

Korompay Eszter (1991) PhD-hallgató az ELTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskolájában. Kutatási területe a latin kiejtés magyarországi története, valamint Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye. *Mészöly Gedeon Seneca-fordítása* című könyve az ELTE Ókortudományi Intézetének kiadásában jelent meg (Budapest, 2016).

Álom a filmről, film az álomról

Mediális áttűnések Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében

Korompay Eszter

Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye Ovidius *Metamorphoses*-nek sokszoros átváltoztatásán alapuló mű. Számos nagyobb jelenetben és apró részletben föllelhető az átváltozás motívuma; jelen tanulmány egy önmagában is sokféle átváltozást mutató állapotról, az álomról szól, amely az ébredést, az elalvást és az ébredés hármasságával egészül ki. Az álom és általában az alvás állapota igen nagy szerepet kap az 1988-ban megjelent regényben; egyik legfontosabb és talán legérdekesebb megjelenése a második fejezetben olvasható. A fejezet úgy indul, hogy a törpe termetű Cyparis, a filmvetítős Tomiba jön ekhós szekerével, érkezése pedig bizonytalanságot és kétértelműségek sorát hozza magával. Ahogyan a regény kezdetén, az Ovidiust kereső Cotta útja Rómából Tomiba is a két világ közötti bizonytalan hanykolódás a tengeren, úgy a szárazföldön érkező Cyparis is egy másik világból érkezik: „dél körül bontakozott ki a parti út porfelhőiből, az esztenő első hideg porából” (21). Lényeges, hogy a törpe, aki különböző filmeket vetít a városlakóknak, a part mentén (*Küstenstraße*), tehát a szárazföld és a víz határán érkezik, s először egy nem teljesen transzparens közegben, a porfelhőkön (*Staubwolken*) keresztül látszik.

A látszás, láttatás, látás kulcsmotívumai ennek a fejezetnek: nem véletlenül a film és az azt láthatóvá tévő vetítógép kap központi szerepet a részletben. A vetítő mint eszköz, mint a modern világ egyik gépiesített tárgya hangsúlyosan eltávolítja magától az ókori, ovidiusi világot, ugyanakkor a gép kezelője, a filmek tartalma¹ s a hallgatóság is a *Metamorphoses* alakjainak és történeteinek felelnek meg. Már maga a vetítógép lehetőséget ad metapoétikus olvasatokra: „[Cyparis] állandóan történetekben nyilatkozott 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 sorsokat” (23). Mindemelllett a film mint komponált alkotás, amelyben főképp a szem és a fül érzékeli és fogadja az ingereket, olvasva még érdekesebb elemzési lehetőségekre világít rá. Az ovidiusi, metapoétikus párhuzam minden apró részletben megmutatkozik, mint például az „élettörténeteket fűzött be” szerkezet esetében: a *Metamorphoses* több mint kétszázötven, lazán egymásba fűzött történetének sorozata is ott rejtőzik e sorokban. A német eredetiben a „ganze Schicksale einspannen [...] konnte” szerepel (24), ennek szó szerinti fordítása „egész sorsokat tudott befogni” lehetne. A vetítógép lehetőséget ad a fikciós rétegek közötti átlépésre, metalepszisre, tehát egyúttal közvetítő közeg is két világ között, amely két világ egymáshoz képest határozza meg valóságos, illetve fikciós mivoltát.² A vetítő továbbá átváltoztató eszköz is, amennyiben a filmszalag kockáit mozgóképpé alakítja át Tereus, a Tomi-beli hentes házfalán, így az a terület a film idejére funkciót vált, és vetítévászonná alakul, amelyen „életre mozdulnak” az egyrészt a filmszalagba, másrészt Ovidius szövegeibe zárt történetek. Nem véletlen, hogy Konstanze Fliedl a fejezetet egyenesen a „küszöbön álló átváltozások eszményképének” nevezi;³ megfogalmazása annál is inkább pontos, mivel az átváltozásnak egyik kulcsszimbóluma a küszöb, vagyis két világot összekötő vékony sáv, mely egyik nélkül sem értelmezhető.

Cyparis nem csupán filmeket, hanem átváltozások egész sorát hozza magával, s ezeknek ő maga is részese; jó példa erre a jelenségre az évszakok változtathatósága, amely a vetítés eljövételéhez kapcsolódik: „Cyparis, a filmvetítés megérkezett. Most azonban tavasz volt.” (21.) „Cyparis először jött tavasszal a szokásos augusztus helyett” (22). „Miért ilyen korán – kérdezték a tömegeből, míg Cyparis leszerszámozta a fakókat –, miért nem a szokott időben?” (22). De Cyparisnak, akárcsak a vetítő kezelésében, lehetősége van a változtatásra: „Mit törődjön ő, Cyparis az évszakok törvényeivel, miért kellene megvárnia az augusztust? Ellenkezőleg: a nyár alkalmazkodik őhozzá. Mindig ott van az augusztus, ahol ő, Cyparis megjelenik. És nevetett hozzá.” (23.) Az évszakok változtatása tehát összefügg a filmvetítéssel és mozgóképeivel, Tomi lakói a film elindításakor pedig már tényként kezelik ezt a változtatást: „Végre megjelent a fény Tereus falán. Tehát *augusztus volt...*” (26.) A film elindulásának pillanatától pedig a filmben változó évszakok és időjárás viszonyok hatnak Tomi lakóira és a város időjárására; a két világ közötti határ elmosódását az időjárás filmbeli és Tomi-beli azonossága is mutatja, ahogyan ezt a film egy jelenetének zárata és az arra adott reakciók⁴ mutatják: „És így jött el a tél. | A nézők közül néhányan türelmetlenségből vagy a hirtelen szétáradt hideg hatására felemelkedtek az összecuszkható padokról...” (36.)

A fejezet két álomjelenetet is bemutat: az egyik a vetítőn „kívül”, Tomiban, a másik a vetítőbe fűzve, az által közvetítve, a filmben játszódik. Cyparis, a törpe, ahogy elindítja filmjeit, nem a házfalra játszott képeket nézi, hanem közönségének reakcióit:

Vonásaikban néha önnön vágyainak hatalmára és teljesíthetlenségére vélt ráismerni. [...] Néha előadás alatt elaludt ezeken a vágyálmokon, és fákról álmodott, cédrusokról, nyárfákról, ciprusokról; azt álmodta, hogy kemény, repedezett bőrén moha nő. Aztán felpattantak lábán a körmök, görbe lábaiból gyökerek eredtek, gyorsan megerősödtek, és szívósan egyre mélyebben és mélyebben kötődtek oda a helyéhez. Szíve köré védelmezően rakódtak le az évgyűrűk. Nőt. (24.)

Álombeli átváltozása tehát nézői visszajelzéseinek hatására indulhat el, a közönség így nemcsak a filmhez köthető átváltozások tanúja lesz, hanem – noha ők másfelé, más képeket néznek, de fizikai valójuk mégis jelen van a törpe átváltozásának idején – Cyparisé is; a befogadói, nézői vélemény fontosságának első megjelenési formája ez. Cyparis álma ugyanakkor az egész jelenet kicsinyítő tükré is:⁵ elalvásának és ébredésének módja, a közönséghez való viszonya és az álombeli átváltozások sora előre jelzi a vetítógépen „belül” végbemenő majdani átváltozásokat. Az álom előre jelző jelenés, ahogyan fontos lesz ez a tulajdonsága a következő álomjelenetben is.

Cyparis első lejátszott filmje Alcyone és Ceyx búcsúzásáról szól, az ovidiusi alaptörténet a *Metamorphoses* XI. könyvében olvasható.⁶ Az, hogy e történet filmen, kameramozgások sorával tárul a városlakók szeme elé, további értelmezéseket tesz lehetővé, amelyek szintén kapcsolódnak a fentebb már említett metapoétikussághoz. Nagyítani, kicsinyíteni, élesíteni lehet a képet a kamera segítségével, amely képes a részletezésre, a válogatásra és a megrendezett filmben egyes szereplőket, jelene-

teket ki tud emelni, vagy képes elhomályosítani. Ez a funkciója is lényeges az átváltozás szempontjából, ahogyan azt a következő részlet is bizonyítja:

Lassú, pásztázó pillantás siklott mélyen a vidék belsejébe, átsuhan a mandulafenyőerdők fölött, felhullámzó, fekete dombok, tanyák tetői fölött, majd hosszasan a hullámtarajok fölött, végigsarlózott a parton, és egy faszor mély árnyékában közeledett, ismét simán, egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó: kupolákkal, árkádokkal, lépcsőfeljárókkal és függőkeretekkel. [...] Mintha hirtelen örvény szívná, röppent a pillantás erre az ablakra, gyengén megvilágított kamrába érkezett, röviden megpihent egy fiatal férfi arcán, egy szájon, és a száj azt mondta: Elmegyek. [...] Fama kétszer is megkérdezte a nevüket, bár a hangszóró recsegésében és zizegésében már rég elhangzottak: a nőt Alcyonénak, a férfit Ceyxnek hívták. (26–27.)

Amíg a Tomi-beli közönség nézi a filmet, az olvasó olvassa;⁷ ez a mediális különbség⁸ egyrészt a fikciós szinteket teszi összetettebbé,⁹ másrészt ismét metalepszisen alapszik, amennyiben összemossa a kamera által bemutatott képi világot a strukturált narratív szöveggel. Határátlépés abból a szempontból, hogy a „lassú, pásztázó pillantás” egyszerre utalhat a filmbeli kameramozgásra, de a nézők pillantására is, emellett pedig a képen kifejezhetetlen, ám szövegben megmutatható hasonlatokkal tarkítja a jelenetet: „... egy palotához, mely úgy állt az éjszakában, mint kivilágított, ünneplő hajó” (26). Egy másik példa erre Fama említése a jelenetben: ő ugyanis Ransmayr regényében Tomi lakója, a satócsné, aki minden pletykát ismer a városban, sőt, nem egyet ő maga terjeszt. Jelenléte a film kezdetekor azért is érdekes, mert Alcyone és Ceyx mellett ő is fontos szereplője a *Metamorphoses*nek, s akárcsak Ovidius történeteiben, *Az utolsó világban* sem egy szintéren szerepel e három alak: a filmszínészeket Fama csak nézi; neveik ovidiusi ismerősége miatt azonban a narratív játék¹⁰ itt is tetten érhető: mintha Fama is szereplője volna a filmnek.¹¹

Alcyone és Ceyx története tehát a búcsúzással kezdődik; kettejükéről alig tudható valami: sem a Ransmayr regényében játszó filmszereplők esetében, sem Ovidius *Metamorphoses*-ében nem bizonyos, honnan érkeztek, és Ceyx utazásának valódi célja szintén bizonytalan. Erre is reflektál a filmet néző közönség, akik közül sokan, „hogyan miért is ment el az az úr ott fent, csak vonakodva fogták fel [...] morogtak, és az elutasítás jeleit mutogatták a vetítésnek” (27). Az értetlenség nemcsak Ceyx úticéljának homályosságára vonatkozik, de az indulás okát is zúgolódás fogadja, noha Ransmayr egy tömondatban rejti el a jelenet kulcsmomentumát: „Hogy elmegy. Minden más jelentéktelen.” (27.) A bizonytalanságérzetet tovább növelik a fejezet kétértelmű szavai is, mint amilyen az *elmegy* ige, amely először Ceyx szájából hangzik el a film elején: „... und der Mund sagte: Ich gehe” (27), majd később: „Er ging fort. Alles andere war ohne Bedeutung.” (28.) A kétértelműség a németben és a magyar fordításban is érezhető: az *elment*, *eltávozott* (az élők sorából) kifejezések egyben a halálra utaló eufemisztikus szinonimák, hasonlóképpen a latin *eo*, *abeo* igehez, amelynek ‘eltávozik, meghal’ jelentése mellett az ‘átváltozik’ jelentés is ismeretes.¹² A megfelelő latin szövegrészletben, a *Metamorphoses* XI. könyvében többször fölbukkan az *eo* ige



1. kép. Ceyx és Alcyone. Richard Wilson munkája, 1800 körül.
Walesi Nemzeti Múzeum
(forrás: artuk.org)

valamely alakja, amely utalhat a fizikai elválásra,¹³ de jelezheti a halál közeledtét is: *parat ire* (*Met.* XI. 413); *ora / pallor obit* (*Met.* XI. 417–418); *nimumque es certus eundi* (*Met.* XI. 440). Alcyone és Ceyx történetének ismeretében már ez a kezdő szó meghatározza és előre jelzi az események szomorú alakulását, a tengeri vihart, a halálhírt, majd később az átváltozást. Hasonlóképpen érdekes az előre jelző párhuzamokat figyelni az ébredések mozzanataiban is; Cyparis (és a regény szinte minden szereplője) álmát egy hangforrás szakítja meg:

És ha Cyparis ekkor egy üres tekercs csendülésétől vagy egy elszakadt celluloidcsík csapkodásától felriasztva felpattant, tagjaiban még érezte a fa finom csikordulását, egy fa utolsó, könnyű rázkódását, melynek koronájában elakadt és megszelídült egy szélfiú. Az ébredésnek eme zürzavaros pillanataiban, amikor lábán még érezte a föld hűvös vigaszát, de kezével máris tekercsek, szárnyas csavarok és lámpák után nyúlt, Cyparis, a liliputi boldog volt. (25.)

A celluloid mint mesterséges, az ovidiusi világtól idegen anyag, a műanyag filmtekercs csendülése vet véget az alvásnak, amely aztán félálomszerű állapotba alakul át. Az átváltozásnak ez a bizonytalan pillanata Cyparist boldogsággal tölti el, hiszen valóság és fikció ebben az állapotban kerül egymás mellé, és ezáltal válik szétválaszthatatlanná. Az átváltozásból adódó kettősséget, egyszerre minden és semmi állapotát *Az utolsó világban* a technicizált világ hozza létre, ám az átváltozott állapot kettőssége Ovidiusnál is számos helyen olvasható, például Actaeon vagy Daphne történetében.¹⁴ Mindez előrevetíti azt a folyamatos kettősséget is, amely a film médium jellegéből fakad.

Alcyone ébredése szintén hangforráshoz köthető, de az nem az álomhoz képest valóságának ábrázolt téréből, „kívülről”

indul, mint Cyparis esetében a film-szalag elpattanása, hanem az álomban haldokló Ceyx néma kiáltása vet véget az álomnak. „[Ceyx] Hajában moszat fénylett, vállán viaszrózsák és kagylók ültek, szája néma sikolyra nyílt, véres kezét Alcyone felé nyújtogatta. Alcyone kiáltott helyette. És felriadt.” (32.) A kiáltás tehát az álombeli látomásban kezdődik, de mivel Ceyx (akkor még) csupán képként, *imagóként* éli át a vihart, szava csak Alcyone képzeletében válhatna hangossá, ám a víz még azt is megakadályozza. A kétszeresen hallgatatlaná vált sikolyt¹⁵ tehát az álomképhez képest valóságosabb szintéren, de továbbra is a filmvásznon, Alcyone közvetíti, ezzel erősítve egyrészt a fikciós rétegek közötti határ elmosódását, másrészt Ovidius sorait is előhívja: *me quoque tolle simul. certe iactabimur una* („vígy hát engem is el! S együtt hadd hanyjon a hullám”, *Met.* XI. 441).

Fikciós és valós világ közötti határátlépésként, metalepszisként értelmezhető tehát az álom és ébrenlét váltakozása, kérdés azonban, miféle valóságról be-

szélhetünk egy fikciós szöveg olvasása során.¹⁶ A filmben lejátszódó álomjelenetben egy vihart láthat az olvasó, a kamera igen részletesen mutatja meg a megtépázott vitorlákat, eltört árbócokat és pusztító hullámokat, ám ismét érdemes a közönység, a befogadók reakcióját is figyelni, hiszen a fejezetben különösen erős a kapcsolat néző és szereplő között.¹⁷ Tomi lakói 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 család képei viharzanak, hogy ez az óceán a valóságban csak egy lavór langyos víz, a felkorbácsolt hullámokban elmerülő hajó pedig amolyan játékszer lehetett. A tomibeliek 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. (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 becsapó megoldással. Ha azonban a befogadók ezt tudatosítják, a tréfa megszűnik, a trükkök lelepleződnek, az „ellenőrizhető valóság” válik hangsúlyosabbá. Kérdés, hogy a filmbeli világ-

ból kivezető valóság miféle közegbe vezet. A német szöveg a *nachprüfbar*, azaz az 'igazolható' jelzöt használja, azonban a jelző ellentmondásokhoz vezet: a szöveg alapvető fiktivitása miatt semmi nem lehet igazolható, a film tehát nem kevésbé valótlanság, mint bármelyik városlakó élete, s ezt erősíti a már említett névazonosságok kérdése, 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 áttűnő jelenségről van szó, amely összeköti a film és az álom illuzórikus voltát is.

Annál is inkább, mert a filmbeli álomjelenet tovább folytatódik, Alcyone álma a filmben valóság lesz, s Ceyx hajóstársaival együtt valóban viharba kerül. A valóság és a fikció közötti szintek tehát e mitológiai alapú szövegeknél igen érdekesen, rétegzetten olvashatók: Ovidius *Metamorphoses*ének, egy fiktív és annak is szánt világnak fiktív továbbgondolásában – *Az utolsó világban* – található az a vasváros, amelyben időről időre filmeket láthatnak a városlakók, s ezáltal további fikciós réteggel szembesül az olvasó is. Cyparis regénybeli állandó jelzője, a *Liliputaner*, azaz a liliputi pedig – noha első sorban alacsony természetére utal – eszünkbe juttatja Swift regényét is.¹⁸ A filmbeli álomjelenet továbbviszi ezt a szinteződést, egyfajta beágyazott fikció-sorozatnak, elbeszélés-sorozatnak lehetünk tanúi. Nem véletlenül vonhatunk párhuzamot ismét Ovidius alapszövegével, amely *carmen perpetuum*ként (*Met.* I. 4) egymásba szőtt történetek sorozata, s e megjelölésen belül mélyebb fikciós szintek bújnak meg a szövegben, például az Orpheus-epizód kerettörténetének és beágyazott énekének esetében.¹⁹ 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 álmoképei) álomjelenetek őt idézik; kimondatlanul ugyanazon helyen szerepel *Az utolsó világban*, ahová Ovidius szerkesztette a tizenegyedik könyvben: Alcyone és Ceyx történetébe ágyazva.

A Cyparis vetítette film első jelenete két ember között játszódik, ahogy már olvashattuk, a férfi azt mondja: „Elmegek.” A *Metamorphoses* szövegében ez a részlet a *certam / te facit, Alcyone* (XI. 415–416) sorral indul; a *certus* szónak pedig az egész történet során igen fontos szerepe lesz. A 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*, XI. 427), s a későbbi Morpheus-epizódban többször is előforduló képmások, utáztatok, alakváltások.²⁰ A *Metamorphoses*ben Alcyonének bizonyítékul mindig 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 hos reor esse timendos* („Ismerem őket jól (láttam kicsi korban, apámnak / házában) s annál iszonyúbbnak tartom a mérgük”); *Met.* XI. 437–438). A látás és annak hiánya tehát a biztos tudás és a bizonytalanság kifejezője, amely Ransmayr

regényének filmjelenetében már csak a kameramozgás miatt is különösen alakul: a látás ugyanis elsődlegesen a fikció egy másik szintjére emeli a vasváros lakóinak közönségét. A latin szövegben a látás az emlékezéssel és az álommal is összefügg, akárcsak Ransmayrnél; Alcyone álmát Morpheus hozza el, aki Ceyx arcát és alakját fölve mutatja meg magát a nőnek. Az álombeli látás azonban már nem bizonyítja a képek valószínűségét, éppen ellenkezőleg: *'agnoscis Ceyca, miserrima coniunx? / an mea mutata est facies nece? respice: nosces / inveniesque tuo pro coniuge coniugis umbram...'* („Ismered-e Ceyx uradat, te szegény feleségem, / vagy pedig arcom a vég elváltottata? Tekints rám: / hitvesed arca helyett itt látod a hitvesed árnyát!”; *Met.* XI. 658–660). E jelenet megfilmesített változatában Morpheus személyesen nincs jelen, azonban az álom jellege miatt alakja mégis átszövi a részletet. Ransmayr Alcyone álmában már előre megjelenítette²¹ 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* („... a holt Ceyx képében küldjön el éji / álmokat Alcyone elibé...”; *Met.* XI. 587–588). A valóság válik tehát álommá, Morpheus tulajdonképpen újrajátssza a valóságot, míg Ransmayrnél az álom lesz valósággá; újrajátszódik az álom – az „ellenőrizhetőség” azonban egyik esetben sem lehetséges, a látás mint a bizonyítás lehetősége az álom megjelenésével megszűnik. Az újrajátszás, az ismétlés lehetősége pedig kapcsolatot teremt álom és film között: ahogyan egy film újrajátszható, a vihar is többször ismétlődik a vásznon és a *Metamorphoses*ben egyaránt.²²

A valóság és fikció határán egyensúlyozik tehát a már fentebb említett álom motívuma, 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 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 határán imbolyog. A szöveg megformálása e jelenetben is játszik az álom és valóság kérdésével: „Amikor belsejében a tenger hullámról hullámra lecsillapodott, elaludt. Hát megérkezett.” (8.) A részletből látszik, hogy Ransmayr Cotta megérkezésének pillanatát, a fizikai átlépést egy valóságosabbnak tűnő világból az alváshoz, egy fikciók lehetőségével teli világba való átlépéshez köti. A szöveg eközben, a folytatást még nem ismerve, bizonytalanságban hagyja az olvasót Cotta megérkezését illetően: valóban megérkezett-e, vagy csupán képzeletében, és elalvása következménye a „megérkezés”? Ez talán továbbra sem dönthető el; e részlet is a valóság és fikció közti határ elmosódását mutatja. E közties állapot, álom és ébrenlét határán voltaképpen mindkettő egyszerre van jelen, vagy ha másfelől nézzük, egyik sem. Az ébredésben a két állapot eggyé válik, ez a bizonytalan, megfoghatatlan még és már közötti lét mégis képes örömforrássá válni (gondoljunk Cyparis boldogságára a félálomban), de rémületet is előidézhet. Cotta a regény egy másik jelenetében

továbbra is kitartóan keresi Nasót, amikor ráesteledik, s ismét elalszik. Álmából saját, félelemmel teli hangja ébreszti, mivel érzékeli, hogy valaki belépett a szobába – a félálom állapotában azonban az alakról nem derül ki, Tomi lakója volt-e, vagy egy álombeli alak valóságosnak érzett árnyéka.

Alcyone álma is átváltozások sorozata. Az elalvás pillanata nem egyértelmű, szinte a filmbeli valóságból csúszik át az álom fikciós képei közé: „Alcyone szinte megdermedt alvó férje mellett. Nyitott szemmel virrasztott, és meg sem mert mozdulni, nehogy az alvó felsőhajtva, álmodva elforduljon tőle. Egyedül volt félelme képeivel. És Cyparis vetítője megmutatta ezeket a képeket...” (30.) Alcyone tehát majdnem az ovidiusi átváltozásokhoz hasonló, megkövült és éber állapotban van, az elválástól való félelme még akkor is ébren tartja, amikor férje fizikai valójában jelen van, Ceyx álma azonban magában hordozza már az eltávolodás lehetőségét. Az álom ismét jósol, hiszen a fizikai elválás²³ másnap valóban megtörténik. Mindezek ellenére ugyancsak a félelem az, amelynek hatására a vetítőtávasznon az álombeli képeket láthatja a néző- és olvasóközönség, így adva mégis tanúkat Alcyone magányosságának. Az elalvás pillanatára csak következtethetünk; Alcyone ébredése azonban Cypariséhoz hasonlóan hangforráshoz köthető: míg Cyparist az elpattanó filmszalag hangja ébreszti, Alcyonét egy álombeli kiáltás – ez is jelzi a két szereplő két különböző fikciós szinthez tartozását.

Cyparis elsőként tehát Alcyone és Ceyx történetét vetíti le Tomiban, e választása azért is érdekes lehet, mert az álomjelenet (ahogyan fentebb láthattuk) többszörös kicsinyítő tükörként működhet: egyrészt az álom a filmhez képest, másrészt a film az egész regényhez képest. Martin Kiel szerint²⁴ Cyparis érkezése és a film, majd filmek lejátszása az egész regény szempontjából kulcsjeleneteket rejt, ám a film és az álom között is számos párhuzamot találhatunk. Az egyik, minden szempontból látványos párhuzam a film és az álom képisége: mindkettőt létrehozzák, a filmet annak kitalálója és lejátszója kelti életre, míg az álom az elme játéka, illetve az istenek kezdeményezésére közvetített képsorozat, melyet a XI. könyvben Morpheus mutat meg Alcyonénak. A képszerűség azonban egyik esetben sem megfogható vagy megállítható, hiszen csak meghatározott időre válik Tereus falából vetítőtávaszon és Alcyone éjszakájából rémálom. Akárcsak a film jelenetei, az álomképek sem föltétlenül az elbeszélés egymásutániságát követik, lehetséges tehát a szerkesztettség, a válogatás²⁵ mindkét esetben. A film és az álom időbelisége is érzékelhetetlenné válik így, hiszen egy-egy jelentéktelennek tűnő esemény hosszabb ideig tarthat, míg más – akár fontosabbnak tartott – néhány szóban mutatkozik csak meg. Az álombeli viharjelenet Ransmayrnél négy hosszabb bekezdés, Ovidiusnál több mint száz sor, míg más részletekről keveset tud meg az olvasó és a néző. Álom és film tehát szorosan összekapcsolódik: a film álomszerű, az álom filmszerű. Nem véletlen így az sem, hogy Cyparis álma is hozzátartozik a film-epizódhoz, így állítva a filmet összekötő kapocsként a két álomjelenet közé, akárcsak a vetítőtávaszont a két fikciós réteg, Tomi városa és Alcyone búcsúja között.

A film a kameramozgás és a képi megjelenítés miatt lehetőséget ad a sűrítésre is; s az Ovidiusnál igen hosszúra nyúl dialógust a kamera képes két szóval megjeleníteni a nő és férfi búcsúzásakor. Emellett az Ovidiusnál csaknem száz soros viharleírást tömöríti, a törött árbócok és szakadt vitorlák közeli

felvételeinek segítségével. A film irodalmisága mellett (amelyről már esett szó) érdekes, hogy a latin szöveg viszont olykor szinte kameraként távolít és közelít a búcsúzás és az érkezés jelenetei során (*Met.* XI. 463–473):

*sustulit illa
umentes oculos stantemque in puppe recurva
concessaque manu dantem sibi signa maritum
prima videt redditque notas; ubi terra recessit
longius atque oculi nequeunt cognoscere vultus,
dum licet insequitur fugientem lumine pinum;
haec quoque ut haud poterat spatio summota videri,
vela tamen spectat summo fluitantia malo;
ut nec vela videt, vacuum petit anxia lectum
seque toro ponit...*

...Ő meg, az asszony,
fölveti még nedves szeméit, 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 odafont leng, nézi a vásznat;
s hogy vásznat sem lát, üres ágyát gondteli szívvel
felkeresi s rádól...

(Devecseri Gábor fordítása)

Szinte látszik, hogyan tűnik el szem elől Ceyx hajója, s „visz-szaérkezésekor” 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 megfigyelhető (*Met.* XI. 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 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 tücsökgzene), és mindaz a közeg, amelyben a közönség él.

A filmből az álomba tartó átlépésen és a kettő közötti képi megjelenítés hasonlóságain²⁶ túl érdemes kitérni az álom tartalmára: a vihar és a víz nemcsak a két világ közti hánykódás és a bizonytalan, úton lévő hős toposza, de a víz álomhoz való kapcsolata szempontjából is érdekes lehet. Az álom és a folyékonyág kapcsolatára több irodalmi példát hozhatnánk,²⁷ de ezáltal szintén a megfoghatatlanság, az elfolyó időtlenség

szimbóluma, ráadásul akárcsak a víz,²⁸ az álom is tükröz, emlékeztet, és közvetít. A víznek és a víz álomhoz hasonló tulajdonságának tehát komoly szerepe van a regény második fejezetében; a továbbiakban ezeket veszem sorra.

A víz egyszerre közelít és távolít; ez az elem köti össze Alcyonét és Ceyxet, s ugyanez választja el őket egymástól. A búcsúzás pillanatában Alcyone még álmában sem látja a viharos tengert, azonban a nő könnye már a belőle kitörő belső vihar pszichikai megvalósulása, egyúttal jelzi a víz pusztító és elválasztó erejét. A filmjelenetben Alcyone sírására ismét „kívülről” is érkezik válasz, mégpedig Battustól, a szatócsné Fama fiától: „Battus felnyögött, amikor meglátta szemében a könnyeket” (26). A közönségből érkező reakció látványosan szembesíti a szereplőt és nézőjét, a két *Metamorphoses*-szereplőt, akik a regényben két külön közegben néznek egymás szemébe; Battus nézőpontját követve pedig az olvasó is bekapcsolódhat a fikciós színterek közötti játékba, mint ahogyan ez a fejezet során már többször látható volt. Alcyone belső viharra Ovidiusnál még inkább párhuzamba állítható a tengeren elszenvedett vihar kitörésével; érdemes megfigyelni a férje elutazásának hírére adott, egyre fokozódó erősségű fizikai tüneteket és változásokat. Miután megbizonyosodott arról, hogy Ceyx valóban elmegy, csontjait megdermeszti a fagy, majd halálos sápadtság vesz erőt rajta, szeme könnyel telik meg, később a sírás akadályozza a beszédben (akárcsak a tenger, amely Ceyx kiáltását nyeli el), végül zokogni kezd (*Met.* XI. 415–422):

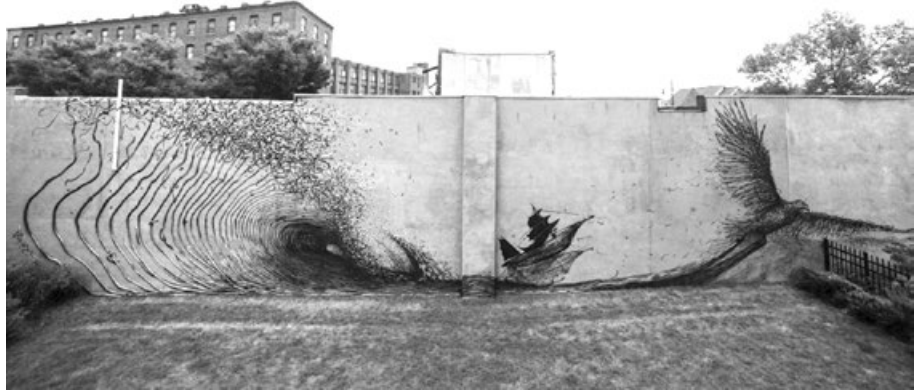
...certam

*te facit, Alcyone; cui protinus intima frigus
ossa receperunt buxoque simillimus ora
pallor obit lacrimisque genae maduere profusis.
ter conata loqui ter fletibus ora rigavit
singultuque pias interrumpente querelas
'quae mea culpa tuam' dixit, 'carissime, mentem
vertit? ...'*

*Mégis e szándékát legelőbb elmondta tenéked,
Alcyone, hűséges nő, kinek ekkor a csontját
fagy foglalta el, és arcát megszállta a puszpáng-
fának sápadtsága, s elomlott rajta a könnyár.
Szólana háromszor, háromszor fêkezi sírás,
majd fel-felszakadó zokogással küzdve kimondja
szép szerető panasztát: „Mily vétkem tette, te édes,
hogymár elfordulsz tőlem, hova lett a szerelmed? [...]”*

(Devecseri Gábor fordítása)

Az álombeli és később a valósággá vált vihar éppen azért okoz fájdalmat, majd örületközeli állapotot Alcyonénak Ovidius és Ransmayr szövegeiben is, mert a *certum facere*, azaz a bizonyosság, látás biztossága hiányzik belőlük. A víz tehát könnyként egyrészt közelíti a búcsúzó férfit és nőt, hiszen Ceyx indulásának pillanatát hosszabbítja, másrészt viharos tengerként el



2. kép. Falfestmény az átváltozásokról. Mark Deff felvétele, New York

(forrás: Google Arts & Culture)

is távolítja egymástól a szerelmeseket. Hasonlóan az álomhoz (és tulajdonképpen a film tulajdonságaihoz), amennyiben az eltávolíthatja Ceyxet, előre jelezheti a későbbi, fizikai eltávolodást, de közel is hozhatja a már elveszett test képét; Ovidius Morpheus alakjában hozza vissza Ceyxet, mindez azonban összekapcsolódik az érzécsalódással, az *imago* egyszerre valóságos és valószerűtlen voltával, mindezek pedig a film vezérmotívumaihoz vezetnek.

Ahogyan a film rászedi a nézőt és az olvasót, az álom megcsalja Alcyone érzékelését, úgy a víz is képes az „ellenőrizhetetlen valóság” megteremtésére (annál is inkább, mert a főtebb idézett részletben ezt a szerkezetet Tomi közönsége éppen a vízzel kapcsolatos ismereteikre alapozva használja). Noha a víznek és a viharoknak a nézőket nem sikerül megcsalnia, Alcyonéval nemcsak az álom, hanem a víz is *fallax*ként viselkedik Ransmayr regényében. Ceyx eltávokozása után ugyanis Alcyone egyre inkább eltávolodik a (persze filmbeli) saját valóságától; eleinte csak gondolatai szakadnak el az aktuális eseményektől: „De gondolatai már ennél is előbbre jártak, girlandokat font, látta Ceyxet feljönni a meredek utcán, fel őhozzá, és kitérta karját” (34). Később fizikai jelenlétét is egyre jobban kivonja megszokott életének rendjéből: „Alcyone minden reggel, minden délnben és minden este végigment és végigszaladt a parton, a káprázató távol kiégette szeme világát, és nem hitt a tulajdon álmának” (34). Szinte már örülethez közeli állapotban van, amikor hajó fut be a kikötőbe, fedélzetén hajótöröttek, akiknek „arcvonásait tönkretette a nap és a só, ajkaik kifehéredtek”. A felismerhetlenségig torzult arcok egyikében Alcyone – az álomhoz hasonlóan – Ceyx képmását véli felfedezni, ezáltal tulajdonképpen az éber álom állapotába kerül. Ezután „többé nem tért vissza a palotába: közel maradt a tengerhez, a hullámveréshez, és kitarott hite mellett, hogy valamely kegyes áramlat legalább Ceyx holttestét a lábához hozza” (35). A korábban szétválasztó víz pedig valóban újra közel hozza Ceyx testét, az egyetlen erőként maradván, amely még képes változtatni, alakítani az eseményeken – szinte ovidiusi módon elevenedik meg tehát a tenger, amely „oda-odanyújtózott” Alcyonéhoz, és aztán magával hozta Ceyxet. A halálból való visszatérés majd átváltozás pedig egyedülálló a *Metamorphoses*ben,²⁹ a visszatérés lehetőségét a víz teremti meg. Nem véletlen, hogy az élő és az élettelen, Alcyone és Ceyx találkozása a vízparton történik, a part mentén, ahonnan Cyparis,

a filmvetítés is érkezett a fejezet elején. A madárrá változást a víz teszi lehetővé, amely egyrészt közvetítő közegként van jelen az élő és a holt világ között, másrészt a fizikai átváltozásában is szerepet játszik, hogy a vízhez kötődő tragikus kapcsolat a levegőben oldódhasson fel. Alcýone a szárazföld felől közelít a part mentén, „örülete végre irányt és célt kapott, ugrált, szökdel, körül köre pattant a sziklahasadékok fölött, valósággal repült a parti sziklák fölött”. (37.) Ceyxet a víz hozza a parthoz, hiszen ő már végképp az „ellenőrizhetetlen valóságból” érkezett: „...a hajban büzlő habokból pihetoll koszorú lett [...] Aztán a lágy szellő borzolta víztükörrel csőrös, apró fej emelkedett fel, [...] és lerázott sóvirágot, vizet és varas sebeket.” (38.)

A víz tehát – a szereplők sorsával összhangban – hol nyugodt, hol viharos, egyszer tiszta, másszor ugyanez a víz ködös, pusztító és életet adó tenger, amely egyszerre eltávolíthatja, és közelebb hozhatja a szereplőket. Kiszámíthatatlansága miatt az elbizonytalanítás terepe, akárcsak az álom, amely látás és nem látás határán ingadozik, információkat közvetít, amelyek sokszor hamisak, vagy nem megítélhető az igazságtartalmuk.

Jegyzetek

- 1 Kékesi Kun Árpád az ember alkotta világ pusztulásának egy újabb bemutatásaként említi Cyparis filmjeit.
- 2 Esterházy Péter írja: „A valóságok egyenrangúak: mondjuk a regény világa és annak egyik szereplője ünnepi beszédében vagy egy filmvászon megelevenedő világ, ezek ugyanolyan erővel léteznek (bár olykor egyik valóság ellenőrzi a másikat – ilyenkor föl kell erősíteni a zenét és a viharzás hangerejét).” Esterházy 1996, 136.
- 3 Fliedl 1993, 160.
- 4 Kulcsár-Szabó Zoltán a közönség reakcióiban az ókori és a posztmodern közötti kapcsolatot is kiemeli: „Cyparis filmvetítései, Fama »epizskópjának« közönsége elsősorban a modern tömegkommunikációs médiumokat, illetve, a tömegkultúra idekapcsolható hatás- és befogadási effektusait idézik fel, a tomi közönség reakciói a »hihetőség« igényének, a realitás illúziójának előfeltételével, illetve a »willing suspension of disbelief« posztmodern változataival írhatók le, ily módon kapcsolatot teremtve a megjelenített mítoszok és egy kifejezetten 20. századi befogadói attitűd mögött.” (Kulcsár-Szabó 2003, 72.)
- 5 Akárcsak a lejátszott filmjelenet az egész regény tükrében, állítja Friedmann Harzer: „Der erzählte Film über Ceyx und Alcýone fungiert gewissermaßen als »Buch im Buch«, als *mise en abyme*, in der sich die erzählten Verwandlungen der »Letzten Welt« spiegeln.” (Harzer 2000, 184.)
- 6 Hardie (2002, 274) a jelenetet az elégikus szerető búcsúzásaként olvassa.
- 7 A film tágabb értelemben önmagában is fölfogható szöveggént, írja Helga Mitterbauer (2015, 100), így az a regényt olvasva kétszeresen is szöveggént működik.
- 8 Monica Fröhlich (2001, 93) szerint Ransmayr regényének egyik legfőbb erőssége a nézőpontok és az érzékelések változatossága, az állandóság folyamatos fölszámolása.
- 9 Friedmann Harzer (2000, 184) is rámutat arra, hogy a film lehetőséget teremt még egy belső keret megjelenítésére.
- 10 Tulajdonképpen Fama (és később Battus) nevének említése a film közben szintén belépés a műalkotásba, vö. Ziolkowski 2005, 183.
- 11 A két világ nevekkkel való összeméréséről részletesebben lásd Vollstedt 1998, 46.
- 12 Vö. a *Thesaurus Linguae Latinae* „eo” szócikkével.
- 13 A fizikai eltávolodásról és jelenlétről részletesebben lásd Hardie 2002, 273.
- 14 Actaeon még emberként szólna, de szarvasként már képtelen rá: *[ut vero vultus et cornua vidit in unda.] / ‘ me miserum!’ dicturus erat; vox nulla secuta est!* („Végülis új arcát s meglátva a vízben a szarvát, / »Jaj nekem!« így szólalna: de szó már nem jön a torkán”; *Met.* III. 200–201); Daphne emberszívének dobogása pedig még fává változásának utolsó pillanatában is hallható: *hanc quoque Phoebus amat, positaque in stipite dextra / sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus* („S Phoebus ezért is lángol még: rányomja a jobbját / arra a törzsre, s a kéreg alatt dobogó szívet érez”; *Met.* I. 553–554). Mindkét hely fordítása Devcséri Gábortól való.
- 15 Ceyx kiáltásra való képtelensége Ovidiustól ismerős; a jelenet elemzéséhez részletesebben lásd Hardie 2002, 280–281.
- 16 Kiel (1996, 230) egyenesen a valóság szükségletéről beszél.
- 17 Gehlhoff 1999, 43.
- 18 Jonathan Swift *Gulliver kalandos utazásai* című regényében Gulliver Liliputba tartó útja szintén egy nagy tengeri viharral indul, amely a valóságosnak tűnő világból a mese világába viszi a főszereplőt. Cyparis liliputiként való említése talán a két világ közti átmenetet jelzi előre, amelynek közvetítő közege a víz, emellett pedig egy másik irodalmi művet is beemel a fikciós szintek közti játékba.
- 19 A beágyazott történetek egyúttal fölhívják a figyelmet az elbeszélés módjára is, amely különösen érdekesen alakul a posztmodern regény esetében. A beágyazott történetek narratológiai jelentőségéről lásd Acél 2011, 92–102.
- 20 Hardie 2002, 278.
- 21 Vollstedt 1998, 42.
- 22 Bombitz Attila (1999, 49) írja, hogy „*Az utolsó világ* – az alapmodell átírásában –, egy már előzőleg, mások által megtett útnak a megismétléséről szól...”. Az ismételhetőség tehát nemcsak a film és az álom összekötő eleme; a regény egészét átszövi az ismétlés, tulajdonképpen strukturális elvvé változik. Arany Mihály pedig fölhívja a figyelmet arra, hogy az ismétlés motívuma Ransmayr egész írásművészetére jellemző, részletesebben lásd Arany 2008, 93–111.
- 23 Jelenlét és távollét kapcsolatáról a *Metamorphoses*ben részletesebben lásd Hardie 2002, 272–282.

- 24 Kiel 1996, 216.
- 25 Freud ([1900] 2003, 200–220) az álommunkát két fontos fogalommal, a sűrítéssel és az eltolással írja le. Az álom jelentéseihez, lehetséges megfejtéséhez (álomgondolatokhoz) képest maga az álomkép sokkal sűrűbb, a képek és események röviden elmesélhetők. Freud az álombeli sűrítést a kihagyással kapcsolja össze: „Ha megfontoljuk, hogy a fellelt álomgondolatoknak csak kis töredékét képviseli az álom képzetlemeinek valamelyike, arra kell következtetnünk, hogy a sűrítés *kihagyás* útján történik, amennyiben az álom nem hű fordítása vagy hajszálpontos vetített képe az álomgondolatnak, hanem csak felette tökéletlen és hézagos ábrázolása.” (201.) Az eltolás Freud szerint azt jelenti, hogy a tudattalan gyakran lényegtelennek tűnő álomképek mögé rejti az álomgondolatot, tehát egyes, velünk megtörtént eseményeket fölnagyíthat vagy kisebbé tehet. Mindez a film szerkesztettségére is igaz: sűrít, ezáltal ki is hagy eseményeket, a kameramozgás pedig apró részleteket tehet vetítőnyi méretűvé vagy fordítva (gondoljunk csak Alcyone és Ceyx filmjének bevezető jelenetére).
- 26 Harzer 2000, 184.
- 27 Devecseri Gábor fordításában idézem Morpheus birodalmának leírását: „csermelye csorran a Lethének, s csobogással aláfut / kis kavicsok tetején, csalogatja a habja az álomot” (603–604). Említhetünk azonban későbbi műveket is, amelyek az álom vízszerűségét emelik ki, például Arany János *Álom-való* vagy Coleridge *Kubla kán* című versét.
- 28 A víz és az árnyék (*umbra*, mely szó igen gyakran előfordul az ovidiusi álomleírásokban mint az álomkép kifejezője) összemósításáról lásd Konkoly 2015, 62.
- 29 Fantham 1979, 331.
- 30 Simon 2017, 91.

Bibliográfia

Szövegkiadások

- Ransmayr, Ch. 1988. *Die letzte Welt*. Nördlingen.
- Ransmayr, Ch. 1995. *Az utolsó világ*. Ford. Farkas Tünde. Budapest.

Szakirodalom

- Acél Zs. 2011. *Orpheus éneke*. Budapest.
- Arany M. 2008. „A valóság osztható. Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben”: *Forrás* 40/3, 93–111.
- Bombitz A. 1999. „Az el/ő/tűnés művészete. Poétikus és teorétikus bekezdések Christoph Ransmayr könyveihez”: *Tiszatáj* 53/6, 46–51.
- Esterházy P. 1996. „Az utolsó világ”: Uő: *Egy kék haris*. Budapest, 135–137.
- Fantham, E. 1979. „Ovid’s Ceyx and Alcyone. The Metamorphosis of a Myth”: *Phoenix* 33/4, 330–345.
- Fliedl, K. 1993. „Látnoki utazás. Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regénye nyomán” (ford. Kerekes Gábor – Szalai Lajos): *Filológiai Közöny* 39/2, 158–162.
- Freud, S. [1900] 2003. *Álomfejtés*. Ford. Hollós I. Budapest.
- Fröhlich, M. 2001. *Literarische Strategien der Entsubjektivierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk*. Würzburg.
- Gehlhoff, E. F. 1999. *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*. Paderborn.
- Hardie, P. 2002. *Ovid’s Poetics of Illusion*. Cambridge.
- Harzer, F. 2000. *Erzählte Verwandlung. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid–Kafka–Ransmayr)*. Tübingen.
- Kékesi Kun Á.: „»A pusztulás skálája« – Christoph Ransmayr: *Az utolsó világ*”: *Palimpszeszt* http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm (hozzáférés: 2017. 09. 22.).
- Kiel, M. 1996. *NEXUS. Postmoderne Mythenbilder. Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs »Die letzte Welt«*. Frankfurt am Main.
- Konkoly D. 2015. „Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében (*Met.* III. 339–510)”: *Ókor* 14/3, 56–64.
- Kulcsár-Szabó Z. 2003. „Kommentár helyett »hymen«? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr *Die letzte Welt* c. művében”: Józán I. – Kulcsár Szabó E. – Szegedy-Maszák M. (szerk.): *Az elbeszélés módzatai. Narratíva és identitás*. Budapest, 474–500.
- Mitterbauer, H. 2015. „Der Weg ins Archiv. Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*”: A. Bombitz (szerk.): *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*. Wien, 98–106.
- Simon A. 2017. „Trauma és (a)phonia. Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* című regényének Philomela-epizódjáról”: *Alföld* 68/8, 88–105.
- Vollstedt, B. 1998. *Ovids Metamorphoses, Tristia und Epistulae ex Ponto in Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*. Paderborn.
- Ziolkowski, T. 2005. *Ovid and the Moderns*. Ithaca, NY.