portraits and Landmarks: The American Literary Culture in the 19th Century*. Debrecen: Institute of English and American Studies.