

ÁTVÁLTOZÁS ÉS „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG” CHRISTOPH RANSMAYR AZ *UTOLSÓ VILÁG* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

KOROMPAY ESZTER

„...mintha semmi sem volna, minden csak emlékeztet valamire.”
Esterházy Péter: *Az utolsó világ*

BEVEZETÉS

Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye a posztmodern irodalom minden bizonnyal egyik legkülönösebb műve. Nemcsak önmagában, önálló regényként olvasva, hanem a nyilvánvaló, látványos és valóságos párhuzammal, az alapszöveggel együtt; Ransmayr ugyanis Ovidius *Metamorphoses* című művét, annak mitologikus szereplőit, helyszíneit és történeteit helyezte egy modern, technicizált világba, melyben számos ovidiusi szereplő és esemény elevenedik meg. A történet szerint Publius Ovidius Naso költőt több éve számúzták már Tomiba, s régen halottnak hiszi őt a római nép. Egy kósza pletyka azonban azt híreszteli, hogy Naso talán mégsem halt meg, továbbra is

Tomiban tartózkodik. A hír hallatán egykori szolgálja és barátja, Cotta hajóra száll, és a költő keresésére indul. Tomiban azonban egyre csak keresi gazdáját, s személye helyett művének szereplőivel találkozik egy különös világban, amely valóság és fikció határán mozog. Az *Átváltozások* egyik kulcsmozzanata nagyon érdekesen alakul a Tomi-beliek között, illetve a szövegben, ez pedig nem más, mint maga az átváltozás, amely a Ransmayr-regények strukturáló alapelve,¹ s amely Tomi világának létformájaként is meghatározható.²

A címben megjelölt motívumok alkotják dolgozatom főbb szempontjait: az eredeti német szöveg szerinti „nachprüfbares Leben”, azaz az igazolható élet, „ellenőrizhető valóság” jelzős szerkezete föltételezi, hogy létezhet egy – a valóságot nem abszolút fogalomként kezelve – ellenőrizhetetlen valóság is, amely teret adhat a valóság és fikció közötti összefüggések vizsgálatának. Mindezek mellett az átváltozással mint motívummal foglalkozom: mi nevezhető egyáltalán átváltozásnak, mivé alakulnak át a vizsgált szereplők vagy jelenségek, s ez hogyan történik a regényben. Ezenkívül igyekszem arra is kitérni, hogyan olvasható össze az ovidiusi átváltozás Ransmayr átváltozásaival, átváltoztatásaival. Az „ellenőrizhető valóság” és az átváltozások feltárásához pedig két fogalmat hívok segítségül, a medialitást és a narratológiában sokat vizsgált metalepszist, melyeket a regényből kiválasztott jelenetek elemzésén keresztül mutatok be. A dolgozat tagolása tehát a következőkön alapszik: valóság és fikció a regényben; a medialitás és a mediális viszonyok metaleptikus megzavarásai a regényrészletekben; a szereplők antropológiai vizsgálata, s mindezek alapján az átváltozás motívuma: mi változik, mivé és hogyan, természetesen minden lehetséges latin szövegbeli vizsgálattal párhuzamba állítva. Bombitz Attila igen pontos leírást ad a posztmodern osztrák regény jellemzőiről, amelyek Ransmayr világalakítására is igazak: Róma és Tomi között az 1945 utáni irodalomban fontos szerepet játszó centrum és periféria viszonya látszik, amely Cotta utazásával a két világ közötti határt állítja középpontba.³ E regény a határokról és azok átlépéséről szól: a továbbiakban azt igyekszem bemutatni, milyen szinteken valósul ez meg.

¹ A metamorfizációról mint poétikai modellről lásd: Bombitz Attila, „A világ metamorfózisa. Christoph Ransmayr: *Morbus Kitahara*”, *Jelenkor* (1999/6): 572.

² Dánél Mónika, „Intertextualitás mint átváltoztatva megőrző létmód. A Metamorphoses és Az utolsó világ szövegközöttisége”, in uő, *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása* (Kolozsvár: Komp-Press, 2013), 318.

³ Bombitz Attila, *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus* (Pozsony: Kalligram, 2001), 51.

EGYBEFÜZÖTT ÉLETTÖRTÉNETEK: A FILM ÉS VILÁGAI

A főntebb említett szempontokat a regény második fejezetében különösen sűrű szövegben figyelhetjük meg. Konstanze Fliedl a fejezetet egyenesen a „küszöbön álló átváltozások eszményképének” nevezi⁴, megfogalmazása annál is inkább pontos, mivel az átváltozásnak egyik kulcsszimbóluma a küszöb, vagyis két világot összekötő vékony sáv, mely egyik világ nélkül sem értelmezhető. Cyparis, a törpe Tomiba érkezik, s a már szokott módon különböző filmeket játszik le vetítógépén a város lakóinak, akik minden filmre másképpen reagálnak. A vetítő mint eszköz, mint a modern világ egyik gépesített tárgya hangsúlyosan eltávolítja magától az ókori, ovidiusi világot, ugyanakkor a gép kezelője, a filmek tartalma, s a hallgatóság is a *Metamorphoses* alakjai és történetei. Már maga a vetítógép lehetőséget ad metapoétikus olvasatokra is: „[Cyparis] állandóan történetekben nyilvánult meg, akár a saját honnan-hováját kérdezték, akár a tüllel bélelt ládában rejtőző, tompán csillogó vetítő mechanikájáról érdeklődtek, melybe Cyparis egész élettörténeteket fűzött be, és surrogva életre mozdította ezeket a sorokat.”⁵ Cyparis mint a történetek tulajdonosa, azok által megismerhető személy különös párhuzamba hozható a költő Ovidiusszal és akár Ransmayrral is: noha Cyparis Ovidius művének szereplője, s később Ransmayr alakja, *Az utolsó világ* főntebb olvasható részlete egy auctorról szól, akinek hatalmában áll élettörténetek fölött rendelkezni, sőt, ő teheti élővé azokat. Arany Mihály Volker Hage alapján lehetségesnek tartja⁶ a Cotta és Naso közötti párhuzamot, mint a szöveget alakító és azt változtatni tudó alakot, egyszerre olvasót és szerzőt.⁷ Ezen párhuzam részese lehet továbbá Cyparis is, aki vetítőjével képes minderre, ezáltal pedig a regénybeli Naso, Cotta, valamint az irodalmi szerzők: Ovidius és Ransmayr sorába is tartozhat. A részlet nemcsak metapoétikus szempontból érdekes, de Ransmayr átváltozásai, átváltoztatásai közé is sorolható; erről azonban később lesz szó. Mindemellett a film mint komponált alkotás, amelyben főképp a szem és a fül érzékeli az ingereket, olvasva még érdekesebb elemzési lehetőségekre világít rá; ez pedig a medialitás kérdésköréhez tartozik. Az ovidiusi, metapoétikus

⁴ Konstanze Fliedl, „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr »Az utolsó világ« című regénye nyomán», fordította Kerekes Gábor–Szalai Lajos, *Filológiai Közöny* (1993/2): 160.

⁵ A regény magyar nyelvű idézetei a következő kiadásból származnak: Christoph Ransmayr, *Az utolsó világ*, ford. Farkas Tünde (Budapest: Magyar Könyvklub, 1995), 23.

⁶ Arany Mihály, „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben”, *Forrás* (2008/3): 102.

⁷ Bombitz Attila, „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teorétikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez”, *Tiszatáj* (1999/6): 49.

párhuzam minden apró részletben megmutatkozhat, mint például az „élettörténeteket fűzött be” szerkezet esetében is: a *Metamorphoses* több mint kétszázötven, lazán egymásba fűzött történetének sorozata is rejtőzik e sorokban. A német eredeti szövegben a „ganze Schicksale einspannen konnte” szerepel (Ransmayr, 24), vagyis szó szerinti fordítása „egész sorsokat fogott be” lehetne. A vetítógépnek nemcsak működtetője, de működése is különleges, ugyanis segítségével nagyítani, kicsinyíteni, élesíteni lehet a képet, a filmbeli kamera pedig képes a részletezésre, a válogatásra és a megrendezett filmben egyes szereplőket, jeleneteket ki tud emelni, el tud homályosítani. Ez a funkciója is lényeges az átváltozás szempontjából, ahogyan azt a következő részlet is bizonyítja:

Lassú, pásztázó pillantás siklott mélyen a vidék belsejébe, átsuhant a mandulafenyőerdők fölött, felhullámzó, fekete dombok, tanyák tetői fölött, majd hosszasan a hullámtarajok fölött, végigsarlózott a parton, és egy fasor mély árnyékában közeledett, ismét simán, egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó: kupolákkal, árkádokkal, lépcsőfeljárókkal és függőkertekkel. [...] röppent a pillantás erre az ablakra, gyengén megvilágított kamrába érkezett, röviden megpihent egy férfi arcán, egy szájon, és a száj azt mondta: Elmegyek. [...] Fama kétszer is megkérdezte a nevüket, bár a hangszóró recsegésében és zizegésében már elhangzottak: a nőt Alcyonénak, a férfit Ceyxnek hívták. [Ransmayr, 26]

Míg a Tomi-beli közönség nézi a filmet, az olvasó olvassa azt; ez a mediális különbség egyrészt a fikciós szinteket teszi összetettebbé, másrészt határátlépésen, metalepszisen alapszik, amennyiben összemossa a kamera által bemutatott képi világot a strukturált narratív szöveggel. Határátlépés abból a szempontból is, hogy a „lassú, pásztázó pillantás” egyszerre utalhat a filmbeli kameramozgásra, de a nézők pillantására is, emellett pedig a képen kifejezhetetlen, ám szövegben megmutatható hasonlatokkal is tarkítja a jelenetet: „egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó” (Ransmayr, 26). Egy másik példa erre Fama említése a jelenetben: ő ugyanis Ransmayr regényében Tomi lakója, a szatócsné, aki minden pletykát ismer a városban, sőt, nem egyet ő maga terjeszt. Fama alakja kiemelten fontos a szöveg egészét tekintve. Jelenléte a film kezdetekor azért is érdekes, mert Alcyone és Ceyx mellett ő is fontos szereplője a *Metamorphoses*nek, azonban *Az utolsó világban* e három alak

nem egy szintéren szerepel: a filmszínészeket csak nézi Fama; neveik ovidiusi ismerősége miatt azonban a narratív játék itt is tetten érhető: mintha Fama is szereplője lenne a filmnek.⁸ Alcyone és Ceyx története tehát az első, melyet Cyparis vetítógépébe fűz, kettejük alakja a latin eredeti szöveggel olvasva is gondolatébresztő.

Továbbra is ennél a fejezetnél maradva kerülhet elő az álom és a valóság, az álom és az ébrenlét, valamint az álom és az emlékezés kérdése is. Ahogy az egész regényben, ebben a kiemelt fejezetben is igen fontos szerep jut az alvásnak, és az azt megszakító pillanatnak, az ébredésnek. A fejezet két álmjelenetet mutat be, az egyik Cyparisé, a vetítősé, aki a film elindulása után gyakran álomba szenderül, s azt álmodja, törpe alkata megnő, magas fává változik. Az álom és ébrenlét váltakozása egyrészt köthető a metalepszis fogalmához is, mint a fikciós és a valós világ közötti határátlépés, kérdés azonban, miféle valóságról beszélhetünk egy alapvetően fikciós szöveg olvasása során. A másik álmjelenet a filmben játszódik, elevenedik meg: egy vihart láthat az olvasó is, a kamera igen részletesen mutatja meg a megtépázott vitorlákat, eltört árbocokat és pusztító hullámokat, ám talán ugyanolyan fontos a közönség, a befogadók reakciója is. Tomi lakói ugyanis végig érdekesnek és izgalmasnak találják Alcyone és Ceyx történetét, a viharjelenet azonban nem nyeri el a tetszésüket:

Grandiózus tréfa volt: A fapados nézősereg ismerte a Fekete-tenger viharait, és már a katasztrófa kibontakozása idején megegyezett abban, hogy Tereus falán csak egy rossz csalás képei viharzanak, hogy ez az óceán a valóságban csak egy lavór langyos víz, a felkorbácsolt hullámokban elmerülő hajó pedig amolyan játékszer lehetett. A Tomi-beliek ismerték és szerették ugyan az effajta csalásokat, és évente egyszer szívesen megcsalatták magukat a nagy egyhangúság közepette, de amit Cyparis itt elővezetett, az az ellenőrizhető valóság volt, a saját életük, a parti nyomorúság és a tengeri... még a hülye Battus is látta, hogy ezekben a képekben semmi hihető nincs. [Ransmayr, 31]

Tréfa, rossz csalás, a valóságban csak egy lavór víz, játékszer, megcsalás, ellenőrizhető valóság, hihetőség. A fent idézett részlet minden mondata a valós és a fiktív rétegek megkülönböztetésére tett próbálkozásnak tekinthető – mindezek alapján a cél annak bemutatása, hogy a Tomi-beli világ a valóságos, a film pedig csupán a képzelet szüleménye, megrendezett, mesés, csupa megtévesztő trükkel és minden érzékünket be-

⁸ A két világ nevekkkel való összemosásáról részletesebben lásd: Barbara Vollstedt, „Ovids Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in „Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”, (Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1998), 46.

csapó megoldással. Ha azonban a befogadók ezt tudatosítják, a tréfa megszűnik, a trükkök lelepleződnek, az „ellenőrizhető valóság” válik hangsúlyosabbá. Kérdés, hogy a filmbeli világból kivezető valóság miféle közegbe vezet. A német szöveg a *nachprüfbar*, azaz az ’igazolható’ jelzőt használja, amely a szöveg alapvető fiktivitása miatt soha nem lehet igazolható, a film tehát nem kevésbé valótlanság, mint bármelyik városlakó élete, s ezt erősíti a már említett névazonosság is, vagyis a filmjelenetek közben föl-fölbukkanó reakciók is, melyek a városlakók szájából hangzanak el. Úgy tűnik, valóság és fikció e regényben nem egymás ellentéteinek tekinthető, sokkal inkább a kettő határán mozgó, egyikből a másikba változó jelenségről van szó. Annál is inkább, mert a filmbeli álomjelenet tovább folytatódik, Alcyone álma a filmben valóság lesz, s Ceyx hajóstársaival együtt valóban viharba kerül. A valóság–fikció szintjei tehát e mitológiai alapú szövegeknél igen érdekesen, rétegzetten olvashatók: Ovidius *Metamorphoses*ének, egy fiktív, és annak is szánt világnak továbbdolgozott fiktív szövege *Az utolsó világ* vasvárosa, amelyben időről időre filmeket láthatnak a városlakók, s ezzel még egyel mélyebb fikciós réteggel szembesül az olvasó is. A filmbeli álomjelenet továbbviszi ezt a szinteződést, egyfajta beágyazott fikció-sorozatnak, elbeszéléssorozatnak lehetünk tanúi. Nem véletlenül vonhatunk párhuzamot ismét Ovidius alapszövegével, amely *carmen perpetuum*ként⁹ egymásba szőtt történetek sorozata, s e megjelölésen belül is mélyebb fikciós szintek bújnak meg a szövegben, például Orpheus énekeinek esetében. További szoros kapcsolat pedig szintén az álomjelenethez köthető: noha Morpheus neve nem szerepel Ransmayr regényében, a filmhez kapcsolódó (azon kívüli, Cyparis álma és azon belüli, Alcyone álomképei) álomjelenetek őt idézik; kimondatlanul ugyanazon helyen szerepel *Az utolsó világ*ban is, ahová Ovidius is szerkesztette a tizenegyedik könyvben: Alcyone és Ceyx történetébe ágyazva.

ALCYONE, CEYX ÉS AZ „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG” A *METAMORPHOSES*BEN

A Cyparis vetítette film első jelenete két ember között játszódik, a férfi azt mondja: „Elmegyek.” A *Metamorphoses* szövegében ez a részlet a „certam / te facit, Alcyone” sorral indul; a *certus*-szónak pedig az egész történet során igen fontos szerepe lesz. A

⁹ A latin idézetek R. J. Tarrant szövegkiadásából származnak: Tarrant, R. J., szerk., *Publius Ovidius Nasonis Metamorphoses* (Oxford: Oxford University Press, 2004) 1, 4. A továbbiakban szövegközi jegyzetként az auctor nevére, a *Metamorphoses* vonatkozó könyvének számára, illetve a sorszámra hivatkozom.

biztos és a bizonytalan határán mozog Alcyone és Ceyx, ami sokszor a képmás valóságosságában vagy annak látszatában mutatkozik meg. Az *utolsó világban* lejátszott film hasonlóképpen tekinthető *imagónak*, mint Ovidiusnál az Alcyone által említett tenger szörnyű képmása („ponti tristis imago”, Ovidius, 11, 427), s a későbbi Morpheus-jelenetben többször is előforduló képmások, utáztatok, alakváltások. A *Metamorphoses*ben Alcyonének bizonyítékul mindig a látása vagy hallása szolgál, Ransmayr filmjelenetével összevetve azonban megállapítható, hogy Tomi közönségének éppen e két érzékszerv teszi lehetővé a valóságtól való elrugaszkodást, hiszen az ő érzékelésüket más mediális feltételrendszer határozza meg. Alcyone figyelmezteti Ceyxet, hogy tengerre szállni veszélyes, mivel „quo magis hos novi (nam novi et saepe paterna / parva domo vidi), magis hoc reor esse timendos.” (Ovidius, 11, 437–38.)¹⁰ A látás és annak hiánya tehát a biztos tudás és a bizonytalanság kifejezője, amely Ransmayr regényének filmjelenetében különösen alakul már csak a kameramozgás miatt is: a látás ugyanis elsődlegesen a fikció egy másik szintjére emeli a vasváros lakóinak közönségét. A latin szövegben ugyanakkor a látás az emlékezéssel és az álommal is összefügg, akár csak a posztmodern szövegben; Alcyone álmát Morpheus hozza el, aki Ceyx arcát és alakját fölvéve mutatja meg magát a nőnek. Az álombeli látás azonban már nem bizonyítja a képek valóságosságát, éppen ellenkezőleg: „...agnoscis Ceyca, miserrima coniunx, / an mea mutata est facies nece? respice: nosces / inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram!” (Ovidius, 11, 658–60.)¹¹ E jelenet megfilmesített változatában Morpheus személyesen nincs jelen, azonban az álom jellege miatt alakja mégis átszövi a részletet. Ransmayr Alcyone álmában már előre megjelenítette¹² a vihart, amely valósággá vált, Ovidiusnál azonban Alcyone a vihar után álmodik, előtte azt hiszi, férje életben van, s készülődik Ceyx visszatérésére. Morpheus Iris közvetítésével mondja el, mi történt valójában: „...Ceycis imagine mittat / somnia ad Alcyonen veros narrantia casus.” (Ovidius, 11, 587–88.)¹³ A valóság válik tehát álommá, Morpheus tulajdonképpen újrjátssza a valóságot, míg Ransmayrnél az álom lesz valósággá; újrjátsszódik az álom – az „ellenőrizhetőség” azonban egyik esetben sem lehetséges, a látás mint a bizonyíték lehetősége az álom megjelenésével megszűnik.

¹⁰ „Ismerem őket jól (láttam kicsi korban, apámnak / házában) s annál iszonyúbbnak tartom a mérgük.”, Met. XI. 437–438., ford. Devecseri Gábor.

¹¹ „Ismered-é Ceyx uradat, te szegény feleségem, / vagy pedig arcom a vég elváltoztatta? Tekints rám: / hitvesed arca helyett itt látod a hitvesed árnyát!”, Met. XI. 658–660., ford. Devecseri Gábor.

¹² Vollstedt, *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto”*, 42.

¹³ „...a holt Ceyx képében küldjön el éji / álmokat Alcyone elibé...”, Met. XI. 587–588., ford. Devecseri Gábor.

A film a kameramozgás és a képi megjelenítés miatt lehetőséget ad a sűrítésre is; s az Ovidiusnál igen hosszúra nyúlt dialógust a kamera képes két szóval megjeleníteni a nő és férfi búcsúzásakor. Emellett az Ovidiusnál csaknem száz soros viharleírást is tömöríti, a törött árbocok és szakadt vitorlák közeli felvételeinek segítségével. A film irodalmisága mellett (amelyről már esett szó) érdekes csavar, hogy a latin szöveg viszont olykor szinte kameraként távolít és közelít a búcsúzás és az érkezés jelenetei során:

...sustulit illa
 umentes oculos stantemque in puppe recurva
 concussa que manu dantem sibi signa maritum
 prona videt redditque notas; ubi terra recessit
 longius, atque oculi nequeunt cognoscere vultus,
 dum licet, insequitur fugientem lumine pinum;
 haec quoque ut haut poterat spatium submota videri,
 vela tamen spectat summo fluitantia malo;
 ut nec vela videt, vacuum petit anxia lectum
 seque toro ponit... (Ovidius, 11, 463-73)¹⁴

Szinte látszik, hogyan tűnik el szem elől Ceyx hajója, s „visszaérkezésekor” ehhez hasonlóan, részletekben, Alcyone csupán közelítő „kameramozgással” ismer rá férjére. A látás bizonytalansága és ezt követően az élesített kép tehát ismét a megismeréssel kapcsolódik össze, akárcsak Ransmayrnél, s az átváltozás a megismerés pillanatában indul el: „...Alcyone [...] felkapta a fejét, és most ő is meglátta a halottat. Milyen közelinek, milyen tisztának látta rögtön az arc emlékképét, minden vonását! Szinte magánkívül emelkedett fel, [...] valósággal repült a parti sziklák fölött.” (37.) Ovidiusnál tehát az álom, a képmás, a hamisság – amely a „fallax fiducia”, „fallaciter”, „frustra”, „modo visus erat” szavakban és szókapcsolatokban is látszik (Ovidius, 11,

¹⁴ „...ő meg, az asszony,
 fölveti még nedves szemeit, s úgy nézi a görbe
 tat magasán álló férjét, ahogy int a kezével;
 látja a jelt, viszonozza; mikor meg a part tovahátrál,
 messzebb mint arcot láthatna a messze tekintet,
 ő a szökő gályát, valamíg szeme tudja követni,
 nézi; s a távolság nőttén hogy ez is tovatűnt már,
 hát, mi az árbocfán odafönt leng, nézi a vásznat;
 s hogy vásznat sem lát, üres ágyát gondteli szívvel
 felkeresi s rádől...” Met. XI. 463–472., ford. Devecseri Gábor.

430. 562. 665. 679) – szoros kapcsolatban áll a tekintettel mint bizonyítékkal, az „ellenőrizhetőség” azonban mindig a bizonytalanság terében marad, hol egy másik fikciós szintbe való átlépés miatt, hol pedig azért, mert ismét az időjárás (éjszaka, vihar, felhő, köd) homályosítja el a szereplők valóságérzetét.

Az *utolsó világban* Tomi közönsége tehát ugyanolyan hazugságnak részese, mint a filmszínészek, csupán egy fiktív réteggel „kijebb”: hazugságnak tartják a viharjelenetet, de tulajdonképpen annak mondható az egész film, a film elindításának körülményei is (például hangszóróból szól a tücsökzene), és mindaz a közeg, amelyben a közönség él. S noha a városban élők számára Tomi jelenti a valóságot, Cotta, Naso egykori szolgája számára a hátrahagyott Róma tűnik annak: „[M]egértette Cotta: azért beszél, hogy a sötétségből szivárgó üres fecsegéssel szembeszegezze meghitt világának ésszerűségét és rendjét: Rómát az ablak előtti hóban álló szederfa lehetetlenségével szemben, Rómát a pusztaságban kuporgó kő emlékművekkel szemben.” (Ransmayr, 17) Róma valóságossága vagy annak látszata a regény más fejezeteiben is megjelenik: „Bár ebben a lebegő állapotban Róma kétségbevonhatatlan birodalmi valósága és a vasváros rejtélyei között semmi sem tűnt félelmetesebbnek...” (Ransmayr, 220). Egy későbbi visszaemlékezésben azonban éppen az eddigiek ellenkezőjét olvashatjuk a Városról: „[A] két férfi látványa, a stadionbeli hanyag pózában álló, füstbe burkolt költő látványa kiragadta a vasváros szorításából, és Róma valósággá lett.” (Ransmayr, 228) Látható, hogy Róma valóságossága sem abszolút, a regény történetvezetése során ez is változáson megy keresztül. Az ésszerűség és a rend áll szemben a szürreálisnak tűnő világgal, de ahány nézőpont, annyi valóság, s mindeközben az olvasó számára Cotta Rómája nem kevésbé sorolható a kitalált világok közé, mint bármely másik világ bármely fikciós rétegen belül. A szembeállítás ebben az esetben értelmetlenné válik, hiszen egyik valós világ a másik fikciója, s fordítva. Ez a tény azonban minden valóságos és fikciós színteret, az „ellenőrizhető” és a nem ellenőrizhető valóságot is megkérdőjelezi, kezdve a szereplők történetmeséléseitől:

[Cotta] lefestette a szolgának utazása viharait és a búcsú napjainak szomorúságát, beszélt a szulmónai vadnarancsok keserű ízéről, és egyre mélyebbre merült az időbe, míg végre újra ott állt a tűz előtt, melyet kilenc éve Naso házában, a Piazza del Morón látott. Az egyik erkélyes szobából, ahová Naso bezárkózott, vékony füst tekergett elő. Korompelyhek dőltek a nyitott ablakokból, és a folyosón csomagok és a délutáni nap vetette fényminták között a márványpadlón egy aszszony ült és sírt. Naso utolsó napja volt Rómában. (Ransmayr, 18)

A valóságéffektusok ellenére, mint a helyszínek és részletek pontos bemutatására való törekvés, egy fiktív karakter elbeszélése is fiktív, így tehát annak valósága megkérdőjelezhető.

Álom és valóság egysége

A valóság és fikció határán jelenik meg a már fentebb említett álom motívuma is, amely a regény második fejezetében Cyparis és a filmszereplő Alcyone fejében játszódik. Ez a határátlépés, az ébrenlét és az álom állapota közötti vékony sáv az átváltozás szempontjából is lényeges, emellett pedig az ébrenlét mint a valóság, valamint az álom mint a képzelet világának kifejezése is számos alkalommal megjelenik a szövegben. Rögtön a regény indításában fölbukkan ez a kettősség: Cotta hajóútjával indul az első fejezet, az átlépéssel a valóságosnak hitt Róma és a még ismeretlen Tomi között. A hajó nagy viharba kerül a tengeren, akárcsak a későbbi jelenetben Ceyx, s hatalmas hullámok közt, két világ közt imbolyog. A szöveg megformálása e jelenetben is játszik az álom és valóság kérdésével: „Amikor belsejében a tenger hullámról hullámra lecsillapodott, elaludt. Hát megérkezett.” (Ransmayr, 8) A részletből is látszik, Ransmayr Cotta megérkezésének pillanatát, a fizikai átlépést egy valóságosabbnak tűnő világból az alváshoz köti, az átlépéshez egy fikciók lehetőségével teli világba. A szöveg eközben, a folytatást még nem ismerve bizonytalanságban hagyja az olvasót Cotta megérkezését illetően: valóban megérkezett-e, vagy csupán képzeletében, elalvása következménye-e a megérkezés? Talán továbbra sem dönthető el, e részlet is a valóság és fikció közti határ elmosódását mutatja. E köztes állapot, álom és ébrenlét határán voltaképpen mindkettő egyszerre van jelen, vagy ha másfelől nézzük, egyik sem. Az ébredésben a két állapot eggyé válik, ahogyan az Cyparis álma után olvasható is: a liliputi vetítés álmában fává változik, de „az ébredésnek eme zűrzavaros pillanatában, amikor lábán még érezte a föld hűvös vigaszát, de kezével máris tekercsek, szárnyas csavarok és lámpák után nyúlt, Cyparis, a liliputi boldog volt.” (Ransmayr, 25) A még és a már állapota antropológiai szempontból értelmezve tehát van, akinek örömet hoz, van, aki viszont megrémül tőle. Cotta a regény egy másik jelenetében továbbra is kitartón keresi Nasót, amikor ráesteledik, s újra elalszik. A valóság tehát ismét elmosódik, a sötétség és az esti órák pedig csak erősítik ezt. Elérkezik azonban az ébredés pillanata, amely nem spontán módon történik: Cottát fölriasztja a hirtelen betörő hideg levegő, mely közvetlenül képes hatni fizikai valóságára: „a sötétség széteszlott, és Cotta egy torzszülöttet látott belépni az ezüstös fényben: esetlen, szőrmebundá-

ba burkolódzó pásztor, feje helyén csillogó, koponya nagyságú valamivel, ami leginkább a csigák ecetkínban kibocsátott habfürtjeihez volt hasonló.” (Ransmayr, 76)

Argos leírása tovább folytatódik, egészen úgy, mintha egy rémálom szereplője lenne – valóságos volt a fiktív világban, ám a történet ezen pontján még nem világos, melyik fiktív világban: Cotta álmában-e még, vagy már Tomiban jár-e egy újabb ovidiusi szereplő. Cotta reakciója különösnek tűnhet, a regény egésze és az átváltozások értelmezése szempontjából azonban nem az: „érezte, hogyan hatalmasodik el rajta az iszony, öblös, hosszúra nyújtott kiáltást érzett a legbelsejéből emelkedni, idegen, állati hangot, mely betöltötte torkát, orr- és szájüregét, megrezgettette fejét, és végül orrán-száján egyszerre tódult ki: tehénbőgés volt”. (Ransmayr, 76) Tekintve, hogy Argos és Io alakja Ovidiusnál ugyanazon történetben szerepel, a tehénbőgés nem véletlen, annak kiváltó oka pedig a „valósággal” való szembesülés pillanata volt, az ébredés és az azt követő ijedelem. A jelenet hasonló Alcyone álmához, amelynek filmbeli folytatása az álom valósággá válása volt: Cotta rémült, tehénbőgésszerű üvöltése után ugyanis valóban megjelenik egy tehén is a házban, amelyet Argos őriz a tűz mellett. Ennek fényében föltehető az a kérdés is, a tehénbőgés voltaképpen kinek a hangja is volt – Cotta ijedt válasza egy valótlanak tűnő lényre ébredése pillanatában, vagy a később fizikai valójában is jelen lévő tehéné, amelynek hangja valóságos. Az alvás és ébredés kérdése e jelenetben ismét párhuzamba állítható az ovidiusi történettel; Argos elalszik Ransmayr szövegében is, akárcsak a *Metamorphoses* első könyvében. A valóság és fikció végzetesen összekeveredik ebben a jelenetben: „már csak álmodta tehenét a pásztor, s a római álmodta a pásztor, a hold és hegy csak kísértet volt, [...] és Cotta másodszor sikoltott fel, visszajött a hangja, a római hangja, mégis tovább álmodott.” (78.) Argos alakjáról tehát továbbra sem derül ki, álombeli lény-e, vagy a vasváros lakója, egészen addig, míg a „római végre felébredt. Zavarodottan tápázkodott fel. Trachilában pitymallott: de nem is, csupán a hold világított.” (Ransmayr, 78) Az ébredés pillanata pedig olyan érzékszalódásokat hoz magával, amelyek Cotta álmában voltak láthatók, hallhatók és érezhetők. Ismét a még és a már állapotában fordulhat elő ilyen, mindezt pedig a napszak is jelzi, akárcsak a jelenet elején a sötét éjszaka: hajnalodik, vagy csak a hold fénye esik Cottára, fény és sötét közötti állapot ez, amely lehetővé teszi minden kép és hang elmosódását.

Fama és Echo a valóság és fikció határán

Valóság és fikció tehát sohasem „ellenőrizhető”, éppen ezért azonosítható e két fogalom a regényben. Mindez Fama alakjában ér össze, aki pletykái és hírei révén valóság és fikció határán mozog, illetve soha nem eldönthető, éppen mennyi valóságtartalma van elbeszéléseinek. A világ szavakkal való kifejezhetősége, a kommunikációs nehézségek megjelenítése különösen fontos szerepet játszik az osztrák irodalomban.¹⁵ A pletyka lényegénél fogva valóság és fikció közötti átváltozás, mindkettő egyszerre, és így egyik sem; egy újonnan megalkotott elbeszélés, amelynek valóságalapja is van, de a fantázia elemeit is magáévá teszi. Éppen e tulajdonsága miatt válik a kettő egygé: nehezen szétszalazható ugyanis, a szárnyra kélt hír mely elemei hová tartozhatnak – ha sehová, úgy mindenhová. Valóság és fikció tehát egy, a biztosból a bizonytalanba való folyamatos változás. Ez a jelenség végig nyomon követhető a regényben, már az első pillanattól kezdve: Cotta ugyanis egy bizonytalan hír alapján indul el Rómából Tomiba, Naso halálának találgatása miatt.

Míg Rómában a híresztelések egyre inkább az esetlegességbe torkolltak [...] Cotta [...] a diadal képzetével vigasztalagatta magát, amely Rómában várja, ha valóban sikerül még a hatósági küldöttség előtt, a költő életéről-haláláról szóló biztos hírekkel, a megcáfolhatatlan igazsággal visszatérnie a vasvárosból... (Ransmayr, 138)

Fama bizonytalanság és bizonyosság határáként a hazugságot is megtestesíti, így pedig további szálakkal köthető az „ellenőrizhető valóság” szerkezetéhez is, amennyiben a főtebb már elemzett, filmbéli viharjelenetre adott reakciókra vonatkoztatjuk. „[Fama] sirámainak bizonyítékaképpen Tomi lakóinak neveit sorolta, akiknek sorsait hosszú, sokszor ellentmondásos elbeszélésekben teregette ki.” (Ransmayr, 245) A közönség hazugságnak érezte a film egyes jeleneteit, Fama pedig hasonlóképpen szedheti rá a városlakókat (és az olvasókat), akkor is, ha neve éppen nem szerepel a csalás, találgatások és híresztelések között. A regényben Fama konkrét említését, jelenlétét leszámítva több mint húsz alkalommal üti föl fejét a pletyka, hír és suttogás, s az ovidiusi szöveget ismerve nem lehet Famától elvonatkoztatni e jelenetek során, akkor sem, ha neve, személye nem szerepel az adott részletben.

¹⁵ Kajtár Mária, „Az utolsó világ”, in *Huszonöt fontos német regény*, szerk. Ambrus Éva, (Budapest: Pannonica, 1996), 312.

Akármikor és akármilyen hír érkezik tehát Tomiból, a befogadó Fama alakját is mögé értheti, mint aki minden pletykáért és hírért felelős a mitológiában, jelenre és múltra vonatkozó történetekért egyaránt. A múlttal kapcsolatos pletykák az emlékezés kérdésével is összefüggenek, akárcsak az álom esetében. Számos jelenet utal vissza a valóságnak tartott Rómába, ez azonban már csak emlékek által lehetséges – így válik a Város eggyel mélyebbi fikciós szintér elemévé. Az emlékezés az átváltozással is kapcsolatba kerül, hiszen az emléket egy szereplő szemszögéből látjuk, s ezt a változtatást a szöveg és az elbeszélő emlék is megmutatja: „Amit Cotta órákkal ezelőtt felidézett, szó nélkül, hang nélkül történelemmé alakult.” (Ransmayr, 40) Az emlék tehát a valóság elferdítéseként vagy arra való utalásként, de mégsem akként jelenik meg; több esetben a valóság mása, tehát hamisítvány is. Lényeges szempont lesz ez a medialitás egyéb megjelenési formáinál, például, ha színeket vagy formákat mutat meg a szöveg: gyakran előfordul az, hogy ezek a színek és formák valamilyen valóságos élőlényre vagy tárgyra emlékeztetik az adott szereplőt (például egy falikárpit kék szövete a tenger kék színére emlékezteti Cottát) – a látszat és a valóság megint csak az ellenőrizhetőségre támaszkodik; az adott jelenetben azonban a kettő egy és ugyanaz. Annál is inkább, mivel gyakran a valóság emlékeztet egy művi tárgyra vagy élőlényre – hasonló narratológiai játékként, mint Ovidius Actaeon és Pygmalion történeteiben, amelyekben a természet és művészet felváltva utánozza a másikat (vö. különösen Ovidius, 3, 158–160 és 10, 243–297).

Fama és az emlékezet kapcsolatát erősíti a Tomi-beli mészáros, Tereus története is, amely a már ismert ovidiusi elbeszéléshez hasonló tragikus véget ér. „Tomi ezen a reggelen visszaemlékezett azokra a pletykákra is, amelyek akkoriban szállongtak a partvidéken, de a mészáros fenyegetődzésére elhallgattak: ami maradt, az csak egy szerencsétlenség krónikája volt...” (264.). S noha Fama a múltban és a jelenben is történetekben nyilatkozik meg, akárcsak Cyparis, Ransmayr és Ovidius, szót kell ejtünk ellenpontjáról, Echóról is. Kettejük alakja minden szempontból ellentétesnek mondható, de legfőbb különbségük elbeszéléseik módjában rejlik. Míg Fama sokat beszél sokaknak, ő maga a biztos és bizonytalan határán mozgó elbeszélés, addig Echo hallgat, és a *Metamorphoses*ből ismert lényege alapján kizárólag a mondatok végét ismétli meg: „–Troas? – kérdezték Echót. – Troasból jössz? – Troasból – válaszolta Echo azzal a megingathatatlan közönnyel, amivel később „Colchisból”-t, „Petarából”-t vagy „Tegeából”-t is mondott...” (Ransmayr, 97.) A német szöveg pontosabban érzékelteti Echo visszhang-voltát: „Troas? hatte man Echo gefragt, du

kommst aus Troas? *Aus Troas*, hatte Echo mit jenem unbeirrbaeren Gleichmut zur Antwort gegeben, mit dem sie später auch *aus Colchis*, *aus Petara* oder *aus Tegea* sagte.”¹⁶

„Beteljesedett világvége”

Echo beszédét tehát a hallgatás jellemzi, megnyilatkozása mindig mások elbeszélésétől függ, Famát azonban egyedül ő ismeri; a némaság tud a pletykáról a legtöbbet – ez is kapcsolatot teremt a két szereplő között. S noha Echo senkivel nem beszélget, Cottával mégis rengeteg történetet oszt meg. Kérdés, ezek a történetek kitől származnak, ha Echo csupán visszhangként van jelen a regényben. Korábbi „beszélgetései” mások utolsó szavai voltak, így ha Cottával töltötte idejét, elképzelhető, hogy szavai Cotta visszhangjai. Ő azonban nem ismeri mindegyik elbeszélést, és föltételezi, hogy azok valószínűleg Nasótól származnak, amikor a költő még jelen volt Tomi életében. Cotta folyamatosan keresi Nasót, s noha fizikai valójában nem találja, Ovidius minden más szinten él: a szereplők nevei és cselekedetei által, a szöveg megformáltságában és Echo szavaiban is. Echo átadja Cottának a (nem bizonyíthatóan) Nasótól hallott jóslatot a világvégéről, s elmeséli Deucalion és Pyrrha történetét.¹⁷ Egy másik hosszú elbeszélése egy Ceyx viharához hasonló felhőszakadásról szól: s Alcyone álmához hasonlóan Echóé is megelevenedik: „És mialatt ő jegyzetei fölött ült késő éjszakáig, a tenger felől vihar tört be a hegység közeli völgyei és szakadécai közé, és olyan dühvel zúdult a vasvárosra, hogy Cotta hirtelen azt hitte, Echo elbeszélése elevenedett meg a vízözönről.” (Ransmayr, 162–163) A jelenet valóság és fikció közti játékához köthető részlet az, hogy Cottán kívül ezt a vihart senki sem érzékelte, beszámolóját a szélről és esőről sokan csak hazugságnak tartották, amikor a vihar lecsillapodása után kérdezgette a városlakókat. Lehetséges, hogy nem is volt vihar ezek alapján, csupán Cotta képzelete űzött vele tréfát – ugyanakkor ennek ellenkezője is valószínű, hiszen a kettő a már többször említett okok és példák alapján nem áll szemben egymással. Kékesi Kun Ár-

¹⁶ Christoph Ransmayr, *Die letzte Welt* (Nördlingen: Greno, 1988), 101.

¹⁷ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint „Echo az ovidiusi történetek egyik legfontosabb közvetítője Cotta számára, vagyis „visszhang”-volta valóban egy távollévő szöveg médiumának szerepében érvényesül.” Kulcsár-Szabó Zoltán, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* című művében”, in *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerk. Józán Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegegy-Maszák Mihály (Budapest: Osiris, 2003), 478.

pád egyenesen a valóság és fikció közötti oppozíció megszűnéséről beszél;¹⁸ valóban megszűnésről, de akár egyik és másik tér közötti átváltozásról is lehet szó, valóságról és fikcióról egyszerre, tehát voltaképpen egyikről sem.

Akárcsak Fama, Echo alakja is összekapcsolható az álom és a valóság kettősével: Cotta ugyanis gyakran látja Echót úgy, „mintha lebegne, testetlen álmokképként az útatlan úton előre, és valósággal megnyugodott, ha a lány a válla fölött, hátra se nézve odakiáltotta egy-egy növény nevét.” (Ransmayr, 146) Ez a testetlenség, a semmi állapota az áloméhoz hasonló, emellett pedig az átváltozás pillanatára is jellemző lehet; Echo testetlenné tűnik, és – noha szereplő – tulajdonképpen az is, hiszen ő a hang megtestesült alakja. Amit Cotta lát tehát, a testetlen, lebegő Echo, aki hangjával bizonyítja létezését, voltaképpen valóságosabb, mint fizikai állapotában. Különös paradoxon ez: egy nem létező, fiktív állapot valóságossága a valósabb alak helyett Tomi fiktív világában.

Valóság és fikció, „ellenőrizhető” és ellenőrizhetetlen valóság tehát több szinten, több szempontból megközelíthető. Az *utolsó világban*, egyik lehetséges és látványos megvalósulása az álom, alvás, és az abból való ébredés pillanata, amely átjárót képez a két világ között. Úgy tűnik azonban, a regényben valóság és fikció között nagyon halvány a határ, akárcsak Arachné szövetének színei, szinte nem is választhatók el egymástól. A számos bemutatott jeleneten kívül mindezt két szereplő is alátámaszthatja, Fama és Echo, akik látszólag talán egymás ellentétei, egyúttal kiegészítői is. Valóság és fikció, egyik színtérből a másikba történő átlépés, határátlépés témakörébe tartozik a regényben megjelenő médiumok sora, amelyek egy újabb, megalkotott közegbe való átlépést tesznek lehetővé. A mese, a levél, az újság, tehát az írott-beszélt médiumok mellett a kézzel készített képek történetmesélése, valamint a gépek jelenléte mind ezt segítik elő. A következőkben ezért a medialitás különböző fajtáit veszem számba, s azt, hogyan kapcsolódhat ez is az „ellenőrizhető valóság”, majd később az átváltozás kérdésköréhez.

A MEDIALITÁS ÉS LEHETSÉGES MEGJELENÉSI FORMÁI

A regény mint elbeszél, fiktív történet több más elbeszélést is tartalmaz, melyeket a szereplőktől tudunk meg intradiegetikus narrációként, ezek a történetek vagy mesék

¹⁸ Kékesi Kun Árpád, „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*. Palimpszeszt, http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm

pedig már csak a karakterek valótlansága miatt sem „ellenőrizhetőek”. A helyzet alapján kissé mindenki Fama szerepébe kerül, amennyiben a mesék igazságtartalma teljességgel relatívvá válik. A regényben több nagyobb elbeszélésből ismerünk meg más szereplőket, múltjukat, ezáltal pedig Cottával együtt mind többet tudunk meg az eltűnt Nasóról is. E történetek forrásai leginkább Fama és Echo, akik egymásról is mesélnek, de Deucalionról és Pyrrháról, Tomi városáról, Thiesről, valamint Tereus élettörténetéről is sok szó esik. Ezen elbeszélések mindegyike összefügg az álom és a valóság, az átmenet és mindezek alapján az átváltozás kérdéseivel is, s persze minden Nasótól származik, Fama és Echo csak továbbadták Cottának, a befogadónak, amit a költő rájuk hagyományozott. Echo egy alkalommal a Nasótól hallott világvégéről mesél, visszhangja a szöveg e részében valóban a költőtől származhat, hiszen az ő szavait adja vissza. A helyszín egy öböl, egy férfi és egy nő szereplővel – e mondatból és a részletből azonban még nem derül ki, az elbeszélés mely fikatív színteréről van szó, nem is véletlenül: Ransmayr tudatosan rajzolta a jelenetet Deucalion és Pyrrha történetének másává; így összemosva az ovidiusi és a ransmayri szövegvilágot. Echo elbeszélése során Naso visszhangjaként az auctor szerepébe kerül, aki maga alakítja történetét, hatalma van fölötte, és a befogadók visszajelzése alapján módosíthat is rajta. A Visszhang visszaemlékezése során „nézte Nasót, és a prófécia vigasztaló befejezését várta. Lehetséges tehát, hogy csak azért, mert ő, a vízió egyetlen tanúja így akarta, de az is lehet, hogy valóban a jövő képe volt – mindenesetre a száműzött a beteljesedett világvége után tutajt mesélt a visszavonuló áradat tetejére.” (Ransmayr, 156) A részlet egyik érdekessége a „beteljesedett világvége” szószerkezet, amely egyrészt utalhat egyrészt Naso történetvezetésére, tehát az özönvíz utáni eseményekre (így az a fikció, a „vízió” talaján marad). Másrészt a Ransmayr által megrajzolt ovidiusi világban, a vasváros anyyi mitologikus szereplője között utalhat a ténylegesen bekövetkezett áradás utáni életre, amely költői akaratból folytatódott tovább, s Tomi lakói is ennek a költői akaratnak köszönhetően lehetnek azon világ részesei. Így értelmezhető a „valóban a jövő képe” – „Bild aus der Zukunft” (Ransmayr, 165) részlet is. Az *utolsó világ* Echója által elbeszélte Deucalion-történet hasonló fikciós színtereken zajlik, mint Cyparis és filmjei, melyekről lesz még szó részletesebben. A számos hasonlóság mellett az is közös ezekben a beágyazott elbeszélésekben, hogy a valóság megtapasztalásához gyakran elengedhetetlen a tapintás mint érzékelés is, ezzel is „ellenőrizhetővé” téve a közeget. „Csak az esti szürkületben nyúlt át Pyrrha a tutaj peremén a szilárd talajra, mintha az első lépés megtétele előtt szilárdsági vizsgálatot végezne, vagy titokban arról akarna meggyőződ-

ni, hogy ez a pusztaság nemcsak délibáb, s a hegyek nem hullámhegyek.” (Ransmayr, 158) A köztes napszak ismét erősíti a narratív határok elmosódását is, noha Pyrrha cselekedete éppen megnehezíthetné a szilárd talajról alkotott meggyőződését, hiszen a szürkület már inkább a bizonytalanság napszakja, amelyben már ott van az éjszaka ígérete is. A tapintás adta bizonyosság hajtja a regényben Fama fiát is, az epilepsziás Battust, „akinek életében mindent meg kellett fognia, megtapogatnia, hogy a dolgok létezésének valódiságáról megbizonyosodjék.” (Ransmayr, 207)

Az elbeszéléshez mint fikciós határátlépéshez visszatérve nemcsak Echo mesél, sokkal több történetet ad át a már említett Fama is, aki egy alkalommal Tomiról beszél, s arról, hogyan kerültek a városba annak lakói. A vasváros korábban szinte átmeneti tábor volt, amelybe fokozatosan beköltöztek, és ott is ragadtak a különböző helyekről elvándorolt alakok, akik a „valaholból” érkezve változnak át Tomi lakóivá. Fama ismeri Arachne, Tereus vagy Phineus történetét is, akik közül Arachne is mesél szövetein keresztül; az elbeszélés színterei tehát tovább bővülnek.

Ám nemcsak az elbeszél világok valósága vagy valótlansága elgondolkodtató, hanem a regény szövegén belül leírt részletek, töredékek, mondatok, levelek. Maga az írás megjelenése számos metapoétikus olvasatot tesz lehetővé, amely természetesen a fikciós szintek szempontjából is lényeges. Ovidius alapján Ransmayr írásában a költő szolgája, Cotta gazdáját keresi, és nemcsak őt, hanem Naso elveszettnek hitt művét is, amelyet Róma csak töredékesen ismer, de sokféle átváltozásról szól. Ez az elveszett, teljes egészében ismeretlen írás egyrészt a *Metamorphoses*, másrészt *Az utolsó világ* is, harmadrészt pedig szerző és mű keresése tulajdonképpen egy és ugyanaz: noha Naso fizikai állapotában nincs jelen, minden más szempontból a kötet egészének részese, sőt, ő maga válik saját szövegévé és annak szereplőjévé is. A fáma Rómában az, hogy Naso elégette töredékes művét, Tomiban viszont Cotta tizenöt kőtáblát talál a költő elhagyatott kertjében, rajta különböző vésett szövegek, az utolsón pedig egy szó látszik: *exegi*, ezzel pedig a *carmen perpetuum* végére asszociálhatunk. (A *Metamorphoses* epilógusa – Horatius „Exegi monumentum”-ára utalva – így kezdődik: „Iamque opus exegi”. (Ovidius, 15, 871.)

A bizonytalanság továbbra is jelen van, hiszen lehetséges, hogy a tizenöt kövön a befejezett, tizenöt könyvnyi *Metamorphoses* szerepel. Az írás tehát újabb eleme a valóság és fikció kérdéskörének; s noha Tomi lakói vetették föl az „ellenőrizhető valóság” szempontját, Ransmayr a főszövegen kívül, a könyv paratextusnak tekinthető, appendixszerű részében is játszik azzal. A történet befejezése utáni lexikonszerű jegyzék a

valóságosság látszatát hivatott kifejezni, egyfajta fordított metalepszisként: kihozva a mitológiát az olvasó valóságába, ezáltal őt is bekapcsolva a regény fikciós valóságának/valós fikciójának körforgásába. Mindez persze a posztmodern szövegkezelés sajátossága is, mely a könyvet mint hordozót is a narratológiai játék részévé teszi. A levélírás és az újság megjelenése Tomiban a valóságosság látszatát viszi tovább, a pontos idő, nap megjelölésével, a hírekkel, amelyeknek tájékoztató szándékuk is van, azonban Cotta levelei sohasem érnek el Rómába („aztán a levelek egymás után megpenészedtek”; 192.), az újságokat pedig nem olvassák, ezáltal mindkét történetmesélő fórum funkcióját veszti, létezése tehát értelmetlen.

A kézimunkák által elbeszélte történetek is fölvetik a medialitás és a metalepszis nyújtotta valóság–fikció kérdéskörének értelmezhetőségét: két ilyen határátlépés történik a regényben, az egyik Arachne szöttesein keresztül, a másik pedig a kötélverő, Lycaon házában falikárpitjain át. Arachne szövési technikája már Ovidiusnál is olyan látványos és lenyűgöző volt, hogy messze földről látogatták és csodálták nimfák és más mitológiai lények („huius ut adspicerent opus admirabile, saepe / deseruere sui nymphae vineta Timoli”; Ovidius, 6, 14–15). Munkája pedig olyan élethű volt, hogy szinte életre keltek szereplői – átváltozás ez is, ahogyan Ransmayrnél is a történetmesélés egyik átváltozásokban gazdag jelenete. A regényben siketnéma szereplőnek munkája azonban az ovidiusi párjával ellentétben a végeredményt és befogadását tekintve lényegtelen, csupán a munka folyamatában, mondhatni, átváltozásának pillanatában érdekes, amikor már nem csak fonál, de még nem kész mű: „Arachne úgy tárolta őket, mint korhadó furkósbotokat. Csak Echo lett volna képes ezt megérteni és magyarázni a rómainak, hogy Arachne számára csak addig volt értéke egy-egy szőnyegnek, míg kifeszült a szövőszék nyüstkeretén, és növekedett.” (Ransmayr, 184) Siketnéma lévén egyrészt szőnyegein keresztül láttat, másrészt „repkedő ujjakkal rajzolta a levegőbe látogatójának a főváros csodái utáni sóvárgását”, amelyből Cotta ugyan „semmit nem értett, de azt hitte, érti, mit kíván tőle hallani az öregasszony.” (Ransmayr, 183) Daedalus és Icarus története Arachne szövetén pedig csupán a kék eget láttatja, és a tengert, melybe becsapódott valami; s hiába jelöli a szövőnő Cottának, hogy a tengerbe veszett alak Icarus, ez a szöveten nem látszik, s Cotta sem érti meg Arachne jeleit. Mindezek alapján semmi jel nem utal arra, hogy a tenger Daedalus fiát rejti, valóságát csak az olvasó tudná igazolni ovidiusi szövegismerete alapján. A történetek értelmezése tehát Echóéhoz hasonlóan a befogadóra van bízva, valóság-

tartalma ezáltal a fikció talaján is megáll – sohasem bizonyos ugyanis, Cotta mit értett meg, s mit nem, ráadásul a szövőnő elbeszélésének valósága sem „ellenőrizhető”.

Lycaon, a kötélverő kárpitjai is Arachne munkái, melyek nem ábrázolnak embert, csak menekülő, vadászó vagy alvó állatokat. Mivel azonban a szövőnő csak Echóval tudja magát megértetni, azok az állatok sem föltétlenül azok, amik. Annál is inkább, mivel az átváltozások városában, az *Átváltozások* című mű alapján semmiféle állatról, tárgyról vagy növényről nem lehet tudni, valójában mi is az. A szöveget tehát rejtőzködik a nézője előtt, és maga is rejt, méghozzá a Lycaon házában lévő szőnyegek „eltakarták a falakat, hogy enyhítsék a tél hidegét, őrizték a szoba melegét, és elrejtették a fagy repesztette falréseket – az, hogy miféle idillekké állt össze a szálak mintázata, már nem érdekelte a kötelest.” (Ransmayr, 181)

A regény színházi jelenetei és színházra utaló szóincse is vizsgálható a medialitás, valamint a valóság és fikció szempontjából; többször is úgy olvashatunk Tomiról, mint a *Metamorphoses* kulisszáiról – azaz annak másáról, így viszont egy hamis, valótlan világról: „Cotta mindenütt rejtőzködésre és eltűnésre alkalmas kulisszákat fedezett fel.” (166.) Az eredetiben: „...und stellte überall Kulissen und Möglichkeiten des Verschwindens zur Schau.”¹⁹ Máskor pedig Arachne szótteseivel kapcsolatban kerül elő a kulissza kifejezés, egyrészt mint helyszíne, környezete a műnek, másrészt pedig az elrejtés, a valóság másolhatóságának egy újabb eleme: „Ezek között a nádas partok, flamingórajok, selyemből, gyapjúból és ezüstfonalból szótt, csillámló vízkarok között aludt, virrasztott, és egyetlenegyszer sem jutott eszébe, hogy ezek a faliszőnyegek a kamrájában hasonlítanak a *Metamorphoses* kulisszáira?” (Ransmayr, 180)

A kulissza és a színház jellemző elemei a regény harmadik fejezetében egy egész színdarabon keresztül megjelennek: ismét egy emlékből, tehát Alcyone és Ceyx filmjéhez hasonlóan beágyazott fikciós elbeszélésként; Cotta próbál visszagondolni Rómában töltött napjaira, s arra, vajon mi vezethetett Naso száműzetéséhez. „A lazán összefűzött jelenetek sorából álló darab, a *Midas* a színház-igazgatóságnak a sugárutak fáira ragasztott plakát szerint újabb részlet volt Naso titokzatos, készülő művéből.” (Ransmayr, 52) A film mellett tehát színdarab is készült Ovidius művéből, amely – noha az egész műnek csupán részlete –, önállóan mégis teljes darab, ráadásul, afféle kicsinyítő tükörként a *Midas* is lazán összefűzött jelenetek sora, akárcsak a *Metamorphoses*. A színdarab tartalma és látványosan megrendezett kulcsjelenete van szöveggént megjelenítve a regényben, emellett a színházban nem, ám a szövegben

¹⁹ Ransmayr, *Die letzte Welt*, 176.

annál inkább jelezhetőek magyarázatok és egyéni értelmezések, melyek a színházi utalásokról rántják le a leplet, elvéve ezzel a közönségnek járó értelmezés lehetőségét. Midas király „végül mocskosan, csontig soványodva ült egy aranyshivatag közepén, szertettei szobrainak tompán csillogó gyűrűjében, és ebből a fényes világból visszhangzó monológot mondott.” (Ransmayr, 53) A középben monologizáló Midas jelenetét és a köré helyezett kulisszákat a római közönség – a Tomi-beli filmnézőkkel ellentétben – örömujjongással fogadja, „hörögött gyönyörűségében, és selyempárnákat meg virágokat dobált fel a színpadra.” (Ransmayr, 53) Az „ellenőrizhető valóság” szempontja ebben a színdarabban és a rá adott reakciókban nem lényeges, sőt, éppen a darab mesés volta, s az utalásaiból leszűrhető gúnyolódások a római társadalom „valós” személyein szerzik a közönségnek a legnagyobb örömet. A cenzúra azonban a darab harmadik bemutatója után betiltja a darabot annak valós alakjain való ironizálás miatt, Cotta szerint viszont a „betiltás nyilvánvalóan nem neki szólt, hanem egy hamis értelmezésnek.” (Ransmayr, 55) Az értelmezés hamisságának kérdése is előkerül tehát, noha az Cotta szemszögéből van hamisnak ítélve, így valóság és föltételezés között ismét nehéz lenne dönteni.

A valóság és fikció, s azok „ellenőrizhetősége” nemcsak az írott, elbeszélt vagy a kézzel készített munkák esetében játszik szerepet, hanem, ahogyan már a dolgozat elején is említettem, a gépekben, a technicizált világban rejlő lehetőségeket is meghatározza. A megafon és a mikrofon többször előkerülő eszközei egy-egy szereplőnek vagy eseménynek; a két eszköz az átváltozás szempontjából is fontos, minthogy a hang erősségét változtatja. A hang azonban eltávolodik valóságos erősségétől, föltehető tehát a kérdés, hogy vajon hang és kibocsátója nem válhat-e el egymástól, mint ahogyan ez Echo esetében is kérdés volt. A részlet ismét Cotta egyik emlékéből származik, tehát egy fiktív színtérrel beljebb a regény elsődleges elbeszélői síkjától: „Naso ugyanolyan halkán beszélt, mint mindig, de most szörnyű szavai ezerszeresen felerősítve szálltak a stadion lángokkal és csillagokkal pötyyözött bársonyfekete úrébe.” (Ransmayr, 58)

Az „ellenőrizhető valóságra” látványos példa lehetne még Battusnak, Fama fiának mikroszkópja, egy „fémből, üvegből, izzólámpákból és tükrökből álló gépezet, mely mindent, amit csak csiszolt szeme elé tettek, fénylőn, felnagyítva kivetített akár a legközelebbi falra – megbarnult fényképeket, újságrongyokat, akár egy félénken kinyújtott kezét... mindent.” (Ransmayr, 198) A mikroszkóp tehát egy olyan gépezet, amely a filmvetítőhöz hasonlóan történeteket mutat, a közönség pedig *képszórónak* nevezi. S

ahogy a filmet, a mikroszkóp képeit is a házfalakra vetítik, s gyakran addig nézik, amíg mozogni nem kezdenek a tárgyak – a valóság e pillanatban csúszik át a fikció mezejére: „Ha elég sokáig figyelték a falon tükröződő képeket, úgy tűnt: láthatóvá válik a dolgok belső élete – villódzás, lüktetés, csillámlás, mellyel szemben a külvilág mozgásai tohonyának és semmitmondónak látszottak.” (Ransmayr, 199) A szerkezetnek kis idő elteltével különös, gyógyító erőt tulajdonítanak Tomi lakói, s a hír az egész városban elterjed. Nem véletlen ezért, hogy a mikroszkóp éppen Fama szatócsboltjának raktárában van elhelyezve. A „külvilág” ellenőrizhetősége nem fontos a nézők számára, noha az egyik városlakó „azt állította, hogy a képek villódzását a pincében toporzékoló generátor egyenetlenül dübörgő futása okozza, mely a szatócsbolt hűtőkígyóit és lámpáit hivatott energiával ellátni... A közönség, amely egyre nagyobb számban gyülekezett Fama hátsó szobájában a képszóró felállításának napjaiban, nem vette figyelembe az ilyenfajta kifogásokat.” (Ransmayr, 199) A „képszóró” csodálatos működésének tehát van ésszerű magyarázata, a városlakók azonban a filmbeli viharjelenettel ellentétben nem akarják, hogy a képek adta fiktív világból kiszakítsák őket. Tudatában vannak a képek csodás, a valóságuktól elrugaskodott voltának, mégsem akarnak törődni ezzel az ismerettel. A mikroszkóphoz nagyon hasonló, de még több érzékszervet mozgásba hozó szerkezet a már említett filmvetítő is, amelynek metapoétikus olvasatáról már volt szó. Alcyone és Ceyx története számos olyan elemet magába foglal, amely az álom és valóság fogalmaival játszik, ezáltal pedig az „ellenőrizhető valóság” kérdése is fölmerült – pontosabban az a kérdés, ellenőrizhető-e a valóság *Az utolsó világban*, s ha igen, miként. Cypris, a vetítős még három filmet, három tragikus sorsot mutat be a vasváros lakóinak: Hector, Hercules és Orpheus mítoszait. Kékesi Kun Árpád e három hőspusztulását a vasváros és az egész Rómán kívüli világ pusztulásának párhuzamaként értelmezi,²⁰ utóbbi két film Cottát ifjúkorára emlékeztette, a film mint fikciós tér tehát Cotta emlékeinek római színterébe, ismét Nasóhoz vezetett. Ebben a mozgalmas emléksorozatban viszont egy időt megállító szerkezet is szerepel, történetesen a fényképezőgép, amelyet Cotta iskolájának fényképésze használt, míg a diákok a *Fasti*ből hallgattak részleteket. Orpheus halálának bemutatása azonban megszakad, mert Tomi misszionáriusa „felemelt ököllel rontott a templomból a mészáros házának képektől villódzó falára” (Ransmayr, 101); a film elbeszélése megszakad, mert a misszionárius valóságnak hiszi a képsorozatot. A szöveg a filmszakadás bemutatására a feltételes módot használja: „akit párdúc- és őzbőrbe öltözött nők köveztek volna halálra.”

²⁰ Kékesi Kun Árpád, „A pusztulás skálája” – *Christoph Ransmayr: Az utolsó világ*.

(Ransmayr, 103), ez a szövegkezelési mód pedig folytatja a valóság-fikció közti átjárhatatlanság problémáját. A feltételes mód ugyanis a be nem teljesült jelenetekről ír, amelyet csupán a narrátor(ok) ismer(nek), így Ovidius, Ransmayr és Cyparis, mint a filmet ismerő, a vetítógépet kezelő auctor. Hercules történetében pedig az irodalmi szöveg metaforikussága keveredik a kamera által bemutatott képekkel: „[L]átszottak csepegő inai, lapockacsontja és bordázata – ez a vörös kalitka, melyben szíve és tüdeje elégett.” (Ransmayr, 103).

ÁTVÁLTOZÁS ÉS „ELLENŐRIZHETŐ VALÓSÁG”

Dolgozatom befejező része az átváltozással és annak megjelenési formáival foglalkozik, s egyben az eddig bemutatott problémákra is reflektál. Ovidius *Metamorphosese* is átváltozáson ment keresztül: az aranykori *carmen perpetuum* posztmodern regénnyé változott. A történeten belüli átváltozásokra hatással lehetett a történelmi változások sora is, hiszen az 1945 utáni irodalomra egészen más témák és szövegalakítási technikák jellemzők, mint az Augustus-korra. A történelem is változtat tehát az ovidiusi alapszövegeken, gyakran rosszabbként, hanyatlóként²¹ rajzolva meg *Az utolsó világot* Ovidius világához képest.²²

Az átváltozás kérdésköre ugyanis valamennyi eddig vizsgált és értelmezett szemponttal szoros kapcsolatban áll; a regényben szinte minden átváltozik, s ez nem csupán a szereplőkre és az egyes jelenetekre igaz, de a helyszínektől kezdve a narráción és a szövegkezelésen²³ keresztül a legapróbb részletekig az átváltozások könyve *Az utolsó világ*. A következőkben e jelenség különböző megvalósulási formáit veszem sorra.

A leglátványosabb átváltozások természetesen a történet szereplőihöz köthetők, ám az ő változásai is sokfélék: tudatukkal vagy vágyakozásukon keresztül változnak vagy tényleges testi, fizikai metamorfózison mennek keresztül. A tudathoz köthető változáshoz sorolható az őrület („el kell hagynia ezt az őrületet és Naso házát”, 80.), amely a

²¹ Vollstedt, *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”, 89.*

²² A pusztulásról mint a regény szervezőerejéről részletesebben lásd Hima Gabriella, „Posztmodern ovidiána” in *oő, Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában*, (Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1995), 161.

²³ Ransmayr egy másik regénye, *A repülő hegy (Der fliegende Berg)*, kapcsán említi Arany Mihály a „nyelvvé transzformálás” műveletét; a kifejezés *Az utolsó világra* is alkalmazható, vö. Arany Mihály, „Túl a trilógián. Egy »regénypoétika« szintézise”, *Híd* (2010/5), 119.

tudat valóságtól való elszakadását, ezáltal egy másik, fiktív világba változást jelenti a regényben. Az őrület mint átváltozott állapot többször is előkerül, még Cotta is gyakran küzd azzal a félelmével, hogy megbolondult. Saját érzécsalódásaiból fakadó őrültség-érzetét fizikai változás is jelzi: „Hallotta a tulajdon hangját a távolból, kívül került önmagán, valahová a csillogó sziklák közé.” (Ransmayr, 230) Az „ellenőrizhető valóság” problematikája Cotta tébolyodása kapcsán is elgondolkodtató: „[A]bban a biztos tudatban hagyta el a kötélverő házát, hogy egyetlen ember van csak, aki meg tudja óvni a megtébolyodástól és vissza tudja vezetni a római értelem kristályos szilárdságú világába: Naso.” (Ransmayr, 213) A részletben leírt Róma és az értelem világának bizonyossága azonban nehezen állja meg a helyét – a Város valóságának lerombolásáról fon-
tebb már volt szó, s Cotta maga is tudatában volt annak, hogy Róma sem kevésbé fikció Tomiból nézve, mint a vasváros és mitologikus lakói. A tudat okozta érzécsalódás is tekinthető átváltozásnak, ezt pedig sokszor a betegségek idézik elő, amilyen például Battus epilepsziája is. Ennek a betegségnek tulajdonítja a város azt, hogy Battus kővé változott, mások szerint túl sokat nézte a mikroszkópot. Pletyka és átváltozás sajátos kombinációja tehát Battus átváltozása. Az átváltozást közvetítő, illetve az azt kiváltó közeg a láz is, amely Cottát gyötri, s „[A]mint rázta a hideg, még az Arachne szőtte falikárpitok díszei és alakjai ellen is védekeznie kellett, akik kioldódtak a szálakból, és rátámadtak.” (94.) Mindez persze a valóság és fikció közötti határ további elmosódását eredményezi, ahogyan a tudat működésének egy másik állapota, a részegség is. Cotta, Tomiba érkezése után nem sokkal jelmezes, karneváli tömeggel találkozik, akik a *Metamorphoses* szereplőinek öltöztek; isteneknek, hősöknek és más mitológiai alakoknak. Mivel a napszak ezúttal is este, a fölismerhetőség, az „ellenőrizhetőség” ismét szinte lehetetlen, annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy az egyik városlakó Nasónak öltözött. Fikciós rétegek, szerzők és műveik kapcsolata teljességgel egymásba olvad, Cotta pedig részegen a menet részévé válik, eggyé a sok átváltozott városlakó közül. A farsang, a (bahtyini értelemben is olvasható) karnevál az átváltozás ünnepe, „Mindenkinek ön maga titka és ellentéte lett” (Ransmayr, 85) – írja Ransmayr, mindez pedig kapcsolható Kulcsár-Szabó Zoltán gondolataihoz is, melyek alapvető fontosságú motívumként jegyzik a rejtőzködést *Az utolsó világban*.²⁴

A tudatból fakadó átváltozások mellett az – Ovidius művében uralkodó – fizikai átváltozás is előfordul Tomiban, igaz, annak valóságosabb látszata miatt kevesebb, így

²⁴ Kulcsár-Szabó, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt c. művében”, 498.

inkább a mélyebb fikciós rétegekben érhető tetten fizikai átváltozás. A leglátványosabb Battus kővé válása, akire anyja, Fama álmából felriadva talál rá az éjszaka közepén: látható, hogy álom és ébredés mennyire összetett módon kapcsolódik az átváltozáshoz is. Az álom mint metalepszis önmagában átváltozás és az átváltozásokhoz vezető köztes tér is. A kő motívuma szintén kiemelt fontosságú a regényben, mint ahogyan arra Kulcsár-Szabó Zoltán is rámutat.²⁵ A kő-lét annál is inkább érdekes, mivel Tomiban rengeteg sziklás hely, kőszobor és más kőből készült emlékmű van, az átváltozások regényében pedig soha nem lehet tudni, korábban mi vagy ki lehetett a kőkerítés, a sziklaszirt vagy egy kőből faragott kutya Naso kertjében. Ez a fordított átváltozás is az olvasó reakciója arra a jelenségre, hogy ha Tomiban minden változik, akkor azok a tárgyak, növények és állatok sem bizonyos, hogy mindig ugyanazon állapotukban voltak. Előfordul ugyanis a Tomiban zajló események közepette olyan is, hogy az élettelen dolgok tűnnek úgy, mintha megmozdulnának: „[E]z a város most először nyúlt hozzá.” (Ransmayr, 87); „[C]supán egyetlen, karvastagságú ág menekült meg a csonkítástól, hiábavaló balta- és késcsapások sebeztek, de még mindig szilárdan hozzánőtt a törzshöz, Cottára mutatott és rajta túl a mélybe.” (Ransmayr, 229) A fa-lét elevensége nemcsak az ágak karokhoz való hasonlításában mutatkozik meg, de az átváltozásban rejlő még-már (még nem – már nem) állapotot is hangsúlyozza, akárcsak a babérfává vált Daphne esetében: „Finierat Paeon: factis modo laurea ramis / adnuit utque caput visa est agitasse cacumen.” (Ovidius, 1, 565–566) Cotta egyik álmáról és Argos megjelenéséről volt már szó, ám a jelenet az ébredés pillanata mint átváltozás mellett Daphne és a szarvassá változó Actaeon kettős állapotát idézi: Cotta ugyanis ijedtében tehénbögészerű hangot hallatott, amely emberi és állati lényének ötvözete: emberi ijedtség és tudat, de állathanggal kifejezve. Hasonlóképpen élőlényként viselkednek a porszemek is: „Fürge, sok alakot felöltő állatokként szaladgáltak a [...] pormacskák a kötélverő házában.” (Ransmayr, 99)

Battuson kívül Lycaon, Tereus és Procne, velük együtt pedig Philomela változik át fizikai valójukban is; mindannyian ovidiusi történetüknek megfelelő állatokká. Nehéz azonban megmondani, ez az átváltozás hogyan történt, mivel Lycaon csak éjszakánként tűnt farkasnak, Tereus és családja pedig egy felhő mögött változott madárrá. Minden esetben volt tehát egy természetes közvetítő közeg, amely a valósághoz köthető, mégis elrejteti a pillanatot, amikor a szereplő fikciós szintet lép át. Természetesen Cotta is rendkívül sokféle változáson ment keresztül, erről részletesebben Kékesi Kun Árpád írt

²⁵ Uo., 484.

tanulmányában.²⁶ A szöveg megformálásában megmutatkozó átváltozásokat talán nem is lehetséges rendszerezni; a fikciós szintek váltása, az „ellenőrizhető valóság” kérdése tekinthető a szövegbeli átváltozások játéknak, ahogyan az álom és ébrenlét közötti átváltozás, a pletyka megjelenítése vagy éppen elrejtőzött jelenléte is ehhez a témakörhöz kapcsolható. Minden átváltozás során az adott szereplő, tárgy vagy szövegrész kettős állapotban, a még és a már állapotában van, amely ezáltal semmihez sem hasonlítható helyzetet hoz létre, illetve állapota a kettősségéből fakadóan maga a semmi pillanata, mely megszűnve fölveszi az adott állat, növény, tárgy vagy metatextus²⁷ tulajdonságait. „A metamorfózis belső ellentmondásai, sokjelentésűsége folytán értelmezhető úgy is, mint ennek a dialektikus folyamatnak az egyetlen képben való lehetetlen megjelenítése”²⁸ – írja Bényei Tamás az átváltozásról, amely a fizikai átváltozáson kívül mindenfajta határátlépésre, metalepszisre is igaz lehet, legyen az a medialitás, az álom és valóság kérdése vagy az ezeket átszövő, s ezektől el nem választható fikció.

HIVATKOZOTT MŰVEK

Arany, Mihály. „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben.” *Forrás* 3 (2008): 93–111.

Arany, Mihály. „Túl a trilógián. Egy »regénypoétika« szintézise.” *Híd* (2010/5): 117–125.
Bényei, Tamás. „Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió.” *Apertúra*: <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>

Bombitz, Attila. „A világ metamorfózisa. Christoph Ransmayr: Morbus Kitahara.” *Jelenkor* (1999/6): 569–584.

Bombitz, Attila. „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teorétikus bevezetések Christoph Ransmayr könyveihez.” *Tiszatáj* (1999/6): 46–51.

Bombitz, Attila. *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram, 2001.

²⁶ Kékesi Kun, „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*, Palimpszeszt.

²⁷ Kulcsár-Szabó, „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében”, 474.

²⁸ Bényei Tamás, *Metamorfózis és önreflexió. „Belehullani a mitológiába”: metamorfózis, képiség és önreflexió*. *Apertúra*, 2013 Ősz, <http://uj.apertura.hu/2013/osz/benyei-metamorfozis-es-onreflexio/>

- Dánél, Mónika. „Intertextualitás mint átváltoztatva megőrző létmód. A Metamorphoses és Az utolsó világ szövegközöttisége.” In *Áttetsző keretek. Az olvasás intimitása*, szerkesztette Dánél Mónika. Kolozsvár: Komp-Press, 2013. 317–323.
- Esterházy, Péter. „Az utolsó világ.” In *uő, Egy kék haris*. Budapest: Magvető, 1996. 135–137.
- Fliedl, Konstanze. „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr »Az utolsó világ« című regénye nyomán.” Fordította Kerekes Gábor, Szalai Lajos. *Filológiai Közöny* (1993/2): 158–162.
- Hima, Gabriella. „Posztmodern ovidiána.” In *uő, Tu felix Austria. Halál és mítosz a mai osztrák prózában*. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 1995. 151–163.
- Kajtár, Mária. „Az utolsó világ.” In *Huszonöt fontos német regény*, szerkesztette Ambur Éva. Budapest: Pannonica, 1996. 309–317.
- Kékesi Kun, Árpád. „A pusztulás skálája” – Christoph Ransmayr: Az utolsó világ. *Palimpszeszt*: http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm
- Kulcsár-Szabó, Zoltán. „Kommentár helyett "hymen"? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt c. művében.” In *Az elbeszélés módozatai. Narratíva és identitás*, szerkesztette Józán Ildikó–Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály. Budapest: Osiris, 2003. 474–500.
- Ransmayr, Christoph. *Die letzte Welt*. Nördlingen: Greno, 1988.
- Ransmayr, Christoph. *Az utolsó világ*. Fordította Farkas Tünde. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
- Tarrant, R. J., szerk. *Publius Ovidius Nasonis Metamorphoses*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Vollstedt, Barbara. *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”*. Paderborn/München/Wien/Zürich, 1998.