

Arany Mihály

„A valóság osztható”

Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben

Christoph Ransmayr a mai német nyelvű, posztmodern irodalom egyik kiemelkedő alakja, akire a megfontolt írás jellemző, és ezt regényeinek megjelenési éve is mutatják: *A jég és sötétség borzalmai* (*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*) 1984-ben, *Az utolsó világ* (*Die letzte Welt*) 1988-ban, *A Kitahara-kór* (*Morbus Kitahara*) 1995-ben jelent meg.¹ A művek egyes fejezetei a motívumok szintjén is gondos, aprólékos szerkesztésről, nagyfokú nyelvi kidolgozottságról, megformáltságról tanúskodnak. A három regény olyan közös jegyeket hordoz, amelyek lehetővé teszik a művek közötti bizonyos rokon vonások megállapítását. Ilyen értelemben a hasonló motívumok mentén a regények egymás „folytatásainak” vagy variációinak is tekinthetők, a művek párbeszédet folytatnak egymással.

Ransmayr regényvilágában a valóság többszörösen kitalált: többször elbeszélte világok alkotnak párhuzamosan futó szálakat. Részben posztmodern jegyként is értelmezhető, hogy a regényvalóságok általában szövegek alapján szerveződnek. A (fő)szereplőnek – és rajta keresztül az olvasónak – gyakorta kell választ találni arra a kérdésre, hogy a regény világán belül mit tekint valóságnak, illetve számot kell vetni azzal, hogy a valóság mely szeletét képes látni. A szereplők, miután szembesülnek szövegbe integrált-ságukkal, elbeszélte voltukkal, megpróbálják feltérképezni és újra megalkotni a szövegtöredékek által őrzött valóságot.

A ransmayri regénypoétika kulcsfogalma a *világ kitalálása, feltalálása*. Ransmayr *A világ kitalálása*² című beszédében számos írói alaptézis lelhető fel,³ és az első két

¹ Ransmayr legújabb „regénye”, amely tizenegy évnyi várakozás után 2006-ban jelent meg *Der fliegende Berg* (A Repülő Hegy) címen, műfaji meghatározatlansága folytán nem képezi jelen dolgozat tárgyát. Az itt megadott dátumok az eredeti és első megjelenés évére vonatkoznak. *A jég és sötétség borzalmi* című regény 2003-as magyar kiadása több fordítási pontatlanságot is tartalmaz, ezért az idézeteket, ha az adott szöveghez létezik más fordítás (így Ransmayr, Christoph: *A jég és sötétség rettenetei*. [részletek] [ford. Bombitz Attila és Karsai István]. In: Tiszatáj 1999/6., 34–45. – a továbbiakban Ransmayr 1999a), aszerint, ha nem, akkor általam módosítva adom meg.

² Ransmayr, Christoph: *Die Erfindung der Welt. Rede zur Verleihung des Franz-Kafka-Preises*. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 198–204.; illetve magyarul: Ransmayr, Christoph: *A világ kitalálása* (ford.: Bombitz Attila). In: Jelenkor 1999/6., 563–565. – a továbbiakban Ransmayr 1999b.

³ Vö. Mosebach, Holger: *Endzeitvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2003, 47–48; 51.

regény kimondottan erre az alapgondolatra játszik rá. Az író e „poétikai vázlatában” a megismerés nyomait is megtalálhatjuk. Ransmayr írásművészete és az abból kiolvasható valóságkonceptió a *valóság újraelbeszélése* köré szerveződik. Ezt tükrözi *A jég és sötétség borzalmi* Mazzinijának gondolatjátéka, valamint *Az utolsó világ* is:

„Rómából, a szükségszerűség és az értelem világából száműzve, a költő [Ovidius] a Fekete-tengernél mesélte végig a *Metamorphos*est, a kopár partvidéket, ahol fázott és honvágytól szenvedett, az ő partvidékévé változtatta, és az ő alakjaivá azokat a barbárokat, akik üldözték, és *Trachila* magányába taszították.”⁴

A regény világa és a befogadó által olvasva (újra)teremtett világ az, ami elvezet egy szövegben „létező”, szubjektumban leképeződő valósághoz, ami az olvasáson keresztül válik megismerhetővé. „*Ez a perspektíva [amiből a szerző az irodalmi alkotást szemléli] [...] nem tiszta irodalmiként jellemezhető. Tematikus magja a valóság narratív formába történő átvitele*”.⁵

Az irodalmi művekben gyakorta találkozunk olyan leírásokkal, amik követni látszanak a valóságnak azt a felfogását, ami egy, a szubjektum által megélt, átélt, illetve abban leképeződött valóságfogalommal vet számot. Eszerint valóság az, amit a szubjektum a maga számára valóságként definiál, pontosabban annak él meg. A ransmayri regényekben az olvasó valamelyik szereplő valóságán át „látja” a mű világát (ami feltétlenül jelent énelbeszélőt, hanem arra vonatkozik, hogy a figura/figurák perspektívájából értelmezhetjük az eseményeket, például *Az utolsó világban* Cotta, *A Kitahara-kór* esetében pedig a három főszereplő nézőpontjából). „*A valóság osztható*”⁶ – a mindenkori olvasat szerint is. Ransmayr regényei egy szöveg alapú valósággal vetnek számot: olvasuk a valóságot, (re)konstruáljuk a jelenként, létezőként megélt és megismert világot. A ransmayri regényekben felmerül a szövegben való (tovább)élés, létezés kérdése annak tudatában, hogy egy speciális szövegvilágban vagyunk, aminek megvannak a saját törvényei.

A művekben az egyes szövegek – *A jég és sötétség borzalmi* naplószövegei, *Az utolsó világ* *Metamorphoses*-töredékei, *A Kitahara-kór* nemzetiszocializmushoz kapcsolódó narratívái – szerepeltetése a megismerés, illetve a valóság rekonstruálhatóságával szembeni erőteljes kételyt is kifejezi. A megismerés olvasatunkban *látás*. A (valóság)látás, ami az első két regényben implicit módon, a szövegek és a valóság átvitt értelmű olvasásának egyfajta szinonimájaként értelmezhető, *A Kitahara-kór* szövegvilágában domináns motívummá válik mind konkrét, fiziológiai értelemben, mind pedig úgy, mint a nem tisztán látás sokrétű metaforája.

Ransmayr írásművészetében fontos szerepet kap az *ismétlés* és a *hiány*, a(z) „el”veszés” motívuma. *A jég és sötétség borzalmi* Mazzinije a Payer–Weyprecht-expedíció útját ismétli meg, a történet énelbeszélője pedig az eltűnt Mazzinit követi a szövegek síkján. *Az utolsó világban* Cotta az elveszett Ovidius nyomában jár, az ő útját, és egyben a *Metamorphoses* szövegét ismétli meg, olvassa és – a szerző-olvasó határvonal elmosódásával⁷ – újra-

⁴ Ransmayr, Christoph: *Az utolsó világ* (ford.: Farkas Tünde). Budapest: Maecenas, 1995, 274.

⁵ Mosebach 2003, 43–44; ford. és kiemelés tőlem, A. M.

⁶ Ransmayr 1999a, 43.

⁷ Ld. Bombitz Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram, 2001, 194.

írja azt. A *Kitahara-kór* regényvilága a szereplők által megosztott valóságok révén egy *Nachkriegszeit* sajátos olvasatát adja.

Általában nem, vagy csak nehezen tudnak elvonatkoztatni az elemzők attól, hogy *A Kitahara-kór* „történelmi háttérét” ne a második világháborúval azonosítsák. A több ponton elcsúsztatott adatok, a nemzetiszocializmus néven nem nevezése ellenére a recepció a második világháború utáni időszak modelljét olvasta rá a regényre,⁸ és nem tudott eltekinteni az azonosítás kényszerétől a fikcionalitás jogosultságával szemben, noha Ransmayr *A jég és sötétség borzalmaiban* maga kérdőjelezi meg a dokumentatív olvasatok érvényességét. A negatív formába átültetett utópia, ami egyfajta elszabadulást jelent a rögzült német identitásképtől, egy általánosabb beszédmód jogosultságát is célozza.

A ransmayri regények a valóságábrázoláson keresztül jelölik ki a megismerés határait. A művek rájátszanak a szövegahagyományozás problémájára, a valóság (re)konstruálhatóságának hatáira, töredékességére. A regényvalóságok három durva anyag (az északi *jég*, Tomi *vasvárosa* és a *kőfejtő*), valamint extrém tér-idő koordináták mentén ábrázolódnak. Az első két regény közvetlen módon a szövegek és a valóság között nyit dialógust. A textusok töredékeiből felépülő regényvalóság fikatív teret kínál az eltűnésre; a kereső, megismerő ember gesztusát megjelenítő elbeszélő szereplők felismerik és meglátják szövegvalóságuk határait. Az egyes keresések összekapcsolódnak a figurák identitásválságával, a szubjektum elégtelen öndefiníciójával. Mazzini mint örökös azért kezd bele utazásába, hogy meg-, illetve kitalálja helyét a valóságban, gyermekora egy történetének mintegy újraelbeszélésével. Bering hasonlóan zavaros valóságban él, amennyiben már nem tartozik a háború nemzedékéhez, de a lassan és nehezen körvonalazódó békében való életre alkalmatlan. Cotta története is – akárcsak Mazzinié és Beringé – köztes valóság, ami a racionális Rómától szakad el, és a mítikus Tomiba próbál integrálódni. A neve, közvetve identitása megkeresésére induló római a mű végén a helyét jelöli ki a mítosz szubjektív olvasatában. Az utolsó jelenet egy másik olvasatban a szubjektumnak a mitológikus térben való feloldódását is jelentheti: Cotta énje a hang „üres hordozójává” válik.

A szakirodalomban megvan az igény a ransmayri regényvilágot összekötő nézőpont megtalálására. Mosebach monográfiájában a végidő-víziókat teszi meg átfogó közös elemmé a művek között.⁹ A szerző fejezetről fejezetre végigvezeti az egyes regényeknél a „végidő”-problémát és az antropológiai kritikát. Ezt is érvényes nézőpontnak tekinthetjük, jóllehet kizárólag ezt a vonalat domináns és átfogó elemzési szempontként kiemelni leegyszerűsítésnek tűnik. Bombitz az „utolsó világok” paradigmáját alkalmazza a művekre, ahol „a világ természetszerűleg egyszerre első és utolsó, mivel mindenkor, hiszen bennük valóság keveredik a képzelettel, hogy általuk válják beláthatóvá az olvasott írás lehetséges világa. Az európai kultúra(r)omlás sorozatának lehetséges világaiban a mindenkor maradék szubjektum számára a világ azért utolsó, mert mindegyikőjükre vár a maga utolsó világa.”¹⁰ Fröhlich a

⁸ Ld. pl. Spitz, Markus Oliver: *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. (Epistemata; Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft; Band 524 – 2004). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2004.

⁹ Mosebach 2003.

¹⁰ Bombitz 2001, 55.

szubjektumok eltűnését tartja a három regényt összefogó, domináns motívumnak, aminek kifejtésekor utal megismerés- és kultúrkritikai összefüggésekre is.¹¹ A posztmodern megismerést vonja be a Ransmayr-elemzésekbe többek között Kiel,¹² Gelhoff a valóság helyét keresi, szintén főként a második regényre koncentrálna.¹³ A valóságábrázolás és a megismerés elsősorban a széles értelemben vett látás problematikáján keresztül a három regény közös alapmotívumokból táplálkozó, lényegében egymás variánsainak tekinthető olvasatot ad. Ez a perspektíva ugyanakkor nem ellenkezik az eddigi érvényes nézőpontokkal, sőt azokhoz számos ponton kapcsolódik, és képes az integrálásukra.

1. Párhuzamos valóságok

Az elbeszélői síkok komplexitása ellenére *A jég és sötétség borzalmainak* a cselekménye tűnik a legegyszerűbbnek, mégis, már ebben a regényvilágban találunk néhány olyan, a megismeréshez kapcsolódó alap gondolatot, amelyek a későbbi regényekben is domináns szerepet játszanak.

A történet főszereplője, Josef Mazzini egy bécsi származású kárpitos és egy trieszti miniatúrafestő nő gyermeke. „Az *anya – született Scarpa – első elbeszéléseiben a világ lapozgatható képeskönyv volt.*”¹⁴ A Scarpa család, valamint Itália hőseinek, felfedezőinek történetei szolgálhatnak alapul Mazzini későbbi gondolatjátékához. Itt, ezek között találkozik először dédnagybácsikájának, Antonio Scarpának a történetével, aki matrózként részt vett az 1872–74-es északi-sarki osztrák–magyar expedícióban. Mazzini egy könyvkereskedő, Anna Koreth lakásán szervezett összejöveteleken fejt ki gondolatjátékainak (*Gedankenspiel*) lényegét:

„Történeteket, cselekménysorokat és eseményeket talál ki, feljegyezi őket, és végül megvizsgálja, a távoli vagy a közeli múltban léteztek-e valaha fantáziaalakjainak valós elődei vagy megfelelői. [...] *Játék a valósággal. Ő mégis abból indul ki, hogy bármit is fantáziál, annak valamikor már meg kellett történnie.*”¹⁵

„[...] egy üres világban játszódó, kitalált dráma sokkalta valószínűbb és elgondolhatóbb, mint egy trópusi kaland, melynek kitalálásakor a sokszínű természet hatásával és egy idegen kultúra rítusaival kell számolni.”¹⁶

Az utóbbi idézet a valószínűség és az *elgondolhatóság* kritériumait is bevonja a gondolatjátékba (amelyek általában egy modellképzésben is szerepet játszanak – leegyszerűsíti-

¹¹ Fröhlich, Monica: *Literarische Strategien der Entsubjektivisierung. Das Verschwinden des Subjekts als Provokation des Lesers in Christoph Ransmayrs Erzählwerk.* Würzburg: Ergon Verlag, 2001.

¹² Kiel, Martin: *Nexus: postmoderne Mythenbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis; mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs „Die letzte Welt“.* Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1996.

¹³ Gelhoff, Esther Felicitas: *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort – Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr.* (Modellanalysen: Literatur). Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1999.

¹⁴ Ransmayr 1999a, 37.

¹⁵ Uo., 38.

¹⁶ Uo., 39.

tett tényezők közötti akciók és reakciók viszonylatában). „*Játék a valósággal*”, a lehetséges és a szükséges, a valós és a valószínű határainak átlépése, illetve megkérdőjelezése áll az „*immanens poétika*”¹⁷ hátterében. Ezek a ransmayri írói koncepció alaptételeit is képezhetik egyben. A fiktív és dokumentáltan valós szövegek közötti dialógus a „kitalált” és a „valós” kategóriák között az elbeszélte történetre vonatkoztatva reflexív módon *komplementer* – vagyis nem egymást kizáró, hanem inkább kiegészítő – viszonyt tételez. Az elbeszélő sík beszédmódja folyamatos szkeptícizmussal reflektál a fiktív és a reális határok elmosódására.

Mazzini – és egyúttal Ransmayr is – kijátssza a potencialitást, vagyis a lehetőséget, a lehetségeséget; játszik a fikció és a valóság, a *kitalálás/feltalálás (Erfindung)*, az *utólagos elmondás (Nacherzählung)* és a *bizonyíték* fogalmakkal. Ennél azonban a regény történetében egy magasabb asszociációs szinten többről is szó lehet. Mazzini ugyanis nemcsak játszik a lehetőséggel, hanem mintegy kijátssza azt az elrendelttel szemben. Gondolatjátékai nemcsak egy adott történetet akarnak először a *lehetőség*, azután pedig a *valóság* mentén megragadni, hanem Mazzini ebben a gondolatjátékában *újrairja* az expedíció történetét, és magát egyszerűen beleírja abba. Josef Mazzini a *kereső* ember, aki – mint a későbbi utalásokból kikövetkeztethető – magát akarja megtalálni egy történetben. A háttérben élettörténete, gyermekkorra bizonyos számai működhethetnek. A második fejezetben ezt olvassuk róla: „A jobb jövőre *hivatott örökös hamarosan nem csupán az apai elvárásoknak, de minden előírásnak hátat fordított. Különc lett.*”¹⁸ Anyja történeteket mesél neki, az apa azonban szétrombolja a „mesét”, a történetet (a „mítoszt”): „A *kárpitos nem szívesen hallgatta a történeteket [...]. Lucia hőseit dühösen idiótáknak, Nobilit olykor fasisztának nevezte [...].*”¹⁹ Mazzini szembeszáll az „eldöntöttel”, és nem akarja elfoglalni az örökösnek elrendelt helyet (ld. uo.). Helyette Bécsbe költözik, és kitalálja a maga történetét.

Három elbeszélői sík reprezentálja az 1872–74-es felfedező vállalkozás háromféle olvasatát. Mazzini az expedíció történetét olvassa és találja ki újra, az anonim elbeszélő pedig mind a felfedezőutat, mind Mazzini gondolatjátékát meg akarja fejteni. Az expedíció története szövegalapú – a naplók adnak támpontokat a valóság olvasásához. Ehhez képest a másik két sík metaszintnek tekinthető. A mű cselekménye felfogható az elbeszélői szálak egymásba fonódásaként is: az anonim (én)elbeszélő Mazzinivá, ő pedig az 1872–74-es expedíció egyik tagjává változik. Ebben az értelemben egyfajta „önfeloldásról”, illetve „énfeloldásról” beszélhetünk: Mazzini egy múltbeli alakban, az elbeszélő pedig Mazziniban oldódik fel: „[...] hiszen az ő munkáját végeztem, az ő fantáziáiban mozogtam, oly kényszerűséggel, mint egy táblajáték figurája.”²⁰ Mazzini története két elbeszélői sík közé ékelődik be: egy történelmileg bizonyítható és dokumentált történet és egy megélt jelenben történő keresés között (re)konstruálódik Mazzini utazása. Az elbeszélő északi-sarki vállalkozása során, hogy végigjárja a közel száz évvel korábbi expedíció útját, a nyomtalanul eltűnt Mazzinit keresi annak feljegyzéseiben, naplótöredékeiben. Mazzini története „köztes történet”: két valóság között, illetve azokból, azok mentén (re)konstruált utazás. Mindeközben egy alapvető *narratíva hiánnyal* kell számolnunk: lényegében

¹⁷ Fröhlich 2001, 54.

¹⁸ Ransmayr 1999a, 36.

¹⁹ Uo., 37.

²⁰ Uo., 40.

nincs ugyanis olyan pont, ami Mazzini eltűnésében orientálódásként szolgálna. Amiről/ akiről pedig nincs narratíva, akitől nincs szöveg, annak a története a homályba vész – az (már) nem is létezik.²¹ Mazzini befejezi úti naplóját (*Az üres oldalak ideje* című fejezet²²) – így módon eltűnik a történetben. Az elbeszélő levonja a következtetést: „Mazzini halott volt. Halottnak kellett lennie.”²³ Ugyanakkor a napló befejezése pozitív jelentést is hordoz: „Azt mondom: aki megtalálta a helyét, nem vezet többé útinaplót.”²⁴ Mosebach ezért Mazzini útját identitáskereső vagy „identitásképző utazásként” értelmezi.²⁵

Két lényeges kérdés fogalmazódik meg: visszaadható-e, megfejthető-e Mazzini története, és (re)konstruálható-e az expedíció eseménysorai a résztvevők naplótöredékei alapján?²⁶ Az elbeszélő bevallja: ismerte Mazzinit, de ez nem jelenti azt, hogy ki tudja zárni a rendezés önkényét a történet összeállításából. Összerendezi a talált jegyzeteket, a homályos pontokat, az üres helyeket feltételezésekkel, sejtéseivel tölti ki – így módon azonban szükségszerűen is belekerül a fikció a történetbe: „Mazzini elutazását ekkor úgy látom, mint a valósághoz való átváltást a valóságból.”²⁷ A fikatív szöveg reflektál saját magára. Az egész történet olvasható megismeréskritikaként is: a naplók szövegei nem összerakják a valóságot, hanem létrehoznak egy másikat, ezen keresztül mind Mazzini, mind pedig az anonim elbeszélő kitalálja és újra elbeszéli a valóságot.

A regény a valóság-valószerűség paraméterei mentén épül fel. A Payertől, Weyprechtől, illetve az expedíció más résztvevőitől idézett naplóbejegyzések, az Északi-sark felfedezőiről szóló fejezet a történetírás lehetetlenségét célozza meg, ami az események valós elbeszélhetőségének kétségeit tükröző nyelvben is megmutatkozik. A makroszintű elbeszélés (főleg a kitérő fejezetek, pl. felfedezőkről) és a kiválasztott expedíciótörténet „mikrotörténet-írása” erőteljes kontraszthatást kelt.

A szövegek, az elbeszéltek történetek egy sajátos szövegvalóságként a valóság egy (narratívába átvitt) síkját képezik. Mazzini eltűnése értelmezhető úgy, hogy megtalálta a helyét egy történelmi expedíció részben általa, részben az anonim elbeszélő által kitalált párhuzamos történetben, de az eltűnt körül keringő elbeszélésekben, már-már „mítoszokban” ő nem él, nem élhet tovább, sőt előbb-utóbb ezek a történetek tüntetik el végérvényesen a világból: „Tovább ilyen elbeszélésekben még senki sem élt.”²⁸ Ugyanez a probléma az expedíció elbeszélői síkján is megjelenik: az élettelen „senkiföldek”, jeges szigetek felfedezésétől az expedíció résztvevői dicsőséget, hírnevet várnak – azt, hogy majd azokban a hőstörténetekben, amelyek utazásukról, felfedezéseikről szólnak, nevük, dicsőségük tovább él. Az előbbi sorok rámutatnak ennek hiábavalóságára: senki nem él tovább ilyen történetekben, azok kitalált, sematizált, mitizált alakjai nem egyenlők a felfedezőkkal; szenvedéseiket, áldozatukat ezek a szövegek nem őrzik, és nem adhatják vissza. Payer és Weyprecht figurális oppozíciójában az egyik oldalon egy

²¹ Vö. Kibédi Varga, Áron: *A narráció formái és határai*. In: Tisztáj 2005/9., 79–87.; ide ld.: 80–81.

²² Ld. Ransmayr, Christoph: *A jég és sötétség borzalmi* (ford.: Váróczy Zsuzsa). Pécs: Alexandra, 2003, 218–226.

²³ Ransmayr 1999a, 40.

²⁴ Ransmayr 2003, 219.; ford. módosítva tőlem; A. M.

²⁵ Vö. Mosebach 2003, 87.

²⁶ Vö. Bombitz 2001, 192–193.

²⁷ Ransmayr 2003, 57.

²⁸ Uo., 11.

„romantikus hőstípus”²⁹, míg a másik oldalon a tudást, ismeretet kereső kutató alakja rajzolódik ki. Payer tervei – mint a szélességi rekord megdöntése, illetve a polgárok tiszteletének kivívása, az örök hírnév elnyerése – a történet során közvetlenül, a regény végén viszont közvetlenül is hiábavalónak, értelmetlenné bizonyulnak. Az expedíció szárazföldi parancsnoka, aki nem tudta elérni és teljességében meghódítani az Északi-sarkot, végül festeni kezd – az ismeret(elmélet) helyét átveszi az esztétika. A regényben található képek is, mintegy a szerző „metagesztusaként”, a szövegek és a képek közötti kontraszthatásra játszanak rá. Az értéktelenné bizonyuló felfedezett föld csendje a közelgő háború zajának ellenképe lesz, és előrevetíti *Az utolsó világban* kibontakozó ember nélküli képet. „Állítom: a néma most jön rá, hogy mégis paradicsomot fedezett fel.”³⁰ Weyprecht tudományos kutatásai, fáradozásai a felmérhető felmérésére és a „megmérhetetlen mérhetővé tételére” is eredménytelenek bizonyulnak. A valóság nem mérhető – a való rekonstruálhatóságának és megragadhatóságának lehetetlensége fejeződik ki több szinten is a műben, miközben mégis megszületik a vágy a világ meghódítására,³¹ ha a reális térben nem kivitelezhető, akkor majd a mitikusban, a szövegek szintjén.

A szkepszis, a kritika jelenléte és a szöveg alapján rekonstruálható (illetve rekonstruálhatatlan) történet az olvasót is bevonja a megismeréssel folytatott játékba.³² A valóság-látás szempontjából olyan jelenséget emel ki a regény, amit a *megismerés paradoxonának* is nevezhetünk. Az expedíció tagjai naplójukban – közeledve az Északi-sarkhoz és megzavarodva a nap járásától – egy norvég városba, Tromsøbe történő megérkezésük napját hárman (Brosch, Payer és Kirsch) háromféle dátummal látják el. Az elbeszélő mégis azt mondja, elfogadja mind a három dátumot: „Mert egy nap valós csak annak az embernek a tudatában lehet, aki azt át is élte”³³, illetve: „Mert egy nap soha nem lehet valóságosabb, mint egy olyan ember tudatában, aki azt átélte.”³⁴ A paradoxon pontosan az, hogy nem létezik a szubjektumtól független, illetve attól eltávolítható valóság, hanem csak szubjektumok által meg-/átélt, azokon átszűrt valóságok vannak: „a valóság osztható”. Aki megéli a valóságot, az közvetít leghitelesebben, ugyanakkor éppen ő nem rendelkezhet külső (vagy egyszerűen csak más) nézőponttal, ugyanis az adott világ összes törvényének alá van vetve észlelése, egész valója. Az adott valóságdarabot a naplótöredékek hivatottak reprezentálni, de az újraalkotás elbeszélői síkján a szövegek szerzői nincsenek jelen. Az empirikus valóságkép felszámolódik.³⁵ A felfedezés, feltérképezés és a névadás a valóságban való orientálódás, az ahhoz való kötődés gesztusát fejezi ki. A név mint az ismeret jelölője definiálódik – az addig ismeretlen földdarab felfedezése után Ferenc József-föld lesz. Az elbeszélő Mazzini füzetait, kéziratait is elnevezi: „Úgy bántam a feljegyzésekkel, ahogy országával, névtelen öblökkel, fokokkal és szorosokkal minden felfedező bánik – elkereszteltem őket. Semmi se legyen névtelen.”³⁶ Az *utolsó világ* Cottája is neve megkeresésére indul egy újból felfedezett világban, amely kijelöli az ő helyét is a szövegvalóságban.

²⁹ Fröhlich 2001, 57.

³⁰ Ransmayr 2003, 250.

³¹ Vö. Fröhlich 2001, 60.

³² Uo., 57.

³³ Ransmayr 1999a, 43.

³⁴ Ransmayr 2003, 37.

³⁵ Vö. Fröhlich 2001, 54.

³⁶ Ransmayr 2003, 169.

A regényvalóság figurák szerinti osztódását jelzik azok a mondatok, amelyekben a jégnek a valóságra való metaforikus kiterjesztését olvassuk: „Mindegyikük egy másik jégből tudósított.”³⁷ Vagy a Mazzini elutazása előtti beszélgetések Anna Korethtel: „Aztán mégsem tudnak egymásra figyelni, és mégis egész estén át beszélnek; mindegyikük egy másik jégből.”³⁸

A regény komplex valóságábrázolása, ami a tér-idő koordinátákat megosztó elbeszélői síkokban és a figurák perspektívái szerinti szegmentálódásban is megmutatkozik, még összetettebb lesz azáltal, hogy implicit módon folyamatosan érezhető a regényben a valóság és a fantázia, vagy gondolatjáték közötti feszültség. Mazzini utazása előtt számos dologba belekezd, így például a szőnyegén keletkezett borfolt eltávolításába:

„Két, talán három hónappal öregebben ismét a szőnyegen fog térdelni, úgy, mintha a só kiszórása és eltávolítása között csak az a rövid időszak múlt volna el, ami efféle munkáknál rendszeren eltelik, és mindarra, ami most még előtte van, úgy fog emlékezni, mint egy pillanatra.”³⁹

Mazzini elképzeli magát, hogyan fejezi majd be megkezdett tevékenységeit, miközben az elvégzett cselekvések és az elképzelt visszatérés közötti távolság minimálisra zsugorodik – mintha egy elképzelt valóságból próbálná meg magát visszafelé nézni. „Azok a tennivalók, amelyeket elkezd, aztán félbeszakít, kapcsolóelemül szolgál majd neki ahhoz a valósághoz, amelyet éppen elhagy.”⁴⁰ Az elbeszélői szálak által körvonalazódó valóságok egymásra íródnak: Mazzini valóságában helye van az expedíció 19. századi történetének, az elbeszélőnek pedig mind Mazzini, mind pedig az expedíció történetére van rálátása.⁴¹ A (re)konstruálódó szövegvilágok párhuzamosan futnak, azok párhuzamos olvasása zajlik, úgy, hogy közöttük térbeli-időbeli távolság van: az expedíció története képezi az alapot. Mazzini metasíkja az expedíció útjának követése, illetve ismétlése és kitalálva újraalkotása. Az elbeszélő, aki közvetve látja a Payer/Weyprecht-dokumentációt, és a Mazzini-történet egy részét, maga vállalja be – mint idéztük –, hogy adott esetben a hiányzó adatoknál megpróbálja kitalálni a részleteket: ekkor azonban átvált a valószínűségbe. Az eltűnt köztes történetének vége az elbeszélő számára is a fikcióban vész el, Mazzini számára viszont az expedícióba való beleíródás valóságként definiálódik.

A szövegek alapján kibontakozó valóság felvetheti a szöveghagyományokban gyökerező kultúra legitimitásának a megismerés szemszögéből vett érvényességét. Ez a kérdés túlmutat a regényvalóságon, de szintén egy megismeréskritikai mozzanatnak tekinthető: mit őriznek a szövegek – fikciót vagy valóságot? Amennyiben fikciót, akkor egy fiktív szövegeken alapuló kultúra konstruálta „valós” világban élünk...

2. Felülírt valóság

Az *utolsó világban* a kereső alany Cotta, a római, aki elindul megkeresni a száműzött költőt, Publius Ovidius Nasót és művét, a *Metamorphoset*. Tomi, „a koszfészek”, a vas-

³⁷ Ransmayr 1999a, 43.

³⁸ Uo., 45.

³⁹ Ransmayr 2003, 61; ford. módosítása tőlem, A. M.

⁴⁰ Uo., 57.

⁴¹ Az elbeszélő többször maga használja a látás kifejezést, például: „Látom [ti. Mazzinit – A. M.], amint Anna Koreth lakásán azon igyekszik, hogy érthetővé tegye útját a Spitzbergákra [...]” (Ransmayr 1999a, 45.)

város nehezen nyílik meg a kereső előtt. Cotta Ovidius személyében Rómát keresi a barbár világban, és egy *világkölteményt* a világ peremén: szövegek vannak mindenhol. Kókúpokba vésett, rongyokra írott mondatok; a vasváros lakóinak elbeszélései – Echo és Fama történetei, Arachne szőnyegei, Pythagoras homályos utalásai csakúgy szövegekké, narratívákká rendeződnek, mint ahogyan Tomi lakóinak sorsa, átváltozásai. A keresett szöveg, a *Metamorphoses*, *Az utolsó világ* előszövege mindvégig jelen van a regény egészében. Pontosabban annak a címe. Ovidius műve ugyanis nem az a szöveg, amit intertextuális vonatkozásként említhetünk. Ha elfogadjuk, hogy a *Metamorphoses* az átváltozásoknak mint történéseknek mintegy az eredetiét adó, egyben mítoszgyűjtő és mítoszkibocsátó szövegvilág; azzal is tisztában kell lennünk, hogy ez a szöveg nem egyenlő a (regényen kívüli) ovidiusi világkölteménnyel. *Az utolsó világ* című regény lapjain az események háttérében álló mítoszt tartalmazó *Metamorphoses* is újraíródik, akárcsak Cotta teljes valósága – az a szöveg, aminek részleteivel a római a regényben találkozik, az utolsó világ számára íródott, a „valódi” mítoszszöveg modifikációja, annak 15 könyvéhez írt 15 fejezet. *Az utolsó világ* maga és annak mitologikus háttérét adó szövege a szubjektív olvasaton keresztül konstruálódik és válik „valósággá”.

Thomas Anz a szöveg hagyományozással, közvetítéssel való játékról beszél.⁴² Ugyanakkor a valódi szöveg töredékeiben mégis megjelenik a regényben. Ezenfelül úgy tűnik, mintha *Az utolsó világ* történései a *Metamorphoses* referenciái lennének és megfordítva: a szöveg irányító instanciaként, „megírt sorsként” tűnik fel, vagyis a mítosz valósággá válik.⁴³ A józan ész által észlelt (empirizmus-racionalizmus) események mitikus formába történő átvitele, mítoszban való leképeződése játszódik le. Ezért is indokolt a regény végén az ovidiusi repertoár. Mintha az író ezzel is jelezné: adott („valós”, utolsó világbeli) esemény vagy alak a mítoszban hogyan ábrázolódik, íródik (változik) át, mintha az író alkalmazná a *Metamorphoses*re magára annak alapelveit: „*Semmi sem örzi alakját.*”⁴⁴ – a mítosz maga is átíródik az utolsó világban. A regény íve a racionális világtól a mítoszhoz húzódik⁴⁵ – éppen ellentétesen, mint Ovidius műve. A *Metamorphoses* a valóság premodern, *Az utolsó világ* annak posztmodern olvasatának tekinthető.

Cotta Mazzinira nemcsak abban hasonlít, hogy rájön arra, hogy saját magát kereste mindvégig – és saját magát akarja megtalálni a regény végén. Egy elveszett mítoszból megkeresése és újrakonstruálása történik, hasonlóan, mint *A jég és sötétség borzalmaiban*. Ott a bécsi apa az, aki idiótáknak nevezi az anya által mesélt történet hőseit – mintegy demisztifikálja a narratívát. *Az utolsó világban* Augustus jelenik meg a mítoszt elűző, illetve „száműző”, megsemmisítő szerepben, azzal, hogy Ovidiust (és a költészetet) száműzi az ész birodalmából.⁴⁶ A kereső rómainak fokozatosan kell szembesülnie azzal a problémával, hogy lassan elveszti a logika, a racionalizmus kontrollját az események felett. Ovidius megtalálása így egyben a józan ész és Róma megtalálását jelentené,

⁴² Anz, Thomas: *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt*. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 120–132, ide ld.: 120.

⁴³ Uo., 124; 126.

⁴⁴ Ransmayr 1995, 15.

⁴⁵ Vö. pl. Gelhoff 1999, 21.

⁴⁶ Vö. uo., 51.

miközben Cotta érzékeli azt, hogy ugyanúgy „köztes világba” került, mint *A jég és sötétség borzalmainak* Mazzinije:

„Csak Battus kővé válása döbbsentette rá, hogy az ő világa nem a vas-, de nem is az örök városban van, hanem valami köztes világban él, melyben a logika törvényei már nem látszóttak érvényesülni, de más törvényszerűség sem érvényesült helyettük, melybe belekapaszkodhatott volna, és amely meg tudta volna oltalmazni a megőrléstől.”⁴⁷

Ez a köztes világ a mítosz valósága. Az utolsó világ narratívakomplexum, amit a talált és elbeszélte szövegek alakítanak. Szöveg a szövegben: *Az utolsó világ* magában hordja a *Metamorphosest*, pontosabban annak egy modifikációját. A regény mitikus síkja úgy emelkedik ki a reálisból, mindenkorra felülírva azt, mint a mű végén az Olümposz hegye – az istenek lakhelye, a mítosz születésének origója. A római korábbi ismeret(elmélet-)konceptióját, ami mentén eddig próbálta értelmezni, megfejteni az eseményeket, „Gestalt-switch”-szerűen felváltja, felülírja egy másik valóságszemléletet. Cotta felismeri, hogy Ovidius mindent leírt: a város lakóinak életét, sorsát, átváltozását – következőképpen ő is benne van a könyvben, az ő sorsa is ott kell álljon valahol a szétszórt szövegtöredékek között: ennek megkeresésére indul a mű végén. A mítosz sorsképző narratívává válik. Itt megismétlődik a megismerési paradoxon: hogyan találhatná meg a szerzőt, ha ő maga benne van a könyvben?

Volker Hage Ovidius és Cotta között húz párhuzamot, illetve végez egyfajta részleges azonosítást.⁴⁸ Eszerint – *A jég és sötétség borzalmaiban* megismert elbeszélői síkok összeolvadásához hasonlóan – a regény végén Cotta átváltozott Nasóvá. Úgy gondoljuk, a párhuzam(os valóság) indokolt, a teljes azonosítást, vagy a szubjektumok Hage által elképzelhetőnek vélt egymásba csúszásának lehetőségét (Cotta = Naso = esetleg Christoph [Ransmayr]) azonban maga a szöveg cáfolja meg. Igaz, hogy a kétszótagú név megengedi a hármas lehetőséget, de *Az utolsó világ* befejező soraiban ezt olvassuk: „[...] Cotta néha felhajtotta a köveknek ezt a két szótagot, és mindig válaszolt is: »Jelen!« [sic], ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt.”⁴⁹ A párhuzamot azonban mégis termékeny gondolatnak találjuk, hiszen Naso írja meg Cottát (Ransmayr pedig újírja Nasót), aki megismétli a költő útját, így sorsában koncentráliódik mindaz, amit Ovidius is egykor idegenként átélt, az az út, amit megjár, azok a gondolatok, amikkel egy az akkori világ peremét jelentő város számára jelentett – az a megismerési paradigma, amelyen keresztül ő maga is lát-hatta a világot. A magány, az elzárttság arra ösztönözte, hogy a saját költészetébe emelje száműzetésének helyét, a mítosz homályába ültesse kétségeit és félelmét, és köztük saját alakját, Cotta képére átformálva. Cotta elébe mehet sorsának, megkeresheti a zászlócskát, amin az ő neve áll, de Nasónak nincs meg ez a lehetősége. Legfeljebb annyit tehet, mint Mazzini: az általa feltalált valóságban, a kitalált szövegben eltűnik a történelemből. Hasonlóképpen regisztrálhatjuk fokozatosan az egyes szereplők eltűnését, hiányát is. Az eltűnések egyszersmind sejtetnek egy eljövendő *menschenleeres Bild*, azaz „ember nélküli

⁴⁷ Ransmayr 1995, 210.

⁴⁸ Hage, Volker: Mein Name sei Ovid. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 92–99.; ide ld.: 99.

⁴⁹ Ransmayr 1995, 275.

kép/valóság/tér” elképzelést. Ez az ember nélküli kép tehát azt is implicálja, hogy Ovidius saját magát is eltünteti az utolsó világból/világban:

„Akkor aztán ő [ti. Naso] maga is belépett az ember nélküli képbe, sebezhetetlen kavicsként legurult a hányók oldalán, kormoránként elsuhan a hullámvérés habjai fölött, vagy diadalmas bibormohaként kuporodott a város egyik utolsó, eltűnőfélben lévő falmaradványára.”⁵⁰

Ez egyben a kimerülés és a csönd (posztmodern) jegyek megjelenését is jelenti. Az „*immanens poétika*”⁵¹ Naso alakján keresztül íródik tovább, akinek emellett szinte prófétai szerep jut az Aegináról mondott beszéde által a Hét nemzedékhez címzett stadionban, valamint a világvége-történet kapcsán: „*Naso felismerte a katasztrofális véget, mint senki más [...]*.”⁵²

A regény két alapvető ismeretelméleti pólusát a káosz és a rend, a racionalitás és irracionalitás már részben utalt ellentéte képezi. Ez jelenti Róma és Tomi szembenállását, ugyanakkor a mítosz – ilyen értelemben a káosz, a be nem látható mitikus tér – győzelmeskedik a racionalitás fölött. Róma számúzi a költőt, a költő viszont megteremti saját valóságát a világ peremén – Cotta racionális valósága feloldódik a mítoszban. Ezzel az arisztotelészi rendszerre emlékeztető elveknek, mint a szükségszerűség és a valószínűség, kivonására kerül sor. Tomi, Rómával szemben *antitézissé* válik a regényben. Cotta megért valamit, a mítoszban *felismeri* a saját nevét, „*idézet-voltát*”,⁵³ illetve ráismer arra, hogy a neve ott áll az utolsó világ lakóinak nevei között; akárcsak Mazzini neve az expedíció névlistáján. A római elindul megkeresni az ő „nevének”, sorsának, talán átváltozásának jelentését. A megismerési paradoxon egyik állításához hasonlóan az átélő szubjektum számára manifesztálódik a jelentés – az olvasó számára ez a kérdés valószínűleg nyitva marad. Ugyanakkor az olvasó bizonyos fokig maga is részévé válik/válhat az utolsó világ szövegvalóságának: „*Aki olvasni szeretne, annak magának is vállalkoznia kell az utazásra [...]*”⁵⁴ Maga az Olümposz is, mint a mitikus tér valamiféle szilárd fundamentuma, pozitív motívumként, „*Cotta megismerési folyamatának koronájaként*”⁵⁵ értékelhető. A látás mint domináns nézőpont indokoltságát a regény sorai is nyilvánvalóvá teszik: „*Vajon Naso mindenkinek más-más ablakot nyitott elképzeléseinek világára, mindenkinek olyan történeteket mesélt, amilyeneket az akart, vagy képes volt meghallani és befogadni?*”⁵⁶ A befogadó részint maga is formálja a történetet,⁵⁷ az utolsó világ az olvasás allegóriájának is tekinthető.⁵⁸ Az Olümposz eredetként való megjelenése, valamint a tény, hogy Cotta nem találta meg Ovidiust, indokolhatja a Volker Hage által is megfogalmazott

⁵⁰ Ransmayr 1995, 274.

⁵¹ Fröhlich 2001, 54.

⁵² Ransmayr 1995, 153.

⁵³ Kulcsár-Szabó Zoltán: *Kommentár helyett „hymen”? A metatextualitás felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt című művében.* In: Tiszatáj 1999/6., 66–83.; ide ld.: 74.

⁵⁴ Vogel, Juliane: *Letzte Momente/Letzte Welten. Zu Christoph Ransmayrs ovidischen Etüden.* In: Berger, Albert/Moser, Gerda Elisabeth (Hrsg): *Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne.* Wien: Passagen Verlag, 1994, 309–321; ide ld.: 310. (ford. tőlem, A. M.)

⁵⁵ Gelhoff 1999, 28.

⁵⁶ Ransmayr 1995: 188.; kiemelések tőlem, A. M.

⁵⁷ Vö. Anz 1997, 122.

⁵⁸ Kulcsár-Szabó 1999, 75; 80.

kérdést, hogy vajon ismét a regény elejére kerültünk-e.⁵⁹ Körforgás vagy a vége felől olvasható történet. Az *utolsó világ* egyébként is több különböző történelmi idő egyes elemeivel működik, de a gondolat, hogy a valóság „visszafelé” olvasható, jól mutatja a posztmodern regényvilág ismeretelméletileg komplex, esetleg cirkuláris, körkörös, vagy még inkább spirális voltát: mintha minden saját magába íródna át és vissza – Róma Tomiba, Naso Cottába, a *Metamorphoses* tűzből, parázsból való visszaolvasása stb.

Kevés olyan elemzőt vagy kritikust találni, aki a regénnyel kapcsolatban nem tér ki a világvége, apokalipszis és az ezekhez társítható morális kritika kérdéseire. Mosebach az *Endzeitvisiont* egyenesen a három regény összefogó koncepciójaként tárgyalja. Az *utolsó világ* ember nélküli képe azonban részben meghaladja a hagyományos világvége, végítélet stb. asszociációkat. Echo, aki – nevének megfelelően – Naso visszhangja, meséli el a költő világvége-történetét. A farkassá vált emberiséget elpusztítja egy százesztendősfelhőszakadás. Egyetlen emberpár marad életben – Deucalion és Pyrrha –, az általuk eldobott kövekből és kavicsokból születik meg az „*utódfaj*”:

„Minden kavicsból egy szörnyeteg! [...] És ami ennek az elhülyült, uralomvágyó, farkasmohóságú nemnek iszapjából előkúszik majd, az ásványi szilárdságú új fajzatot, a bazaltszívűt, kígyószeműt, érzéketlent, szerelem nélkülit, ezt a gyűlölettelent, rokonszenvetlent, gyásztalant [...] ezt nevezte Naso az igazi emberiségnek.”⁶⁰

A történetből kiolvasható morális vagy antropológiai kritika arra irányulhat, hogy a jövő fikcionalizálása mindig a jelent is értelmezi.⁶¹ A kő mint az erkölcsi kritika alapja jelenik meg:

„[...] miféle anyag volna alkalmasabb a megtámadhatatlan méltóság, tartósság, sőt örökkévalóság megsejtetésére, mint az idő leggyorsabb változásaiból kiemelt, minden lágyásgon és minden élethen felülemelkedő kő?”⁶²

Az élet élettellel való meghaladása fogalmazódik meg. Az első idézet a *negatív* ábrázolás eszközeivel él: érzéketlen (érzék/érzés nélküli); szerelem, rokonszenv, gyűlölet, gyász nélküli – mindaz, ami hozzátartozik az „*emberihez*”. A bazaltszív képtelen a szerelemre, de képtelen a gyűlöletre is. „*Lenni vagy kővé lenni*”, ez lesz a kulcskérdés, a „*S(tein)-probléma*”. A világvége-gondolatnál finomabb vagy árnyaltabb olvasata is lehet az „*ember nélküli képnek*”. Az emberrel maga az értelmező és megismerő tudat tűnik el, ami az emberi valóság megszűnését jelenti. Ha nincs szubjektum, nincs valóság. Az utolsó világ azonban nem semmisülhet meg: „[...] *ahogy a Metamorphoses tartalmazza a világ egész történetét, úgy lesz az utolsó világ: Tomi, Cotta, a Római Birodalom, az Idő és a Tér, a világtörténelem, szerző és olvasó mindenkori utolsó világává.*”⁶³ Ez a világ magát mindig újrakonstruáló mítoszokból áll.

A mítoszok háttérében a félelem leküzdése áll – egy narratív formában történő győzelem a legyőzhetetlen fölött. Az utolsó világ átváltozásai általában a vigaszt

⁵⁹ Ld. Hage 1997, 99.

⁶⁰ Ransmayr 1995, 160.

⁶¹ Ld. Mosebach 2003, 13.

⁶² Ransmayr 1995, 148.

⁶³ Bombitz 2001, 194–195.

célozzák: gyilkosság, halál helyett madárként való elrepülés – a kegyetlen valóság (halál)félelmeinek elfedése. Ebből a nézőpontból Echo világvége-története egyfajta „antimítosz”-részletnek tűnik,⁶⁴ hiszen az egyedüllet, a magány, a félelem fejeződik ki benne: Pyrrha és Deucalion, az egyetlen túlélők egyedül voltak, és Cottaról is többször ezt olvassuk. „Még mindig egy játék a félelemmel és annak ellenében.”⁶⁵ A mítosz a költői fantáziából (fantáziában?) valósággá válik.⁶⁶ Az ismeret(elmélet) itt bizonyos értelemben mégis más absztrakciós szintre helyeződik: „A »posztmodern megismerés« odáig megy, hogy megérti, hogy valami olyat képes elbeszélni, ami elméletileg nem feltétlenül felfoghatóan tűnik [...]”⁶⁷ A regény ilyen módon az értelmezés problematikájának metaregényeként is olvasható.

Az *utolsó világ* több idősíkot, korszetet mutat egymás mellett. Olyan elemek ezek, amik nem illenek az adott időbe – vagyis Ovidius száműzetésének, de sokszor még a Római Birodalom fennállásának idejébe sem –, gyakorta az adott helyre sem (film, busz, német katona stb.). A regényben átdefiniálódnak a Tér és az Idő hagyományos kategóriái, és egy többszörösen rétegzett szöveg törvényeinek rendelődnek alá. A textus egyes helyei adott tér-idő koordináták mentén megnyílnak, és bizonyos fogalmakhoz (pl. költészet, diktatúra) különböző történelmi idők paraméterei társulnak. A (fordított) anakronizmusokkal *párhuzam* állítható ma és tegnap közé, mintha a történések egyfajta általános karaktert nyernének: a történések elcsúsztathatók, *behelyettesíthetők* más korokba. Egyik korról vagy korhoz sem kapunk teljes képet, töredékekkel kell szembesülnünk, sőt az egész regény egy szövegtöredék-halmaznak tekinthető; s mégis, a töredéken keresztül mutat az egészre.⁶⁸ Az egyes időszeletek a teljesség igénye nélkül felsorakoztatva állnak az Idő helyett, a történelmi kor általános-egészleges lefedéseként. Ezt a jelenséget, írói technikát nevezhetjük „*totalis poétikának*”, amennyiben elfogadjuk, hogy egy rész, egy metszet, egy töredék képes az egészre, a totalísrá mutatni. A ransmayri regényvilág totalizál, egyesíti, és ezzel egyszersmind felszámolja az idősíkokat – a regény ideje akkor és most és holnap, vagyis időtlen, atemporális. Kiel ezt a totalitást úgy fogalmazza meg, hogy a múlt, jelen és jövő egyetlen Mostban egyesül.⁶⁹ Ez az értelmezés a térre is átvihető, amennyiben a centrum-periféria ellentétben egy általánosítható relációt fedezünk fel. A töredékek összeadódnak, és egy *világmodell*t eredményeznek.⁷⁰

3. Látható valóság

A regényvilágon belüli szöveg jelenléte, ami Ransmayr első két művében közvetlen módon a regényvalóság meghatározó instanciájaként volt jellemezhető, *A Kitahara-kór* című regényben implicitté válik. A háborús múlt szövegei a főszereplők valóságának

⁶⁴ Echo hangsúlyozza is, hogy ez a történet kilóg a sorból, mert nem kővé változással fejeződik be.

⁶⁵ Kiel 1996, 175.; ford. tőlem, A. M.

⁶⁶ Vö. uo., 182–183.

⁶⁷ Uo., 107.; ford. tőlem, A. M.

⁶⁸ Hasonló volt a romantika alap gondolata is a töredékekkel kapcsolatban – pontosan befejezetlenségében a legbefejezettebb, mert számot vet azzal, hogy nem lehet tökéletes egészet alkotni – a legtökéletesebb tehát a töredék.

⁶⁹ Kiel 1996, 49.

⁷⁰ Vö. Gelhoff 1999, 70.

gyakran nem közvetlen, hanem latens mozgatórugói, hol írott, hol pedig elbeszél formában megjelenő töredékek: a Stellamouri békével kapcsolatos szövegek⁷¹, Ambras elbeszélései elvesztett kedveséről, arról, hogyan vált nyomorékká stb. Míg az első két regényben a regényvalóság elbeszélői síkokra, illetve komplex tér-idő viszonyokra osztozik, *A Kitahara-kór* a valóságnak főként szubjektumok szerinti, vagyis a regény figurális építkezése révén elkülönülő olvasatát adja: Bering, Ambras és Lily a múlt és az ellehetetlenülő jelen által determinált sorsokat testesítik meg. A figurák e nézőpontjait választjuk mi is a regény elemzéséhez.

Bering azon az éjszakán születik, amikor bombázzák Moort. Ez volt az egyetlen alkalom, ezután béke következett – így Bering „beleszületik” a békébe, noha mégis a háború gyermekének nevezi az elbeszélő. Születése ilyen módon határkő; ő sem a háborúhoz, sem a békéhez nem tartozik még igazán: élete köztes történet,⁷² Mazziniéhoz némileg hasonlóan. Jóllehet ezek alapján a később születettek közé tartozik, sorsát mégis meghatározza a háború, a moori kőfejtő munkatáborának árnya. Apja (és egyik fivére is) a háború miatt marad távol, a múlt az, ami idegenné teszi az apát a fiú, a fiút az apa számára.

Bering ugyanúgy különc, „nehezen kezelhető”, mint *A jég és sötétség borzalmai* Mazzinija. Az újszülött számára a világ hangjai idegenek, ezt próbálja saját üvöltésével elfedni. Bering ontogenezisének szöveg helyeit érdemes hosszabban idézni:

„A csecsemő, mint akit a földdel való minden érintkezés megrémít, nem tűrt el semmilyen szilárd helyzetet, ha kimerült anyja a kosárból magához vette az ágyba. Hiába próbálta bárhogy csitítani, szép szóval hiába nyugtatta, ő csak üvöltött. [...] Bering anyja égi jelet sejtett és rémülten távolította el a kamrából a tyűkretrecet, mikor a csecsemő egy havas februári reggelen, jó órányi nyugalom és feszült hallgatóság után üvöltetni kezdett – és hangja egy tyűk kárálásához hasonlított: az üvöltő kotkodált, mint egy tojóstyűk! [...] Az üvöltő madár akart lenni.”⁷³

Bering madárember lesz. Mint *Az utolsó világ* esetében jeleztük, a madárrá változás egyfajta megszabadulást jelent az addigi emberi kötöttségekből: szenvedéstől, haláltól stb. Beringnek a világ zaja fájdalmat okoz, ami elől saját hangjába menekül. A „Koncert a szabadban” című fejezet szinte minden apró utalásában a szerelmi történet egyszerű átélését mutatja be; itt áll Bering és Lily egymáshoz legközelebb. A zenében Bering valami ismerőset fedez fel, létének, gyermekkorának, eredetének őselemét: mintha újra madárrá változna. Lily ringatása és a gyermekkori párhuzam azt igazolja, hogy a testőr a brazilaihoz egyfajta gyermeki kötődéssel fordul.⁷⁴ A madárhang és az emberi üvöltés éles oppozíciója ellenére a koncert végén Bering mégis csatlakozik az üvöltéshez, és madárvoltát igazán halálában kapja vissza.

Mazzini és Bering között az említettek mellett további párhuzamok is felfedezhetők, különösen az apa/(család)-fiú-viszonyban. Bering örökös, akitől az afrikai háborús képek-

⁷¹ „Földjeinken a jövő sarjad [...] Ne öl!” (Ransmayr 1998., 32)

⁷² Liessmann, Konrad Paul: *Der Anfang ist das Ende. Morbus Kitahara und die Vergangenheit, die nicht vergehen will.* In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr.* Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 148–157.; ide ld.: 165.

⁷³ Ransmayr, Christoph: *A Kitahara-kór* (Ford.: Adamik Lajos). Pécs: Jelenkor, 1998, 15–16.

⁷⁴ Vö. Bombitz 2001, 214–215.

től gyötört apa szakmája folytatását várja el: Bering azonban nem egyszerűen kovács, hanem szerelő, illetve műszerész lesz, aki minden géphez ért.⁷⁵ Az apa folyton ellenőrzi fia munkáját, és a hibákról füzetet vezet – a fiú meggyűlöli „örökségét”. Egy több vonalon futó és kibontakozó etikai konfliktus alapját éppen a család életének ellehetetlenülése okozza: az apa, aki képtelen túllátni háborús emlékképein, és az anya, aki bigottságában teljesen a vallás felé fordul. Bering nem „rossz” ember, annak ellenére, hogy Moorban nincs a hagyományos értelemben vett nevelés,⁷⁶ vagyis szilárd morális alap átadásáról nem beszélhetünk, csupán a háborús ideológiákból való ki-, illetve átnevelés működik a győztesek részéről. A madárember a helyzet élehetlensége ellenére teszi a kötelességeit, jellemét pedig találóan ragadja meg a „*félének kovács*” szerkezet, ami éppen első gyilkosságával azonos szövegkörnyezetben fordul elő. A fordulat, a negatív fejlődési irány kezdetét az a két lövés jelenti, amit a Moort fenyegető rablók egyikére lead. A gyilkosság kitörölhetetlen bélyeget hagy lelkiismeretében. Bering figurájában a tette, majd később a betegsége kitudódásától való *félelem*, és ezzel párosulva a *hiány* és a *vesztés* motívuma koncentrálódik. A madárember az utódnemzedék élehetlenségét testesíti meg, és legnagyobb jellemhibájának éppen az bizonyul, hogy zavaros valóságglátása miatt, amit *A Kitahara-kór* metaforája is kiemel, képtelen eligazodni a világban.

Lily Beringgel ellentétben pozitív (morális) fejlődésen megy át. A múlt számára is meghatározó tényező. Ő a braziliai, akinek gyermekként „fekete uniformist viselő” apja háborús bűnei miatt menekülnie kell, de annak lelepleződése miatt az ártatlan Lily anyjával Moorban ragadt; úti céljukat, Braziliát már együtt nem érhették el. Az ő jelzője ugyanakkor a „*vadász*” is, aki néha öntörvényű igazságosztóként a Moort fosztogató rablóbandák tagjaira lesből lecsap fegyverével. A Brandba vezető úton azonban erős kontraszthatás mutatkozik meg – Bering szándékosan gyilkossá válik, míg Lily egy szakadékba dobja fegyverét. Lily Beringben magára ismer: „*Ilyen határozottan, ölésre ilyen rendíthetetlenül elszántan csak ő [ti. Lily] hasal vadászportyáin. Az éleslövész ott – ő.*”⁷⁷ A tyúktolvajok Beringben gyermekkorának, személyiségének legmélyébe tapostak. A madárember leszámol a tolvajokkal – és Lily magát *látja*. Az azonosítás kényszere révén egy pillanatra összemérhetővé válik a két figura párhuzamos valósága, majd a következő sorokban ő, a vadász elhatárolja magát kísérőjétől: „*Vadász? De hisz az ott nem vadász, hanem orvlövész, gyilkos [...]*”⁷⁸ Az erős ellentézés pedig mindkettőjükben gyűlöletet ébreszt a másik iránt. „*Én végeztem a disznóval, én.*”⁷⁹ Mintha Bering első gyilkossága íródna újra (felül?), ahol ezek a szavak még önvádtól terhesek: „*Én, tényleg én öltem meg? [...] én öltem meg, én lőttem agyon, én.*”⁸⁰

A szeretetre való egyfajta képtelenség Lily és Ambras esetében is regisztrálható. Lily igazán nem akar szeretni: ő határjáró, túlélő, nem vágyik tartós kötelékre: „*Jön, amikor ő akar, megy, ahová ő akar. Hagyd, hogy jöjjön, hagyd, hogy menjen, hagyd békén.*”⁸¹ Ambras pedig nem tud már mást szeretni, mint elhurcolt kedvesét, azt a „*nevető nőt*”, akit örökre elveszített.

⁷⁵ Vö. Liessmann 1997, 153 és Bombitz 2001, 213.

⁷⁶ Vö. Spitz 2004, 105.; 106.; 108.; 116.

⁷⁷ Ransmayr 1998, 257.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Uo., 262.

⁸⁰ Ransmayr 1998, 44.

⁸¹ Uo., 160.

Ambras, a kutyakirály számára a kőfejtő jelenti a valóságot örökre – a hely, ahol munkatáborban volt: „[...] ide miért jött vissza? Ide, a tóhoz, Moorba. A kőfejtőbe” – kérdezi Bering Ambrast. „Vissza a kőfejtőbe? Én nem jöttem vissza. [...] Én soha nem mentem el.”⁸² Ez a mondat Ambras egész lényét visszaadja, és majdan vég(zet)ét is megmagyarázza. A múlt árnyéka kísért: a kő és egy nevető nő – az elvesztett kedves alakja. A Kutyák szigetén bekövetkező tragédia a Lilyvel eltöltött éjszaka után – minden levezethető ebből a mondatból, ez mintegy primer kontextust ad minden történés értelmezéséhez. Bering „átváltozása” Ambras üldözőjévé az emlékezetben visszavetített láger romjai között nem alaptalan: Bering korábban ugyanis a kőfejtőben egy munkást kegyetlenül megvert – Ambras emlékei pedig ezeket a képeket az egykori koncentrációs tábori embertelenségekkel azonosították. A kutyakirály az Echo által elmondott világvége-történet „igazi emberiség” gondolatának továbbvitele – a kőfejtővel, a kövekkel való kapcsolata, a dolgokhoz fixált „izé”-nyelve (*Dingsprache*) alapján jól ráillik a kövekből újjászülető ember leírása *Az utolsó világból*, különösen is az „ohne eine Sprache der Liebe” jelző – a szeretet nyelve nélküli ember.

A regények főszereplőinek e rövid elemzéséből is kiderül: a figurák jellemzők, tulajdonságok halmazából építik fel valóságukat. Ezek a jegyek múltjukban gyökereznek, de a történelem során folyton felbukkannak és továbbbíródnak. Emellett *A Kitahara-kór* esetében is értelmezhető a másik két regény felülírt valóságkonceptiója. Lily anyja átfesti férje mellképét: a fekete uniformisból lódenkabát lesz. Ambras számára múltja sorsformáló valósággá válik; a láger és a háború „mitoszai”⁸³ a háttérből befolyásolják a regény jelenét. Ahogyan Cotta nem hagyhatja el Tomit, a megírt utolsó világot, úgy Moor lakói sem léphetnek ki valóságukból. Cotta gesztusa, hogy nevének megkeresésére indul, azt jelentheti, hogy sorsa elé megy. *A Kitahara-kór* három figurája viszont megpróbál elmenekülni. A megjelenített világ azonban önmagát írja újra. Nincs kiút: a brazil Pantano éppúgy Moor („mocsár, pusztaság”), a Kutyák Háza helyett a Kutyák szigete várja őket. „Mindig a kövek után.”⁸⁴ *Az utolsó világban* megismert paradigma konklúziójaként felfogható ember nélküli kép implikációjaként Moor lakói utolsó, egyetlen Időben és Térben integrálódó, átfogó világban és valóságban élnek, mindannyian elkülönülve a saját valóságuknak és saját valóságukban. Az elkülönültség nem csak a „többiektől” való különállást jelent – vagyis Ambras, Lily, majd Bering is kívülálló Moor összes többi lakójához képest. A Kutyák szigetén egymáshoz mért elkülönülésük is megtörténik, hiszen mindannyian egy időre egyedül maradnak (akárcsak Cotta második trachilai útján). Ambrast ekkor keríti végképp hatalmába múltjának (visszaképzelt) valósága. Bering is egyedül van a csónakban, amikor – tévedésből – rálő Muyrára. Lilyt a sziget Moorra emlékezteti. *Felismerése* azonnali döntésre készíti – elhagyja korábbi világát, és útnak indul Santosba.

Beringet úgy jellemeztük, mint aki – jelképesen betegsége révén is – képtelen meglátni a lehetőségeket: „Bering számára – Moor helyzetéhez viszonyítva – minden megadatott, ami egy jobb és tartalmasabb élethez szükséges. Élni azonban vakságában, félelmei, szűkössége

⁸² Uo., 173–174.

⁸³ Vö. Neumann, Thomas: „Mythenspur des Nationalsozialismus”. *Der Morgenthauplan und die deutsche Literaturkritik*. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 188–193.

⁸⁴ Ransmayr 1998, 316.

és léthelyzetének viszonylagossága következtében a jelenben mégsem tud.”⁸⁵ Bering számára hiányzik a valakihez való tartozás, kötődés.⁸⁶ A madárember láthatja ugyan a következő világot Brandban, de saját individuális története nem engedi meg a determinált valóságából való kilépést.

A regény utolsó fejezete az első közvetlen folytatása. Az első fejezet a véget ábrázolja. Három halott a „brazíliai januárban”.⁸⁷ Az első fejezet azt vetíti előre, hogy két férfinak és egy nőnek meg kell halnia. Ahogyan a cselekményben egyre inkább előrehaladunk, a regény három potenciális áldozatot kínál: Beringet, Ambrast és Lilyt. Bering és Ambras sorsa a fentiek értelmében érthető. Lily azonban képes arra, hogy meghaladja határait és kilépjen a paradigma determinációjából. Lily, az ártatlan (Lilie – lilium, tisztaság, ártatlanság⁸⁸), aki jóllehet „tudott ölni”,⁸⁹ mégis *A Kitahara-kór* által kínált világban egyedül ő mutat pozitív fejlődést. A brazíliai rendszerszintű anomáliává válik, és mint határjáró képessé válik arra, hogy meghaladja a szövegvilág számára kijelölt sorsát.⁹⁰ Ambras és Bering, miután a „puszta úrbe lépnek ki”⁹¹, zuhanásukban, halálukban egyfajta felszabadulást, megszabadulást élnek át: Ambras kezeit most magasan a feje fölé tudja emelni; Bering felhőket lát maga körül, mintha madárrá vált volna. Az ember eltűnése és természeti képbe való átmenet („átváltozás”) jellemzően domináns motívum.

A Kitahara-kór mint betegség a morális vakság⁹² mellett egy több szinten értelmezhető metafora: Bering betegsége, aki képtelen meglátni az utat, ami egy élhetőbb életbe vinné. Nem teljes vakságról van szó, bár a vakságtól való félelem jelentős szerepet kap a regényben: Doc Morrison diagnózisában a látómezőben kialakuló folt(ok)at az éleslövészekre jellemző egy pontra koncentráció, összpontosítás következményeként értelmezi. Ezen a ponton kapcsolódik össze a madárember erkölcsi vaksága és szeretetlensége is:

„Tisztán, mégis mély árnyékba merülve látta Lily arcát maga előtt, mintha a szeméből eltűnt sötétség most legbensőjéből bukna fel, s az elveszített szerető arcával együtt a tengert, az eget, a világot is homályba borítaná.”⁹³

Az ember belső sötétségének a világra való átültetése hozza létre a homályba borított világ, a valóság képét. A látás tökéletlensége a kor végső értelmezhetetlenségét célozza – a szövegvilágon kívül állva nem láthatók meg tisztán annak határai, a figurák számára viszont pontosan a Morbus Kitaharából való kilépés nem lehetséges – a megismerési paradoxon a harmadik szövegvilágra alkalmazva. Végül magának az olvasónak is meg

⁸⁵ Bombitz 2001, 215.

⁸⁶ Vö. uo., 214–216.

⁸⁷ Ransmayr 1998, 7.

⁸⁸ Vö. Bombitz 2001, 219.

⁸⁹ Ransmayr 1998, 103.

⁹⁰ Vö. Bombitz 2001, 221.

⁹¹ Ransmayr 1998, 364.

⁹² Vö. Mosebach 2003, 241.

⁹³ Ransmayr 1998, 338.

kell küzdeni a regény értelmezésében keletkező foltokkal, ez pedig rájátszás az interpretáció végső megragadhatatlanságára.

A *Kitahara-kór* nyelvi építkezésében is reprezentálja a valóság szubjektumok szerinti osztódását. A szereplők közül leginkább Ambras rendelkezik tipikus nyelvhasználattal. Az „izé”-nyelve (*Dingsprache*) jelzi a kövekhez, dolgokhoz való kötöttségét; az emberi világ és az emberi kapcsolatok számára többé nem lényegesek: az ő múltja, jelene, jövője a kőfejtő. A *Kitahara-kór* által prezentált kapcsolatvilágok jellemzője egy blokkolt kommunikáció, amit a „*dialógustöredékek*” is szemléltetnek, amik gyakorta inkább a szereplők egymás mellett – és nem egymással – való beszélgetését adják vissza (ld. pl. Ambras által talán Beringnek címzett „*monológokat*” a kőfejtőbe kerüléséről, az elveszett kedveséről stb.⁹⁴). A kommunikáció, illetve a dialógusok ellehetetlenülésének mintegy iskolapéldáját adja az a jelenet, amikor Ambras elmeséli, miért került a lágerbe – a kutyakirály és Bering háttal ülnek egymásnak a csónakban: „*Gazda és inasa a leysi öböl felé evezve [...], háttal egymásnak, ki-ki magába fordulva, ültek a csónakban.*”⁹⁵ A valóság szubjektum szerint való megosztottsága, a valóságok párhuzama mutatkozik itt is meg.

A ciklikusan visszatérő, gyakran az elbeszélői térbe is beszivárgó (Bering és Ambras esetében megfigyelhető) belső monológok, a szereplők gondolatöredékei⁹⁶ a valóság- és a szubjektumban való leképeződését, a történetnek az *én*be való integrálódásának egy fázisát jelenítik meg. Ezek gyakorta refrén vagy szlogen módjára ismétlődnek, sajátos kontextust adva a következő cselekményeknek vagy gondolatoknak, így például az egyik legdrámaibb példa Ambras elveszett kedvesének visszatérő szavai az utolsó fejezetekben: „*Egészséges vagyok. Jól megy a sorom. Hol voltál, kedvesem. Ne felejts el.*”⁹⁷ Beringet a madártulajdonságaival kapcsolatba hozható kifejezéseken kívül (a *Varjú*, *kotkodálás* stb.) „*neveltetésének*” („*antiszocializációjának*”⁹⁸) tipikus szavai is körülveszik, nyelvét meghatározzák. Főleg anyja vallásos-biblikus szókincsére lehet itt gondolni: Ambrast Sámsonnak képzei, excellenciának szólítja stb. Muya meggyilkolása után is eredetének ezen vallásos megnyilvánulásai törnek elő töredezetten, szakaszonként – hasonlóképpen, mint ahogyan születésekor Celina imádkozott.

Az elbeszélés tempójának lassítására, variálására gyakran megrövidülnek a sorok, mintha vessortöredékeket olvasnánk. Az egyes epizódoknak ilyen módon is elkülöníthető a maga nyelvezete, így például a békehozó Stellamourral kapcsolatba hozható emlékezés-fejletés-kultúra (Stellamour-party, a feliratok stb.). Ezenkívül előfordul, hogy a cselekmény a végkifejlet előrebocsátásával indul, majd előlről kezdve meséli el az egészet (ilyen az egész regény „utolsó-első fejezet” szerkezete is, vagy Bering első gyilkosságának elbeszélése).

Több elemzés⁹⁹ foglalkozik azzal, hogy *A Kitahara-kór* szerkezete, konkrétan az első és az utolsó fejezet viszonya a történet körforgását jelenti, a kezdet és a vég sajátos

⁹⁴ Vö. Spitz 2004, 101–102.

⁹⁵ Ransmayr 1998, 175.

⁹⁶ Ezek gyakorta a nyomdaképben is kiemelkednek a szövegből (általában dőlten szedve jelennek meg).

⁹⁷ Ransmayr 1998, 351.; 357.

⁹⁸ Vö. Bombitz 2001, 214.

⁹⁹ Ld. pl. Niekerk, Carl: *Vom Kreislauf der Geschichte. Moderne – Postmoderne – Prämoderne: Ransmayrs Morbus Kitahara*. In: Wittstock, Uwe: *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 158–180., illetve Liessmann 1997.

egymásba fonódását adja. Olvasatunkban ez a felépítés sokkal inkább a szereplők (történelmi és/vagy saját) múltban való körforgását, az ahhoz történő állandó visszatérést és onnan az újra kiindulást jelenti. Jól megfigyelhető ez Ambras lágeremlékeihez való folytonos, majd a Kutják szigetén végső visszatérése vagy Bering ismétlődő madárember-eredete esetében. Ez utóbbi van jelen születésénél, a koncerten, a Brandba vezető út során történt gyilkosságban és halálában egyaránt. Bering történetében ez az eredet (madár, madárhang stb.) való folytonos visszatérés és az attól való távolodás abszolút jellemző. Az emberi üvöltéshez való csatlakozással elveszít valamit, amihez igazán csak halálában térhet vissza. Amikor a szakadékba esnek Ambrasszal, akkor változhat ismét madarrá, visszatér a gyermekkor védett szférájába; a kezdet érzelmi telítettségű teljessége összekapcsolódik a kegyetlen véggel, a vég egyenlővé válik a kezdettel. A kiindulóponthoz való visszatérés egészzé formálja a művet. A kezdet és a vég azonosítása *A jég és sötétség borzalmaiban* is hasonlóképpen van jelen: „*A kitaláló úgy érezte, megtalálta a kapcsolatot gyermekora dermesztő jégképeivel; csak később derült ki, hogy ez volt a véghez való kapcsolódás is.*”¹⁰⁰

„*Naso a történeteket mesélte végig, Ransmayr a világot, egészen annak végéig [...]*”¹⁰¹ – írja Schmidt-Dengler, és erre rímelnék rá a regény sorai is: „*[...] Naso végül úgy szabadította meg világát az emberektől és az emberi rendtől, hogy minden [sic!] történetét végigmesélte.*”¹⁰² Az utolsó világ mint paradigma mégsem tartható lezárt szövegnek, sőt a ransmayri regényvilág, ideértve *A jég és sötétség borzalmait* is, inkább egy nagyon is nyitva maradt kérdésnek tekinthető: Cotta elindul megkeresni a maga nevét, de itt véget ér a szöveg. Az első regény hasonlóan egy folytatásra váró, vagy mondjuk úgy, lezáratlan, üres, lebegő, vagy a végtelenbe futó végpontú történettel vet számot:

„*Tenyeremmel védem a hegyfokot, beborítom az öblöt, érzem, milyen száraz és hűvös a kékség, állok papírtengereim közepette, egyedül egy történet minden lehetőségével, krónikás, akinek nincs meg a vég vigasza.*”¹⁰³

A *Kitahara-kór* Lilyje is útnak indul, maga mögött hagyva a végzetes szigetet, de a történetnek a (regényen túli) „végét” nem ismerjük. A történet vége, csakúgy, mint Cotta sorsa, a mítosz homályába vész. Talán nincs is vége, csak kezdete és újrakezdése. A szövegvilág utolsó képe kikerülhetetlenül ember nélküli, *A Kitahara-kórból* ismert térkép egyetlen szavába sűrűsödik az osztható emberi valóság lényege és konklúziója: *deserto*.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Ransmayr 1999a, 39.

¹⁰¹ Schmidt-Dengler, Wendelin: „*Keinem bleibt seine Gestalt*”. *Christoph Ransmayrs Roman Die letzte Welt*. In: Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, 109; ford. tőlem, A. M.

¹⁰² Ransmayr 1995, 274.

¹⁰³ Ransmayr 2003, 252.; kiemelés tőlem, A. M.

¹⁰⁴ „*Lakatlan*” – a regény első fejezetében egy földfelmérő repülőgép repül el a Kutják szigete fölött, amelynek pilótája a szigethez ezt a szót olvassa megjegyzésként.