

24. Vö. Marshall McLuhan, *Myth and Mass Media*, Daedalus, 1962/2, 339–348.

25. A hageni típusú, szómágiától átitatott „átokbeszéd” ilyen kétértékűségének értelmezéséhez iránymutatással szolgál Schlaffer, amikor a szómágiának az Én és a külvilág összekötését feltételező romantikus felfogását kiegészítve megjegyzi, hogy ez az elvileg „megnyugtató” felfogás ugyanakkor „nyugtalanító világgépet feltételez”, hiszen a szómágia csak akkor működhet, ha „a Természetet démonok népesítik be”. Schlaffer, *i. m.*, 145.

26. A Blake-vers és a Térey-szöveg között hidat képez a korábban említett Petőfi-idézet, a „titkos féreg foga” által rágott virág képe, amely Blake ezen versének vezérrópusa.

27. Derek Attridge, *The Singularity of Literature*, Routledge, London, 2004, 68–69.

28. Stefan Krause, *Az újra felhasznált anyag a lényeg. Térey János Wagner-recepciója A Nibelung-lakópark című tetralógiában*, Alföld, 2013/2, 53.

29. Idézi Robert von Hallberg, *Lyric Powers*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 76.

30. *Uo.*

31. *I. m.*, 77.

32. *I. m.*, 43.

SIMON ATTILA

Trauma és (a)phonia

CHRISTOPH RANSMAYR AZ UTOLSÓ VILÁG CÍMŰ REGÉNYÉNEK PHILOMELA-EPIZÓDJÁRÓL

I.

A Philomela-epizód, mely egyike Ovidius *Átváltozások* című műve legszörnyűbb történeteinek, döntő szerepet játszik Christoph Ransmayr *Az utolsó világ* (*Die letzte Welt*, 1988) című regényében. Philomela váratlan felbukkanása Tomiban, a vasvárosban, s a személyéhez kapcsolódó múlt- és jelenbéli, egyként horrorisztikus események „nemcsak a kötélverő műhely egének szétbontását, hanem Cotta világának beomlását is maga után vonta.”¹

Mielőtt a második részben rátérek ennek a dolgozatnak a voltaképpeni témájára, az első, bevezető részben azokat az összefüggéseket fogom vázolni, amelyek a címben megjelölt fogalmak, trauma és (a)phonia viszonyainak keretét alkotják. A Philomela-történetben, a regény utolsó két fejezetében, a felismerés (*anagnórisis*) és a váratlan fordulat (*peripeteia*) klasszikus cselekményalkotó elemei összekapcsolódnak. Hogyan megy végbe a váltás a nem tudásból a tudásba, és miben áll az a fordulat, amelyet Philomela megjelenése kivált? E kérdés megválaszolása során Cotta értelmezői módszerének megváltozására fogok összpontosítani, másképpen fogalmazva az „olvasásnak” a regényben színre vitt problémájára. Ezen kívül röviden érinteni fogom kultúra és természet, emberi és nem emberi viszonylatának azokat a motívumait is, melyek hang, hangnélküliség és trauma összefüggéseinek szempontjából is fontosak lesznek.

A Philomela-epizódban Cotta egy olyan borzalmas történetbe keveredik bele, amely egyebek mellett megerőszkolást, brutális megcsonkítást (megnémítást) és gyermekgyilkosságot foglal magában (Ovidius változatában még kannibalizmust is). A traumatikus események kiváltotta sokk hatására Cotta föladja a kísérletezést,

hogy összegyűjtse azokat a rongyokat és zászlócskákat, amelyek a *Metamorphoses* szövegtörédekeit tartalmazzák, és hogy e fragmentumok alapján próbálja meg rekonstruálni Naso művét. Naso szövege, amely az elbeszél világ „disztopikus, apokaliptikus vízióinak”² szubsztrátumaként szolgál, végső soron Cottát is elnyeléssel fenyegeti. A római a regény végén egy metafiktív gesztussal, amely szöveg, olvasás és valóság viszonyát értelmezi, búcsút mond korábbi olvasásmódjának, mely a szöveg filológiai rekonstrukciójára irányult.³ Cotta derűsen és felszabadultan vesz búcsút Naso szövegétől, „kiszabadulva” belőle, miként Arachne madarai „a szövött képek láncfonatából”,⁴ s miként korábban maga Naso szabadult meg „az emberektől és az emberi rendtől” (272–273/252–253). Cotta kilép Naso költeményéből (a költemény rekonstrukciójából), és a hegyekbe megy, a szövegből a „valóságba” (275/254), ahol azonban csupán saját hangjának visszhangja vár rá, amikor a kétszótagos szót – vagyis „tulajdon nevet” – odakiáltja a szikláknak (275/254). A regényben keresett, de mindig csak töredékeiben megtalált szövegnek (e szöveg rekonstrukciójának) a „lezárása” egybeesik a világnak (vagyis a regény *egyik* valóságsszintjének) a „megnyílásával” (vagyis e világ megértésével) Cotta számára. Ez a regény végén megnyílt világ azonban, amely éppen hogy Naso szövegének „megvalósulása”, végérvényesen magába szippantja Cottát, akinek „mint az irodalom kutatójának s egyszersmind az irodalom részének fel kell oldódnia a megtalált valóságban”.⁵ Ennek értelmében a regény az olvasás radikális allegóriájaként olvasható.⁶

A textus kontextualizálása és a kontextus textualizálása, vagy másképpen mondva, szöveg és valóság összeolvadása a *szövegben* a természeti folyamatokkal párhuzamosan, pontosabban ezek lecsapódásaként jelenik meg. A regény utolsó két fejezetében ezek a folyamatok felgyorsulnak, s ennek eredményeképpen az élettelen természeti környezet fokozatosan felülkerekedik az emberi kultúra világán (257–258/238, 260–261/240), ami egyrészt az átváltozás mindent átható működésével hozható összefüggésbe,⁷ másrészt a „civilizációnak a természetbe visszatérését jelenti”.⁸ Az első bekezdésben idézett szövegrészben szereplő kifejezések („a kötélverő műhely egének szétbontása”, „Cotta világának beomlása”) egy olyan sajátos képzetművekre utalnak, amely kultúra és természet, szöveg és valóság összeshívódásának végeredményeképpen jelenik meg: „Január elején egy nővény mélyen behatolt a kötélverő műhelybe – kék hajnalka volt, mely zavartalanul indázott Cotta rongygirlandjaira. Mintha csak díszíteni akarta volna a trachilai rongyokat, végigvezette hajtásait a szárítóköteleken, tölcséres virágait itt kitézőként vagy rendjelenként dugta ki egy rongyos ingmellen, amott levelek koszorújába fogott egy darab bélésselymet, és lassanként az összes girlandot összeszöve, egyetlen baldachinná növekedett össze, rengő égboltta, melyet Cotta ugyanolyan egykedvűen vett tudomásul, mint a falakon kúszó borostyánt vagy a lépcsőfokok mohapárnáját” (261/240–241). Ennek a folyamatnak a végeredménye hasonló a különböző anyagi hordozókra jegyzett szövegek elemésztődéséhez, melyek elégnak, megeszik őket a penész, vagy az őket hordozó oszlopok összeomlanak (275/254). Szöveg és valóság összefonódása (mint egyfajta átváltozás) az idézett részlet szerint a szöveg mint szövedék, összefonódás, fonadék metaforáján keresztül valósul meg: a kék hajnalka „az összes girlandot összeszöve, egyetlen baldachinná növekedett össze (*verband und verwob die Girlanden allmählich zu einem einzigen*

Baldachin)”, s ebben a „baldachinban” a „girlandok” azokból a rongyokból állnak, amelyek a szárítóköteleken függenek, és amelyek Naso szövegének – a leírt folyamat végére nyilván olvashatatlaná váló – fragmentumait tartalmazzák. Ez a folyamat pedig – melynek eredményeképpen a természet legyőzhetetlen erői szó szerint eltüntetik Naso szövegét – egyszersmind a Naso művéből, tehát éppenséggel a szóban forgó és eltűnőben lévő szövegből vett előírásnak megfelelően megy végbe, egy sajátos, önfelszámoló átváltozás által vezérelve: „És ami ezután történt, csak annak beteljesülése volt, ami Trachila rongyocskáin és zászlócskáin már rég írva állt” (272/251).⁹

Amikor Cotta végül Naso hegyi „útját” – vagyis a szerző „valóságos”, nem pedig szövegszerű nyomait – megtalálja, már annak is világosnak kell lennie, hogy ezek a nyomok megint csak szöveggént, pontosabban egy szöveg *megvalósulásának* nyomaiként mutatkoznak meg, amely megvalósulás, valósággá válás során Naso „maga is belépett” az általa megrajzolt, „végigmesélt” „ember nélküli képbe” (274/253–254).¹⁰ Ugyanerre mutat az is, hogy amikor Cotta elindult új valósága felé, akkor „nyakán kacsokból, rongyokból és madzagokból font díszet viselt, rongy-girlandokat vonszolt maga után, mint papírsárkány a farkát” – vagyis továbbra is Naso szövegének maradványai „fonják be” alakját (273/253). Ezért az elbeszélő kijelentését, mely szerint „[a] valóság feltalálása már nem szorult feljegyzésekre (*„[d]ie Erfindung der Wirklichkeit bedurfte keiner Aufzeichnungen mehr”*)” (275/254), nem vehetjük magától értődőnek vagy egyáltalán megbízhatónak. Először is már azért sem, mert a regény temporálisan, történetileg és térbeli vonatkozásait tekintve is – leglátványosabban az átélt beszéd elbeszélői eljárásának alkalmazásával – megsokszorozott, többszörösen viszonylagosított, kevert és diffúz valóságszintjeinek¹¹ egy másik szöveg szolgál alapul: Ovidius *Metamorphoses* című műve, mely azonban (még egy csavar!) nem azonosítható minden további nélkül az eredetivel, vagyis Ovidius ránk maradt művével.¹² Ekkor viszont, másodsor, „az alapul szolgáló szöveg [a *Metamorphoses*] és az új fikció [a regény] közötti határok nem vonhatók meg világosan, [...] és a két szöveg, palimpszesztusként összekapcsolódva, folytonosan átjár egymásba.”¹³ Pontosabban szólva talán azt lehetne mondani, hogy a „feltalálás” („a valóság feltalálása”) a „valami újnak az előállítása” értelmében azért nem szorul már feljegyzésekre, vagyis textuális alapra, mert ez a feltalálás egy teljes egészében *szövegesült valóságot* talál fel vagy talál meg maga körül,¹⁴ amelyben Cotta is ott találja magát – talán örülteként.¹⁵

Ez az „örület” továbbá úgy is értelmezhető, mint ami a fikció (szöveg) és valóság közötti megkülönböztetés képességének elvesztését jelenti – ami másfelől Ransmayr szövegének is egyik alapvető szervezőelve és effektusa.¹⁶ Ekként viszont Cotta „örültsége” nemcsak veszteséget, hanem egyszersmind új ismeretet is jelent, éppen valóság és irodalom szétválaszthatatlanságának felismerését. A regény végére szöveg és valóság, „fikció és realitás a regény fiktív világán belül azonossá válik”,¹⁷ ami a főszereplő esetében annak felismerését jelenti, hogy ő maga is, aki „irreális események – legvégül Tereus, Procne és Philomela átváltozásának – szemtanúja, csupán a fantázia terméke, aki saját nevét keresi a Naso költeményét tartalmazó rongydarabkákon.”¹⁸ Cotta számára tehát a regény végére világossá válik, hogy „ő maga testesíti meg azt a valóságot, pontosabban ő maga abban a valóság-

ban él, amelyet korábban Ovidius [helyesebben Naso – S. A.] feljegyzéseiben keresett.¹⁹

A regény utolsó fejezetében kibomló válsághelyzetben Cotta, a rekonstruáló filológus maga is meg- vagy átváltozik, mégpedig nemcsak olvasói gyakorlata és a textualitásról alkotott felfogása, hanem életfelfogása és magatartása is.²⁰ Ekkor válik ugyanis végérvényesen világossá számára, hogy ő maga is Naso szövegének része, és hogy „a *Metamorphosest* akkor fogja megtalálni, amikor már nem egy rögzített, tárgyiasított szöveget keres, hanem felismeri, hogy a történetek »élnek«, vagyis hogy nem kész termékként [egy szöveg alakjában – S. A.] léteznek, hanem a befogadónak kell mindig újra megalkotnia, újra konstruálnia őket.”²¹ Így válik a világ, a szöveg Cotta számára olvashatóvá.

II.

Ami Cottának a Naso-féle szövegtöredékek filológiai rekonstrukciójától való elfordulását és az értelmezés alkotta *szövegvilágba mint valóságba* történő megérkezését eredményezi, az Philomelának, Procne hűgának megjelenése Tomiban. Ez a felforgató hatású esemény lesz az, ami nemcsak Cotta olvasás- és magatartásmódjának megváltozását idézi elő, hanem mindazon történetek sorát is megindítja, amelyek e váratlan felbukkanás után következnek. Vagyis a tragikus nőalak traumatikus történetének inkább csak jelzés- vagy nyomszerű feltárulását, a nővérek bosszúját, azután Tereus traumáját és végül – ami egyben az újabb gyilkosságot, sőt sejtetőleg gyilkosságokat megakadályozza – a három személy madárrá változását, az első átváltozást, amely a regényben a rémülettől dermedten kuporgó Cotta szeme előtt játszódik le.

A következőkben, e terjedelmes, az utolsó két fejezet eseménysorának keretét felvázoló bevezető után, a Philomela-történet olyan olvasatát terjesztem elő, amely ezt trauma-történetként, pontosabban különböző traumák sorának történeteként értelmezi. „Traumán” itt a legáltalánosabb értelemben „az elme olyan sérülését” értem, amely „az elme idő-, én- és világérzékelésében” törést vagy szakadást idéz elő,²² s amely szükségképpen együtt jár a következő három tünetcsoporthoz sorolt szimptomákkal: „a trauma-esemény kínzóan feltörő emlékei; mindannak kerülése, ami az eseményre emlékeztet; valamint érzelmi eltompultság és ezzel egyidejűleg túlérzékenység.”²³

Egy ilyen olvasat szempontjából sem volna azonban célravezető a pszichoanalitikus perspektíva kizárólagossá tétele, hiszen egészen feltűnő, ahogyan Ransmayr regényszövege a pszichikai vagy pszichológiai-pszichoanalitikai kódokat egyéb kódokkal keveri. E megfigyelés alátámasztásaként mindjárt Philomela felbukkanására lehetne hivatkozni, amelynek ábrázolásában a természeti kód a pszichológiai kóddal keveredik. Philomela a felhőkből lép elő, egyfajta természeti jelenségként (261/241). Képtelen különbséget tenni a természeti és a civilizált-urbánus környezet között (262/241). Arcának kelései egyfelől értelmezhetők úgy, mint a trauma testi-fizikai nyomai, másfelől azonban úgy is, mint a burjánzóva mindent benövő, magába kebelező és fölemészítő természet működésének eredménye (ebben az összefüggésben a penészre, a rozsdára, a mohára és hasonló motívumokra érde-

mes gondolni). Nyelvnélkülisége (nem egyszerűen beszédképtelensége, hiszen nemcsak beszélni nem tud, hanem a hozzá intézett szavakat sem érti – ennek még lesz jelentősége okfejtésem szempontjából) hasonlóképpen érthető poszttraumás tünetként, ugyanakkor annak egy példajaként is, ahogyan a regényben a természeti vagy animális és az emberi egybeolvad. (Gondoljunk például az emberek által véghezvitt állati mozgások és az általuk kiadott állati hangok számtalan, később még röviden szóba hozandó példájára az utolsó két fejezetből, és nem is csak onnan). Végül Philomela amnéziáját is meg lehet említeni ebben a vonatkozásban (hasonló amnézia fenyegeti egyébként Cottát is), amely (megintcsak) nem csupán mint a poszttraumás neurózis egy valóságos, „realisztikus” tünete fogható fel, hanem annak a gazdag tematizációnak egy eseteként is, amely a visszaemlékezés és az emlékezet, a nyom, az archívum, a rekonstrukció és a hagyományozás kérdései köré épül ki a regényben.²⁴ A pszichoanalitikus perspektíva csak egyike lehet az olvasás perspektíváinak, mely ha egyedülként jut érvényre, elszegényíti a Philomela-epizód értelmezési lehetőségeit.²⁵

A következőkben a különböző kódok keveredését veszem szemügyre a regényben, mindenekelőtt pedig az imaginárius vagy hallucinatórikus – ugyanakkor az utolsó két fejezetben a szöveg fonikus szintjén többször érzékileg is hangsúlyosan megjelenített (emberi és állati) – hang és (emberi) hangnélküliség, vagyis az (a)phonia kódját – a lélekgyógyászatból kölcsönzött kifejezést nem szorosan terminusként használva, hanem a medialitás horizontja felé megnyitva. Azokat az összefüggéseket fogom előtérbe állítani, amelyek a regényben hang, hangnélküliség és trauma között feltárnak. Ilyen módon az értelmezés során a pszichológiai perspektíva mellett a szöveg érzéki-mediális alkotóelemeire figyelő irodalomtudományos nézőpontot is érvényesíteni fogom. A dolgozat II. részében trauma és aphonia kapcsolatát mutatom be vázlatosan, valamint, két rövid példán, az erőszakos tabuizálást mint egyfajta társadalmi „aphoniát”, erőszakos elhallgattatást szemléltetem, s a kultúra „naturalizálásának” tendenciáját is érintem Ransmayr regényében. A III. részben a Philomela-epizód szereplőinek egymáshoz való viszonyai kerülnek előtérbe, s ezeket a viszonyokat a szereplők egymást tükröző, vagy még inkább (a hangzás közegében maradvá) egymást visszhangként közvetítő viszonyokként mutatom be. A IV. részben a voltaképpeni átváltozás-jelenetet Procne hangjának átváltozásán keresztül értelmezem: ez az átváltozás a suttogástól az artikulált és csengő hangon keresztül az énekhanggá alakulásig tart. Az utolsó, V. részben írott szöveg és hangzó artikuláció kapcsolatát mint az olvasás imaginárius és mediális terében végbemenő átváltozást mutatom majd be.

Philomela „aphoniájának” brutális megcsonkítása, beszédszerveinek szétroncsolása az oka. (Az aphonia szót tehát itt sem az ún. pszichogén aphonia vagy disszociatív diszphonia szűkebb, szigorúan klinikai terminus értelmében használom, hanem egyáltalán a [beszéd]hang, az artikulált beszéd képessége elvesztésének értelmében.) Az aphonia, a beszédszervek fizikai sérülése nélkül is, jelentkezhet a poszttraumás neurózis tüneteeként (terminusként ennek megjelölésére használják). Ebben az értelemben Philomela megcsonkítása nem pusztán úgy fogható fel, mint ami némaságának fizikai oka (de nem feltétlenül egyedüli oka), hanem, megfordítva, mint benső, lelki sérülésének – melyet a megcsonkítása előtt elszen-

vedett megerőszkolása idéz elő – egyfajta materializációja vagy kívülre kerülése. Ezen túl a szöveg imaginárius-hallucinatórikus hangeffektusai (máshol pedig a csönd vagy az elnémulás mint a hangok jellegzetes *hiánya*) nemcsak a traumatizált állapot lélektani realista ábrázolásának diskurzusába illeszkednek, hanem emberinek és állatnak, kulturálisnak és természetinek, tanultnak és ösztönösnek a regényben lebomló oppozíciói felől is olvashatók. Itt kell megemlíteni azt is, hogy ezek az imaginárius hangok a XV. fejezet néhány különösen szép és bensőséges leírásában (melyek éles kontrasztban állnak az elbeszélte események brutalitásával és az átélésük kiváltotta rettenettel) metapoétikai és metafiktív jelentőségre is szert tesznek. Ahogyan már említettem, Ransmayr rendkívül artisztikus szövegének fonikus, ritmikus és metrikus konstitúciója arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy a hangzás mozzanata mind a szöveg mimetikus, mind pedig textuális (jobbá mondva artikulációs) szintjén jelentős szerepet játszik. Mégpedig nem is csak a gyakran felbukkanó hangutánzó s ezzel a hangképzés- és hangadás aktusát is erősen megidéző szavak esetében, amilyen például a *brüllen* (és *über- és zubrüllen*), *flüstern*, *grölen*²⁶ stb., hanem az alliteráció hangzéreffektusain és a szövegnek a – már több elemzésben is kiemelt – retorikai és ritmikai/metrikai sajátosságain keresztül is.²⁷ Ransmayr regénye egészen nyilvánvalóan az antik retorikus próza hagyományát követi, s nem is csupán a prózaritmus és a beszédszerűség – „a beszélt nyelv illúziójának” felkeltése²⁸ – tekintetében, hanem egyáltalán a hangzósság, az akusztikus hatások erőteljes kiaknázásában. A regény, az antik olvasási gyakorlattal összhangban, jószerevével kiköveteli a hangos olvasást.²⁹

Sigmund Freud a traumás neurózis jellemzőit a hisztéria tüneteivel összehasonlítva a következőképpen fogalmaz: „A traumás neurózis kórképe [...] közel áll a hisztériához, azonban rendszeren túlszajra a szubjektív szenvedés erősen kifejezett tünetei által, körülbelül úgy, mint a hypochondria vagy a melancholia esetében, továbbá azzal, hogy itt a lelki teljesítmény sokkal szélesebb körű, általános legyengülésének és szétzilálásának bizonyítékai észlelhetők.”³⁰ A lelket érő trauma nyomán „[n]agyszabású »ellenmegszállás« létesül, melynek javára minden más pszichikus rendszer elszegényedik, úgy, hogy az egyébkénti lelki teljesítésnek meszszenenő benuháa vagy csökkenése következik be.”³¹ Philomela viselkedésében a poszttraumás neurózis tünetei jól felismerhetők (beszűkült tudat, fóbiák, ismétlési kényszer, kommunikációképtelenség, ellenállás a traumára emlékeztetésnek stb.), és az arcán kialakult kelések is, ahogyan már említettem, a szöveg tropológiai szintjén értelmezhetők úgy, mintha lelki sérülésének testi tünetei, látható jelei lennének.

A nyelvi képesség zavara egyike a poszttraumás neurózis Freud (már a „Dóra-esetben”) vagy például Juliet Mitchell által leírt, nem ritka kísérőjelenségeinek.³² Ovidius *Átváltozások* című művében is a szereplők – gyakorta olyanok, akik korábban erőszak, nem egyszer nemi erőszak áldozatai lettek – gyakran szenvednek a nyelv elvesztésétől: „Philomela megcsonkítása sokban hasonlít a költeményben szereplő más áldozatok (leggyakrabban nők) átváltozásához; például amikor Daphne babérfává, Io tehénvé, Callisto medvévé, Actaeon szarvassá, Arachne pókká, sok szereplő fává (Phaethon nővérei, Dryope, Myrrha), forrássá (Cyane, Arethusa, Byblis) és szoborrá (Phineus emberei, Niobe) változik. Mindannyian

elveszítik az emberi hangon szólás képességét; ha állattá változtak, akkor az elbeszélő arról az erőfeszítésről számol be, amellyel beszélni próbálnak, valamint rémületükről, amely állati morgásban végződő próbálkozásukat kíséri.³³

Mindezt figyelembe véve nem tekinthetjük véletlennek, hogy Ransmayr a regényhez csatolt „Ovidiusi szöveggyűjteményébe” Philomela történetéből éppen a megcsonkítást, a lány elnémításának mozzanatát emeli be. Ovidiusnál a nyelvtelenség, amely Tereus brutális – ugyanakkor, furcsa módon, mimetikusan utánalkothatatlan, kivitelezhetetlen módon kivitelezett³⁴ – tettének következménye, éles ellentétben áll azzal az ékesszóló beszéddel, amellyel a lány megerőszkolása után és megcsonkítása előtt a *tyrannust* vádolja (*Átváltozások* VI. 533–548). Magának a megcsonkításnak az ovidiusi leírásából a jelen összefüggésben azt az elemet kell kiemelni, amikor Philomela artikulált emberi hangja, nyelvének kivágása után, artikulálatlan, eltorzult, állati hanggá változik, amelyet mindazonáltal a lány kívágot és a földre esvén kígyómódrá tekergőző nyelve ad ki. Ez a hang éppen annyira fájdalmat, mint dühöt fejez ki (az utóbbi csak később, a nővérek rettenetes bosszúja során válik nyilvánvalóvá): „Töve ráng a torokban a nyelvnek, / míg maga lent a sötét földön reszketve morog már” (*Átváltozások* VI. 557–558, Devecseri Gábor fordítása). A latin szöveg – miként a magyar fordítás is a maga csapkodó -t, mammogó -m és mormogó -r hangjaival –, főként ugyancsak az -r, -m/-n és -t hangok gazdag alliterációival, a saját anyagában érzékíti meg *ballhatóan* is a hangnak ezt a szörnyű átváltozását: *radix micat ultima linguae, / ipsa iacet terraeque tremens in murmurat atrae etc.*³⁵ Ahogyan látni fogjuk, ez a morbid és ijesztő leírás, amely az olvasót Homérosz csatajeleneteinek borzalmas csonkolásaira (például a levágott, s a földön tovább beszélő fejekre) is emlékezteti (pl. *Iliasz* V. 292–293), kifejezetten a maga hangzóságával íródik be azok közé a komponensek közé, amelyek Ransmayr regényében Philomela hangjának elvesztésével kapcsolódnak össze.³⁶

Ransmayr regényében, ahogyan Ovidiusnál is, Philomela aphonyája először is beszédszerveinek szétroncsolásával áll közvetlen kapcsolatban, és – az említett pszichológiai megfigyeléseken túl – csupán általános kommunikációképtelenségéből következethetünk arra, hogy némaságában, illetve általában véve „nyelvtelenségében” nemcsak testi, hanem lelki sérülés is közrejátszhat. Hiszen megfigyelhető, hogy Philomela nemcsak beszélni nem tud, hanem sem a beszédet, sem a gesztikulációt nem látszik érteni (265/244; lásd még 262–263/242 Tomi lakóinak hiábavaló próbálkozásairól, hogy kéz- és ujj-jelekkel megértessék magukat Philomelával).

Az aponia továbbá, általános értelemben, tehát túl a pszichológiai jelentésén és Philomela poszttraumás neurozisének, más regényalakok esetében is jelentéshez juttatható, amennyiben egyrészt a hatalmi erőszak működésének paradigmájába,³⁷ másrészt a természetinek a mesterséges vagy kulturális fölött aratott győzelmének mintázatába is beilleszthető.

A Philomela állítólagos balesetéről Tereus által előadott történet a város lakói számára kezdettől fogva hihetetlennek vagy legalábbis gyanúsnak tűnik. Ám „a pletykák”, „amelyek akkoriban szállongtak [amelyeket akkoriban meséltek, *erzählt wurden*] a partvidéken”, „a mészáros fenyegetőzésére elhallgattak [elnémultak,

verstummā”, és „ami maradt, ami maradhatott, az csak egy szerencsétlenség krónikája volt”, tudniillik az, amelyet maga a mérsáros adott elő és juttatott érvényre általánosan elfogadottként (264/243).³⁸ Ez a tiltás, cenzúra, a nyilvánosság erőszakos manipulálása egy nemi erőszak ügyében, a kelet- és közép-európai olvasóban könnyen fölébresztheti annak az erőszakos tabuizálásnak az emlékét, mely a Vörös Hadsereg katonái által a második világháborúban elkövetett tömeges megerőszakolásokat (összességében egy súlyos kollektív traumát) övezte a későbbi keleti blokk szovjetek által megszállt országaiban. Hogy ez a történeti referenciákat is mozgósító értelmezés, mely a Marianne Hirsch által bevezett *post-memory* elképzelésre is támaszkodik, nem jogosulatlan, azt egyfelől az támaszthatja alá, hogy Te-reus, legalábbis Ovidiusnál, *tyrannus*, és alakját Ransmayrnál is erőszakos „uralomvágy” jellemzi.³⁹ Másfelől és főként emellett szól Thiesnek, a német háborús veteránnak a föléptetése Tomiban, a romos, menekültekkel zsúfolt és éppen egy kétéves tél után ébredező városban, s ugyanígy a számtalan utalás a náci időkre és a huszadik század különböző totalitárius rezsimeire Augustus Rómájának ábrázolásában.⁴⁰ Mindemellett pedig Thies, aligha véletlenül, a Philomela-epizódban is fontos szerepet játszik: ő rángatja el a „dühöngő” Phineust Philomela mellől, és ő Procne szeretője is (266/245; 84–85/77–78).⁴¹ Az is figyelemre méltó, hogy az „*Ember embernek farkasa*” mondás a regényben éppen Thiestől származik (255/235).

Ransmayr regényében az aphonyához mint az artikulált emberi hangadás képességének elvesztéséhez hozzákapcsolódik az artikulált emberi hang megértésére irányuló képesség elvesztése is, amit a pszichológiában a szenzibilitás- és érzőképesség disszociatív zavarának egyik tüneteként kezelnek. A regényben ez egyszerűsrimind, ahogyan erről már volt szó, az emberi világtól való eloldódással és a természeti világhoz közeledéssel is összefonódik. A kulturálistól a természetihez (sőt akár a természetibe) fordulást Cotta esetében a Naso szövegétől való el- és a (paradox, mert egy szöveg, és éppen Naso szövege által megalapozott) „valóság-hoz” való odafordulás mutatja. Ransmayr szövege erre nem elbeszélői reflexió, hanem egy csaknem szó szerinti párhuzam révén irányítja rá a figyelmet, amely ráadásul Philomela és Cotta nyelvhez való viszonyában tűnik fel: „Philomélát [...] úgy tűnt, ugyanúgy érintik az **emberi hangok**, mint a **sirályok rikácsolása vagy a hullámverés zaja** (*Philomela [...] schien menschliche Stimmen nicht anders wahrzunehmen als das Gezeter der Möwen, das Tosen der Brandung*)” (265–266/245); „Cotta nem hallotta a **neki szóló kiáltásokat** [itt talán fontos különbség, hogy az eredetiben nem »kiáltások«, hanem »Worte« szerepel, ami nem is egyszerűen a szavakra mint szótári egységekre, hanem kifejezetten az értelmes emberi beszéd szavaira, a mondás értelmes egységeire utal – S. A.], [...] a **dankasirályok láráját** hallotta ugyan, a **hullámverést**, a pálmalegyezők suhogását a szélben, de **emberi hang** már nem ért el hozzá (*Cotta hörte die Worte nicht, die man ihm zurief, [...] hörte wohl das Gezeter der Lachmöwen, die Brandung, auch Vogelsang und das Rascheln von Palmfächern im Wind – aber keine menschliche Stimme mehr*)” (273–274/253; a német eredeti itt megvilágítóbb, de a párhuzam a fordításban is érzékelhető).

III.

Mintha Ransmayr regényének utolsó két fejezetét a Philomela elveszett hangjához kapcsolódó, azt helyettesítő, különböző szereplőktől eredő hangok töltenek be: ezek visszhangoznak a regényt záró fejezetek textúrájában. Az imaginárius vagy hallucinatórikus hangzáseffektusok persze az egész regényben fontos szerepet játszanak (gondoljunk csak Echóra, aki a történet egyik főszereplője), az utolsó két fejezetben azonban még határozottabban kerülnek az elbeszélő és a megérezkített hatáselemek előterébe. Bár maga Philomela nem tud beszélni, az őt ért trauma beszél, vagy legalábbis „nyög” és „nyöszörög”, „a rémület hangját hallatja”, „érthetetlen hangokat hallat”: „a trauma [...] mindig egy sérülés története, amely kiált, megszólít bennünket, megpróbál beszélni nekünk egy olyan valóságról vagy igazságról, amelyhez másként nem férhetünk hozzá.”⁴²

Az elbeszélő gyakran jelöli és jellemzi Philomelát olyan kifejezésekkel, amelyek a lány némaságát, megcsönkített, nyelvétől (a szervtől is) megfosztott, elnémított, elhallgattatott áldozat voltát emelik ki (*die Stummheit, die Verstümmelte, stumm, ein verstümmeltes, zum Schweigen gebrachtes Opfer, die mangelnde Zunge* stb.). Miután Philomela a városba érkezett, a mólóhoz ment, „egy fenékkal felfelé heverő csónakhoz támaszkodott, és mintegy megkönnyebbülten a semmibe bámult” (262/242). Közben pedig „nyers, érthetetlen hangokat hallatott”, „a rémület hangját hallatta” (uo.) és nyögött, illetve nyöszörgött (a németben mindkétszer a *stöhnen* igéhez kapcsolódó alakok szerepelnek) (263/243). A vasváros lakói megpróbálnak, hiábavaló erőfeszítéssel, a néma nővel ujj- és kézjelek segítségével érintkezésbe lépni, „mígnem egy átható kiáltás meg nem dermesztette az értelmetlen jelezgetés eme zűrzavarát” (263/242). Procne, „a kövér, szuszogó mészárosné” kiáltását követően „az iszony csöndje (*entsetzte Stille*)” áll be, amely ugyancsak a hangnak és a hangzásnak, a hangadásnak (itt éppen az emberi hangok hiányának) kitüntetett jelentőségét mutatja. Ez a csönd ugyanis azt a változást jelzi előre, amely a város lakóinak Philomelával szembeni magatartásában következik be: „Mintha ez a sikoly hirtelen az egész város figyelmét erre az egyetlen sorsra irányította volna, Tomi most egyszeriben kíváncsivá vált erre a szörnyű idegenre [...]. A mészárosné sikolyára az iszony csöndje következett, s erre a futólépések dobogása” (263/243).

Abban a jelenetben, amelyben Cotta, Tereus haragja elől menekülve és attól rettegvé, a kötélverő házában rejtőzik el – ezt az egész jelenetet is, ahogyan ezt dolgozatomban következő részében még részletesebben is bemutatom, hangok töltik be –, Philomela és nővére között sajátos, tükörszerű vagy inkább: visszhangok által közvetített viszony képződik meg: „[Cotta s]em fényt gyűjtani nem mert, sem helyéről elmozdulni, amikor a műhely ajtajában elfulladó, haragos, szinte bekötött száj hallatta hangot hallott. [...] [Procne] nyugtatólag susogott Philomelának, kezét a szájára tette” (270/250). Cotta itt Philomela hangját érzellemmel telítettnek hallja (haragosnak, *zornig*; jóllehet ez annak a következménye, hogy a mészárosné befogja húga száját), Procne pedig úgy „susog (*flüstert*)” Philomela fülébe, mintha az képes lenne megérteni nővére csillapító szavait.

hangszerű ide-odaverődésének, amelyeket Philomela megjelenése hív elő Tomi lakóiból. Phineus, a pálinkaárus, amikor Philomelát brutális módon próbálja traumájára emlékeztetni (és végül sikerül is neki a lány emlékezetébe idéznie a traumát, sőt végre cselekvésre is készíti őt: Philomela vádlóan, a megnevezést helyettesítve, Tereus házára mutat), tehát ennek a kegyetlen és bizarr emlékeztetésnek a során – ahol a kocsmáros maga is „dühöngőként” viselkedik – Phineus megismétli, saját magán újrajátssza a traumatikus eseményt, s többször Philomela arcába kiált és ordít (*schreien* és *brüllen*) egy egyszerű szót:

„[Phineus] kitérte száját, kinyújtotta nyelvét, és markába szorította, hogy a megcsönkített emlékezetébe rántsa élete legborzalmasabb pillanatát, és *ki?* – kiáltotta –, *ki?* – akkor látszott csak úgy, hogy Philomela távoli világából néhány szívverésnyi időre visszatért az értelem és kegyetlenség világába, és felismerte, hogy emberek között van, az iszonyodás pillantásával vizsgálta arcukat [...]. Phineus [...] újra meg újra arcába ordította kérdését kínozva nevével, mint egy siketnek, Thies pedig megpróbálta elrángatni a két nő mellől a dühöngőt” (266/245).

Amikor pedig Philomela a jelenet végén megkínzójának, Tereusnak a házára mutat, a kocsmáros hirtelen „elhallgat (el- vagy megnémult, *verstummt*)” (266/246).

A Philomela és Procne s a Philomela és Phineus közötti párhuzamnál is érdekesebb azonban az, amely Philomela és Tereus között formálódik meg az elbeszélő előadásában. A két szereplőt, a pszichológia felől nézve, a trauma mozzanata köti össze. Tereus a fiát, Ityst veszíti el, az egyetlen lényt, akivel szemben, legalábbis annak halála után, érzelmeket, sőt gyöngédséget mutat. A traumának, a traumatizáltságnak s ezáltal az érintett szereplőknek ez a közössége – a traumát a két szereplő (Philomela Procnéval együtt) egymásnak okozza: egy újabb tükörszerkezet – főként az artikulált hangadásra való képtelenség közösségében, s így az artikulálatlan, nyögő és nyöszörgő hangok közösségében válik érzékelhetővé. Ezen kívül Tereus nyögése a következő részletben a mészáros korábbi, brutalitását megérezkítő hangját is emlékezetbe hívja,⁴³ amely ugyancsak nem-emberi, emberalatti vagy emberfeletti hang:

„Tereus nem kiáltozott, nem sírt. Tereus, aki még a vágómarhát is túlbőgte, ha az halálfélelmében ellenszegült a kötőféknek, most habozva, tanácstalanul ment a kúthoz, magához szorítva a kis holttestet, lágyan lehelyezte a vizesvödörök kötele bordázta kövekre. Csak amikor lehúzta a halotról az inget, és egy tatóngó szűrt sebből vér és víz folyt ki, akkor hallhatták mindazok, akik elég közel rejtőztek a sötétben, hogy a mészáros nyögött, fájdalomtól eltorzult hangon, mely éppolyan idegenszerű és szörnyűséges volt, mint a megcsönkített nő panaszszoja” (268–269/248–249).

Amikor Itys sebe mint „tatóngó szűrt seb” felnyílik, amelyből „vér és víz” folyik ki (*aus einer klaffenden Stichwunde Blut und Wasser lief*; vö. 32/29 Itys korábbi se-

besüléséről, ujjának csonkolásáról, amelynek eredményeképpen vére „beborítja” a filmes „liliputi vetítőjét”, amely ily módon ekkor a gyermek halálát *vetíti ki és elő-re*), akkor az olvasó emlékezetében nemcsak az a szakadék nyílik fel, amelybe Philomela állítólag belezuhant („Philomela, mondták akkoriban, bizonyára lezuhant a szakadék fenekén sötéten tátongó repedések valamelyikébe [*durch einen dieser schwarz aufklaffenden Risse*], az elérhetetlen mélységbe” 265/244), hanem az a szörnyű hasadék, hasíték is megidéződik, amely Philomela szája helyén tátong („[Philomelának] nyögésre nyílt a szája, és a kíváncsiak most láthatták, hogy ennek a nőnek a némasága egészen más volt, mint a szövönő hallgatása. Az idegen szája helyén csak egy nedvedző, feketén hegesedett seb volt [*keine nässende, schwarz vernarbte Wunde*], ajkai szétszakadoztak, fogai kihulltak, állkapcsa széttört. Ennek a nyöszörgő nőnek, aki most engedte, hogy Procne átölelje, nem volt nyelve”, 263–264/243).⁴⁴ Ezen túlmenően a kiemelt szövegrész Tereus hangjának olyan *átváltozását* is jelzi (*eine vom Schmerz verwandelte Stimme*, s az átváltozás mégiscsak fontos szó volna a regényben, a fordító azonban „eltorzult”-ként adja vissza a *verwandeltét*), amely a három személy: Procne, Philomela és Tereus (hangjának) majdani átváltozását jelzi előre, s ezzel, másfelől, a hangot is beilleszti azoknak a metamorfózisoknak a sorába, amelyek a regény világának nemcsak motívumai, hanem mozgató és hordozó erői is.

IV.

Utolsóként a számtalan virtuális hangeffektus közül egy olyan sorozatot emelek ki, amelyben – egy átváltozás, a hang átváltozása során kifejlő – énekszerű hangzás esztétikai (érzéki) karaktere, a (poszttraumás) emlékezet, valamint az átváltozás motívuma vegyül. Mindez pedig egy olyan jelenetező eljárás keretében, amely az antitézist, az antitetikus szerkesztést (mely Ransmayr egyik leggyakoribb szöveg-szervező eljárása),⁴⁵ a maga teljes horderejében bontakoztatja ki.

Amikor Tereus bosszúvágytól hajtva kutatja a városban fiának gyilkosait, s végül a kötélverő házában, ahol Cotta is elrejtőzött, megtalálja őket, az elbeszélésben a látványelemek, a látványelemek hangoltságában pedig a horrorisztikus és a kísérteties lesz a meghatározó: „Aki látta, hogyan csapkod ezzel a baltával vadul a fülkék sötétjébe és a bozótba, hogyan csúsztatja végig lámpája fényét a romok törmelékes padlóján, és hogyan tépi le a menekültek tüzei mellett kuporgókról a takarót, hogy aztán némán és figyelmetlenül végiggázoljon a parázson, az tudta: a mészáros Procnét keresi, hogy megölje” (269/249). A vérfagyasztó jelenetben az olvasó Cotta nézőpontjából követheti Tereus viharlámpásának nyugtalanul ide-oda himbálódzó, a felületekre kísérteties árnyakat festő, dermesztő lobogását: „Cottát egyedül a sötétség védelmezte, amint a kötélverő házában egyik ablakfülkéjében kuporogva követte Tereus viharlámpásának fényét, ezt a lobogó nyugtalanságot, mely átszökdelt az utcákon egy sufni sötétjébe, egy-egy barlangba, aztán visszatérve megtört egy kert sűrűjén, és kesze-kusza árnyakat festett a falakra és a homlokzatokra” (270/249–250). Így érkezünk el a lázas keresés csúcs- és zárópontjához, amikor Tereus megjelenése a ház ajtajában pszichothriller- vagy horrorfilm-szerű képből vetül az olvasó képzelete elé: „[Cotta m]eglátta a balta tompa fényét az ajtóban. Tereus végre megtalálta fiának gyilkosát” (271/251).

Ez a borzongató hatáselemekben gazdag leírás keretezi a házban eközben lezajló bensőséges és megbékítő jelenetet, amelynek legfontosabb érzéki effektusai – ellentétben a kutatás leírásának erős vizuális tendenciájával – mindenekelőtt a hangzás és felcsendülés nemcsak elbeszél, hanem bravúros nyelvi virtuozitással színre is vitt médiumában öltenek formát. Procne „szakadatlanul suttog” hűgához (271/250), de ez a suttogás, susogás már nem artikulálatlan hangot jelent, hanem egy artikulált, „halk”, és „különösen jócsengő hangot (*eine leise, seltsam wohlklingende Stimme* – a fordításban „jóleső” lesz a *wohlklingendéből*)” (271/251). Ez a hang médiumként „összeköti” a három szereplőt, Cottát pedig egyenesen „magával ragadja”, s „a megcsonkított lány álmaiban és a római fáradtságában” lecsengve „csodás megnyugvást” hoz nekik. Ugyanakkor ez a hangzás vagy csengés mint fonikus esztétikai médium (az „esztétikait” megint az „érzéki” értelmében véve) mindenekelőtt nem értelmes beszédként, hanem mint „tisza csengés”, *reiner Klang* fejt ki hatását. Ez a csengés a maga érzéki-anyagi, nem-hermeneutikai effektusaival elfeledteti a három szereplővel az őket fenyegető veszélyt, s Cottát úgyszólván bevonja magába, ebbe a dallamos csengésbe, mint egy mesének – *Az Ezeregyéjszaka meséinek* – vagy egy altatódnak a varázslatosan szépen csengő közegébe:

„Cotta olyan fáradt volt, hogy Procnet már csak nagy távolságról hallotta, a halk, különösen jócsengő hangot. Így hárman kuporogtak az éjszakában, csupán ez a szakadatlanul hallatszó hang kötötte össze őket, mely lecsengett a megcsonkított lány álmaiban és a római fáradtságában, csodás megnyugvásképpen: Cottát annyira magával ragadta, hogy végül már nem is figyelt a hangokra, csak erre a dallamos csengésre, mely elfeledtette vele Tereust és a fenyegetettséget. Így telt az éjszaka óráról órára” (271/250–251).⁴⁶

A csengés esztétikai-érzéki hatása a szakaszban materiálisan is intenzíven jelen van: hallgassuk például az alliterációkat (-ei, -l, -s, -ng/nd) ebben a korábban is kiemelt rövid szintagmában: *eine leise, seltsam wohlklingende Stimme*, magának a „wohlklingende” szónak az önreferenciális vagy önprezentáló, „jócsengő” hatásával és a spondeusok ritmusával együtt; vagy a csengés, a *Klang figura etymologica*inak akusztikusan ugyancsak intenzív jelenlétét: „wohlklingende”, „hinabklang”, „melodischen Klang”; és érzékeljük a szakasz közepén a körmondat lassú, valóban megnyugató-megbékítő („besänftigende”) tempóját. Ez a csengés pedig végül „dalba (*Gesang*)” megy át, amelynek vigasztaló varázsa van (*mit solchem Zauber*), s amelyben mintha Procne egykori (vizuális) szépsége auditív szépséggé változott volna: „a kötélverő házát megtöltötte ez a lágy hang, ez a *dal*, olyan csodásan, mintha Procne szépsége, fiatalága és eltűnt boldogsága tiszta csengés palástjában tért volna vissza” (271/251).⁴⁷

A csengés elementáris esztétikai (érzéki) hatása ebben a jelenetben összekapcsolódik az idegen test melegének érzetével, az egymáshoz simuló testvérek testének bensőséges érintkezésében. Ez az összekapcsolódás az elemi érzések médiumában közvetíti azokat a tartalmakat, amelyeknek Philomela (a trauma következtében) kiürrült emlékezetét kellene újra feltölteniük. Procne hűga azonban már

nem hallja ezeket a tartalmakat, legalábbis nem a tudatos, megértő hallással, mivel már álomba merült. (Ahogy Cotta is „végül már nem is figyelt a hangokra, csak erre a dallamos csengésre [a magyar fordítás itt kifejezetten félrevezető, pontosabban *néma*, amennyiben nem *mondja el* az itt fontos különbséget melodikus *csengés* és *szavak*, sőt *mondatok* mint értelmet közvetítő egységek között: *nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang*].) Ezért Philomelának nincs is szüksége az ezen „tartalmak” (mint érthető, értelmes, sőt retorikus csillapító eszközök) által nyújtott megnyugvásra. Ezt a megnyugvást és megbékélést ugyanis a pusztá testi-érzéki érintkezés és a suttogásból keletkező tiszta csengés idézi elő benne:

„Ugyan a megcsonkított lány már aludt nővére nagy, meleg testének támaszkodva ültében, és nem volt szüksége megnyugtatóra, Procne mégis szakadatlanul suttogott hozzá, mintha most, midőn megtört a sokévi hallgatás, minden elveszett napot újra fel kellene idézni, Philomela kialudt emlékezetét új történelemmel feltölteni” (271/250).

Ezen a helyen, egyfelől, a Procne–Philomela kapcsolatot anya–gyermek kapcsolathoz lehetne hasonlítani, amelyben Philomela Itys, az általa és nővére, tehát az anya által meggyilkolt fiú helyét veszi át, miközben Procne altatódalt suttog-énekel neki. Ahogy Friedrich Kittler az anya hangjának testi hatásáról (a fülemülét is szóba hozva!) mondja: „Az anyai hang először is [...] a gyermek testére hat. Ez a hang természet és természeté is lesz. Csakis ezért válhat a fülemüle ennek a hangnak a mércéjévé, és csakis ezért válhat ez minden madárhang modelljévé”.⁴⁸

Másfelől a hangok átváltozásának sora – susogásból artikulált hanggá, azután csengéssé, végül dallá – azt az átváltozást jelenti be, amelybe mint megszabadító lezárásba a szociopata erőszak sorozata és végül az egész jelenet is beletorkollik.⁴⁹ Először a nővérek változnak madárrá („De nem két nő emelte fel védekezőn a karját, hanem két felriasztott madár terjesztette ki szárnyait, nevüket őrizte a trachilái archívum: fecske és fülemüle” [272/251, a *Nachtigall* fordítását fülemülére módosítva]), amelyet azután Tereus átváltozása követ. A búbos bankává változott mérszáros mintegy Procne materializált hangján siklik ki a házból, s a jelenet elcsendesülő lezárásaképpen röptével vizuálisan jeleníti meg a hang hullámmozgását: „A megmenekülteket egy búbos banka követte: lendületes, hullámvonalú röpte mintha Procne hangjának visszhangjain siklott volna” (272/252, a fordítást módosítottam).

V.

Mintha a regény utolsó mondatában is ez a hang, az énekesmadárrá változott nővérek hangja visszhangozna, immár Cotta (és talán Echo) hangjává változva. Az utolsó átváltozásjelenet után ugyanis Cotta szuszogva kapaszkodott föl az újonnan emelkedett hegyre, és a köveknek „felhajította ezt a két szótagot”, saját nevének két szótagját, „és mindjárt válaszolt is: »Jelen!«, ha kiáltásának visszhangja utolérte: mert amit így megtörtén és ismerősen vertek vissza a falak, az a tulajdon neve volt” (275/254). De még mielőtt a jelenlétre utalt „hangzás” esztétikai ideológiájá-

nak szellemében a regény végén ünnepelni kezdenénk a csengés vagy a hang győzelmét a textualitás fölött, emlékeznünk kell arra, hogy az, ami Cottát a hegyekbe csalogatja, egy „felirat (*Inscript*)”, amelyet a római reményei szerint „egy Trachila ezüsthéjébe temetett zászlócskán vagy az új hegy lábának törmelékében” majd megtalál (275/254); „minden bizonnyal aprócska rongy lesz, hiszen csupán két szótagot kell hordoznia” (uo.). S arra is emlékeznünk kell, hogy maga a Philomela-epizód, amely Cotta fordulatát vagy átváltozását kiváltja, ahogyan a regény többi átváltozástörténete is, „Trachila rongyocskáin és zászlócskáin már rég írva állt” (272/251), hiszen a nővérek madárrá változását, ahogyan láttuk, az elbeszélő így kommentálja: „nevüket őrizte a trachilai archívum: fecske és fülemüle”.⁵⁰

Mindez, végül, csakis azért tudott megtörténni, mert Naso (ahogyan Ovidius is) „minden történetét végigmesélte” (274/254). Az írás materiális hordozóit, amelyre ezeket a történeteket feljegyezték, megsemmisíti a mindent fölemészítő és bekebelező természet: „könyveket megevett a penész, elégték, porrá és hamuvá lettek, kőoszlopok hulltak alaktalan törmelékként a hányókba, és még a bazaltba vésett jelek is eltűntek a csigák türelme alatt” (uo.). Mégis, az a rengő, ingadozó, ingatag⁵¹ imaginárius *szöveg/világ*, amely Ransmayr Ovidius-újraírásában s Ovidius és Ransmayr szövegeinek olvasásában és olvasásából létrejött, vagyis (mindig értelmezést igénylő) archívumból⁵² mintegy „valósággá”, „virtuális világgá” vált,⁵³ túlélte és túl is fogja élni szerzőit és ugyanígy mindenkori olvasóit is. Sőt még rögzített, szöveges alakjának esetleges megsemmisülését is túlélne, egyfajta „virtuális tárgyként” mindig „újraalkotóva” a továbbmesélés folyamatában.⁵⁴ Mégpedig éppen azért, mert létmódja abban (nem) ragadható meg, amit Ovidius és Ransmayr oly sok tematikus és hangnemi regiszterben beszélt el: a szüntelen átváltozásban.

JEGYZETEK

E tanulmány megírását az NKFI (K 120375) támogatta.

1. Christoph Ransmayr, *Az utolsó világ*, ford. Farkas Tünde, Maecenas, Budapest, 1995, 261. A német szöveget ebből a kiadásból veszem: Ch. R., *Die letzte Welt. Mit einem Ovidischen Repertoire*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2007. A Ransmayr regényéből származó idézetek lelőhelyét a továbbiakban a cím megjelölése nélkül adom meg, először a magyar, majd a német kiadás lapszámával, közöttük /-val. Philomela, Procne és Tereus átváltozása azáltal is különbözik a regényben elbeszélte többi átváltozástól, hogy Cotta itt válik először szemtanúvá, itt szerez először kézzel fogható, közvetlenül megtapasztalt bizonyítékot az átváltozások valóságosságáról. Lásd ehhez Barbara Vollstedt, *Ovids „Metamorphoses”, „Tristia” und „Epistulae ex Ponto” in Christoph Ransmayrs Roman „Die letzte Welt”*, Ferdinand Schöningh, Paderborn stb., 1998, 63; Renata Cieślak, *Mythos und Geschichte im Romanwerk Christoph Ransmayrs*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 2007, 118, 121, 127, 128–131; David Gallagher, *Ovid's Metamorphoses and the transformation of metamorphosis in Christoph Ransmayr's novel Die letzte Welt*, University of Minnesota, Center for Austrian Studies, 2007, 22. (University of Minnesota Digital Conservancy, <http://hdl.handle.net/11299/90515>, hozzáférés: 2016. 06. 24.)

2. Dora Osborne, *Traces of Trauma in W. G. Sebald and Christoph Ransmayr*, Legenda, London, 2013, 18.

3. Esther Felicitas Gehlhoff, *Wirklichkeit hat ihren eigenen Ort. Lesarten und Aspekte zum Verständnis des Romans Die letzte Welt von Christoph Ransmayr*, Ferdinand Schöningh, Paderborn stb., 1999, 37–38; Angela Fitz, „Wir blicken in ein erdsonnenes Seben.” *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny – Christoph Ransmayr – Ulrich Woelk*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingberg, 1998, 237–238.

4. Arachne szöttesei a regény textúrájának belső tükréként foghatók föl (Thorsten Wilhelmy, *Legitimitätsstrategien der Mythosrezeption. Thomas Mann, Christa Wolf, John Barth, Christoph Ransmayr*,

John Banville, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2004, 316), és e szöttesek képei, miként a Cyparis által vetített filmek, ahhoz hasonló kompenzatórikus szerepet töltenek be Tomi lakói számára, mint amilyet Naso műve Cotta számára (Thomas Epple, *Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. Interpretation*, Oldenburg, München, 1992, 64–65).

5. Vollstedt, *i. m.*, 96; hasonlóan Arany Mihály: „A valóság osztható”. *Valóság és megismerés Christoph Ransmayr regényeiben* = Forrás 2008/3, 101–102.

6. Attila Bombitz, *Spielformen des Erzählens oder vom Strahlenden Untergang bis zum Fliegenden Berg. Zum Werk von Christoph Ransmayr* = Uő, *Spielformen des Erzählens. Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Praesens, Wien, 2011, 80. A regényzárlat fenti értelmezéséhez lásd még: Martin Kiel, *Nexus. Postmoderne Mythbilder – Vexierbilder zwischen Spiel und Erkenntnis. Mit einem Kommentar zu Christoph Ransmayrs Die letzte Welt*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 1996, 189–190; Duncan F. Kennedy, *Recent receptions of Ovid* = Philip Hardie (szerk.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge University Press, Cambridge stb., 2002, 326; Ingo Gildenhart – Andrew Zissos, *Barbarian variations: Tereus, Procne and Philomela in Ovid (Met. 6.412–674) and Beyond*, Dictynna [En ligne], 2007/4, 2. (URL: <http://dictynna.revues.org/150>, hozzáférés: 2015. 10. 11.); Holger Mosebach, *Endzeitaltvisionen im Erzählwerk Christoph Ransmayrs*, Martin Meidenbauer, München, 2003, 193–196; „a szerző halálának” összefüggésében, vagyis Nasónak mint saját szövege végső értelmezői instanciájának eltűnéséhez: 202–205; Cieślak, *i. m.*, 112.

7. Epple, *i. m.*, 50.

8. Theodore Ziolkowski, *Mythologisierte Gegenwart. Deutsches Erleben seit 1933 in antikem Gewand*, Fink, München, 2008, 155; vö. Mosebach, *i. m.*, 153–155, 157–162, 182; ezt a mozzanatot a regény magyar recepciójában főleg Kékesi Kun Árpád emelte ki: „A pusztulás skálája”: *Christoph Ransmayr: Az utolsó világ* = Palimpszeszt 1. sz. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/01_szam/11.htm, hozzáférés: 2017. 02. 17.).

9. Lásd még: „Itt meg volt írva, hogy Tereus a búbos banka, Procne pedig a csalógány, hogy Echo a visszhang, Lycan pedig a farkas... És nem csupán múltbeli, hanem a vasváros jövődjé sorsai is ott lobogtak Trachila kőemlékein a szélben, vagy csusszantak át megfajtván Cotta ujjai között” (273/252). „[Cottának] egyedül a rongyocskák ígérte képek lebegtek el a szeme előtt” (274/253).

10. Fitz, *i. m.*, 244.

11. Ehhez lásd: Wilhelmy, *i. m.*, 278–280; Cieślak, *i. m.*, 107, 108–109; az anakronizmusokhoz főként: Mosebach, *i. m.*, 146–148; az elbeszélőtechnikához: Fitz, *i. m.*, 257–260. Fitz szerint (*i. m.*, 220–231) ez a referenciákat elbizonytalanító eljárás vonatkozik azokra az elbeszélésekre is, amelyeket Naso történetének hallgatói és azután továbbmondói (Echo, Arachne és Pythagoras) adnak elő, amennyiben ezek az elbeszélések mindig másként referálják Naso (nem Ovidius!) szövegét. Ez a referenciális elbizonytalanítás Cottának a regényben színre vitt olvasásmódjával is szorosan összefügg, amennyiben a római „Naso *Metamorphoses*-ét nem találja meg a többi regényalak elbeszélésében, hanem ez a mű csakis az elbeszélő és a hozzáköltött összjátékában jön létre” (Fitz, *i. m.*, 235).

12. Fitz, *i. m.*, 239.

13. Epple, *i. m.*, 96; hasonlóan Kulcsár-Szabó Zoltán, *Kommentár helyett „hymen”? A metatextuális felszámolása Christoph Ransmayr Die letzte Welt című művében* = Uő, *Hermeneutikai szakadékok*, Csokonai, Debrecen, 186, 191–194, aki a „hymen” derridai metaforáját használja ennek a sajátos „át-eresztő” intertextuális viszonynak a leírására.

14. Fitz, *i. m.*, 256.

15. Vö.: „Phineus, ki fahamut szórt egy répaágyásra, homlokára mutogatott, amikor megpillantotta a rómaid az utcán: Ez megőrült, biztosan megbolondult; motyogva beszélt magában, amikor elhaladt mellette, nyakán kacsokból, rongyokból és madzagokból font díszet viselt, rongygirlandokat vonszolt maga után, mint papírsárkány a farkát” (273/253, ahol nem lehet biztosan eldönteni, hogy az „Ez megőrült, biztosan megbolondult (*Der war verrückt; der mußte verrückt geworden sein*)” megfogalmazás Phineus véleményét vagy az auktoriális elbeszélő föltevését (tehát ebben az esetben sem teljesen megbízható információt) közvetíti. Az elbeszélő hasonló megfogalmazásában: „Esztelenül derűsen, mint egy gyermek (*Unsinnig beiter wie ein Kind*), üldögélt Cotta egyedül a kötélverő műhely szétszaggatott ege alatt” (272–273/252). A helyreállítandó szöveg töredékeinek kaotikus tömege már Philomela felbukkanása előtt is megőrüléssel vagy legalábbis valóságvesztéssel, a szövegbe való teljes belemérésével fenyegeti a rómaid: „Cotta megkísérelt rendet teremteni a rongyok között: minden madzag összefüggéseket hordozott, egy nevet és mindazt, ami vele kapcsolatba kerülhetett [...]. Ez a játék, melyet csu-

pán a rongyköteg osztályozásának segédeszközéül talált ki, néha napokig nem eresztette el.” (239–240/221) Ebben a tendenciában, pszichoanalitikus nyelvet használva, a halálöszton működésbe lépését is láthatjuk (Epple, *i. m.*, 95). A valóságelv visszaszorulása azonban a lábjegyzet elején idézett, paradox módon és a regényben nem ritka khiasztikus megfordítás alakzatába rendeződve, éppen hogy a valóságba visszavezető utat jelöli ki.

16. Epple, *i. m.*, 84.

17. Vollstedt, *i. m.*, 63; 95.

18. Vollstedt, *i. m.*, 118.

19. Kiel, *i. m.*, 192. Vö. Wilhelmy, *i. m.*, 319, valamint Ransmayrnek ehhez az eljárásához mint a valóság egyfajta „mitizálásához” („Tomi lakói *saját maguk* mítoszok, miközben saját mítoszuk *nincsen* nekik”): 302, 309–312, 321; ehhez még Kiel, *i. m.*, 186; Fitz, *i. m.*, 241–243; Gehlhoff, *i. m.*, 124–125. Figyelemre méltó, hogy (a „filológus”) Cotta, aki pedig nemcsak Naso barátja, hanem műveinek is jó ismerője, a regény utolsó fejezete előtt nem ismeri fel Tomi lakóiban az átváltozásmítoszok alakjait. (Talán nem végtelenen leegyszerűsítve: vélhetőleg azért nem, mert nem vonatkoztatja olvasmányait saját életére.) Ebben a tekintetben persze Cottának és a regény olvasójának a perspektívája eltér egymástól (Cieslak, *i. m.*, 114, vö. 130–131 és Fitz, *i. m.*, 218–219).

20. Fitz, *i. m.*, 296–297.

21. Fitz, *i. m.*, 243.

22. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London, 1996, 4.

23. Laurence J. Kirmayer – Robert Lemelson – Mark Barad, *Introduction: Inscribing Trauma in Culture, Brain, and Body* = Uők (szerk.), *Understanding Trauma. Integrating Biological, Clinical and Cultural Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge stb., 2007, 1.

24. A visszaemlékezés és az emlékezet kérdéséhez lásd Epple, *i. m.*, 66–68, 79–80; Rainer Godel, *Ovid's „Biography”. Novels of Ovid's Exile* = John F. Miller – Carole E. Newlands (szerk.), *A Handbook to the Reception of Ovid*, Wiley Blackwell, Malden (MA) stb., 2014, 464–466; a regény olvasás- és történelemfelfogásának kontextusában: Kennedy, *i. m.*, 325–326; a szöveg mitizáló tendenciájának összefüggései felől: Wilhelmy, *i. m.*, 306–307; a regény „szóbeli jellegéhez”: Thomas Anz, *Spiel mit der Überlieferung. Aspekte der Postmoderne in Ransmayrs Die letzte Welt* = Uwe Wittstock (szerk.), *Die Erfindung der Welt. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1997, 122; az archiválás kérdéséhez: Helga Mittelbauer, *Der Weg ins Archiv. Narrative des kulturellen Gedächtnisses in Christoph Ransmayrs Die letzte Welt* = Attila Bombitz (szerk.), *Bis zum Ende der Welt. Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr*, Praesens, Wien, 2015, 98–106. A traumatizáltság, az elbeszélés, az emlékezet és a tanúság ellentmondásos temporális és narratív struktúrájának kérdései magától értődően nemcsak az elbeszélőművészet, hanem a traumaértelmezés számára is megkerülhetetlenek (Laurence J. Kirmayer – Robert Lemelson – Mark Barad, *Trauma in Context: Integrating Biological, Clinical, and Cultural Perspectives* = uők [szerk.], *i. m.*, 463–466, 468–470).

25. Ahogyan erre már Christine Walde figyelmeztetett, mind a kortárs (Ransmayr regénye után és részben nyomán keletkezett), főként angol nyelvű „New-Metamorphosis-irodalom”, mind ennek értelmezéseit illetően (Ch. W., *Auferstebungen – Literarische Ovidrezeption an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert* = Markus Janka – Ulrich Schmitzer – Helmut Seng (szerk.), *Ovid. Werk Kultur Wirkung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2007, 330).

26. A hangutánzás effektusára is figyelve, magyarul nagyjából: bömből, susog, rikolt (óbéogat).

27. A szintaktikai alakzatok (például: anaphora, parallelismus, klimax, polüszüneton, anadiploszisz, periódus, ellipszis) funkciógazdagságához a regény szövegében lásd például Epple, *i. m.*, 80–83; Gehlhoff, *i. m.*, 125–130; Mosebach, *i. m.*, 212–214 (hivatkozással a korábbi irodalomra); a hangfestő effektusokhoz: Vollstedt, *i. m.*, 61; a prózaritmus hatásához: Hans-Albrecht Koch, *Die autistische Psyche im Spiegel der Landschaft. Zu Christoph Ransmayrs Romanen Die Schrecken des Eises und der Finsternis und Die letzte Welt* = Werner Schubert (szerk.), *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag. Teil II*, Peter Lang, Frankfurt am Main stb., 1999, 1115, a hangfestéssel együtt: 1119.

28. Julianna Wernitzer, *Lauernde Welten, Christoph Ransmayr und die ungarische Gegenwartsprosa. Atlas einer ängstlichen Wissenschaftlerin* = Bombitz (szerk.), *i. m.*, 306–307.

29. Itt érdemes megemlíteni Ransmayr (nem egészen sikeres) kísérletét a hangoskönyvvel, melyről lásd Karl Katschthaler, *Musik als Supplement der Narration? Zum Verhältnis von Literatur und experi-*

menteller Musik am Beispiel von Damen & Herren unter Wasser von Christoph Ransmayr und Franz Hautzinger = Bombitz (szerk.), *i. m.*, 231–240, főként: 233–236; az antik retorikus próza és a hangos olvasás kapcsolatáról: Simon Attila, *Olvasás és vallomás. Balogh József Szent Ágoston-értelmezése* = Uő, *Dionysos színműveite. A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában*, Ráció, Budapest, 2009, 224–242.

30. Sigmund Freud, *A halálösztön és az életösztönök*, ford. Kovács Vilma, Múzsák, Budapest, 1991, 18–19. (A fordítást kicsit módosítottam.)

31. *I. m.*, 51.

32. Sigmund Freud, *Egy hisztéria-analízis töredéke*, ford. Lőrincz Zsuzsa = Uő, *A patkányember. Klinikai esettanulmányok I. (S. F. Művei II)*, Cserépfalvi, Budapest, é. n., 17–110; Juliet Mitchell, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. Pándy Gabi és Hárs György Péter, *Thalassa* 10. évf., 1998/2–3, 61–81.

33. Amy Richlin, *Reading Ovid's Rapes* = uő (szerk.), *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1992, 165.

34. *I. m.*, 175.

35. A Ransmayr által figyelembe vett német fordítás, mely a neves irodalomtörténész, Michael von Albrecht munkája, így szól: „Der Rest der Zungenwurzel zuckt noch, die Zunge liegt am Boden, und zitternd murmelte sie etwas in die blutgeschwärzte Erde”. Itt pedig az -r és -c hangok alliterációja nagyon erős.

36. A Philomela-történet Ovidiusnál és Ransmayrnál olvasható ábrázolásának hasonlóságairól és különbségeiről lásd mindenekelőtt Cieślak, *i. m.*, 129. Ovidius és Ransmayr között az epizód ábrázolásában abban rejlik az alapvető eltérés, hogy míg a *Metamorphoses*-ben „a mese keserű zordsága erős és közvetlen, és sehol nem kínálja fel az emberi ügyekről tudomást nem vevő istenségek jóindulatú vigaszát”, addig Ransmayr regényében, az előzmények kontrasztjaként, felbukkan egyfajta „megoldás”: „a három ember [Philomela, Procne és Tereus] madárrá változása megbékítő lezárását adja a szociopata erőszaknak” (Gildenhart – Zissos, *i. m.*, 7 és 16 [43. jegyzet]).

37. Ennek a működésnek egy korábbi, hatásában Philomela esetével összevethető példajaként lásd a regényből annak a (feltehetőleg bosszúból) brutálisan megvert testőrnek az esetét, aki korábban a Naso színdarabjában kigúnyolt szenátor mellett teljesített, persze ugyancsak kiméltlen erőszak alkalmazásával együttjáró szolgálatot (54/50–51).

38. Vö. 29/27, Tereus „szellőztetett titkáról”, hogy „a hegyekben valami névtelen kurvával csalja Procnet – a nőt egyszer egy pásztor hallotta kiáltozni (*schreien*).” Ez a „névtelen kurva” Philomela is lehet, de az elbeszélő itt sem köti az orrunkra az igazságot, s még el is bizonytalanítja ezt a következtetést, amennyiben nem könnyű eldönteni, hogy a „kiáltás” származhat-e a különben néma lánytól.

39. Mosebach, *i. m.*, 176.

40. Gehlhoff, *i. m.*, 57–58; Mosebach, *i. m.*, 190, 192, 208–210; Markus Oliver Spitz, *Erfundene Welten – Modelle der Wirklichkeit. Zum Werk von Christoph Ransmayr*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 2004, 143; Wilhelmy, *i. m.*, 284–285; Osborne, *i. m.*, 75. Ziolkowski szerint (*i. m.*, 154, utalással erre: Scott G. Williams, *The Deukalion and Pyrrha Myth in Paul Celan and Christoph Ransmayr*, *German Life and Letters* 56, 2003/2, 142–155) a regényben ábrázolt diktatórikus Róma „a kommunisták által vezetett Romániára emlékeztet”; hasonlóan Cieślak, *i. m.*, 109–111 (az egykori NDK és a kommunista Románia említésével).

41. Gehlhoff, *i. m.*, 102–105.

42. Carruth, *i. m.*, 4.

43. Vö. 12/11, 29/26. Tereus elborzasztó, állatias, sőt az állatokénál is állatiasabb, hiszen őket túl-harsogó hangja tendenciaszerűen kapcsolódik össze a mészáros brutalitásával (Mosebach, *i. m.*, 163–165). Az ordítás, üvöltés, bömbölés azonban nemcsak őt jellemzi, hanem a vasváros lakóinak kommunikációját, mármint kommunikációképtelenségét általában véve is (*i. m.*, 168), és az emberről mint nem-emberről (*Homo homini lupus*) alkotott felfogás részeként fogható föl. Az is figyelemre méltó továbbá, hogy Tereus Tomiban mészárosként dolgozik, s ez a tevékenység rettenetes tetteivel, Philomela nyelvének kivágásával is összefüggésbe hozható (Gallagher, *i. m.*, 20).

44. A német szöveg itt, a Philomela szétronsolt száját és állkapcsát leíró mondatban, az -r, -s/-sz és -c hangok halmozásával a recsegő csontok és a szétszakadó hús hangjait is hallhatóvá teszi, melyek a hajdani brutális tettet kísérhették: „Die Fremde hatte an der Stelle des Mundes nur eine nässende, schwarz verarbeitete Wunde; ihre Lippen waren zerrissen, Zähne ausgebrochen, die Kiefer zerschlagen.”

Vö. a 35. jegyzetben idézett sorokat a *Metamorphoses* német fordításából (illetve hozzá a főszövegben idézett latint: VI. 557–558), amelyek Philomela kivágott nyelvének hangjait érzékitik meg.

45. Gehlhoff, *i. m.*, 128.

46. „Cotta wurde so müde, daß er Procne manchmal nur noch aus einer großen Ferne hörte, eine leise, seltsam wohlklingende Stimme. So kauerten sie zu dritt in der Nacht, verbunden allein durch diese unaufhörliche Stimme, die in die Träume der Verstümmelten und in die Müdigkeit des Römers hinabklang, eine wunderbare Besänftigung, die Cotta so gefangen nahm, daß er schließlich nicht mehr auf Worte und Sätze achtete, sondern nur noch auf diesen melodischen Klang, und darüber Tereus und jede Bedrohung vergaß. So verging Stunde um Stunde der Nacht.”

47. A pontosabb követhetőség (és a nagyjából megfelelő, de nem teljesen pontos fordítással való összevethetőség) kedvéért ide is kiírom a német eredetit: „das Seilerhaus erfüllt schien von dieser sanften Stimme, einem *Gesang* von solchem Zauber, als wäre die Schönheit Procnes, ihre Jugend und ihr verlorenes Glück in reinen Klang verwandelt wiedergekehrt.”

48. Friedrich A. Kittler, *Lullaby of Birdland* = Uő., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 49. Lásd még azt a kapcsolatot, amely a fent idézett szakasz szempontjából ugyancsak fontos, és amelyet Kittler az anya hangja, az elalvás és a gyermeki emlékezet között állapít meg: „Ott [a *Der Spinnerin Lied*ben, Clemens Brentano *Aus der Chronika eines fahrenden Schülers* című elbeszéléséből] egy anya énekel gyermekének, hogy a nyelv nélküli csecsemőt elaltassa és éppen ezáltal egy éppoly korai, mint feledhetetlen gyermekkori emléket hozzon létre.” (*i. m.*, 56)

49. Cieślak, *i. m.*, 130.

50. Lásd ehhez újra a 9. jegyzetben idézett szöveghelyeket is.

51. Vö. ehhez a dolgozat első részében a szövegtöréseket tartalmazó, szűrítőkötelekre függesztett rongyok és a kék hajnalka alkotta sajátos képződményről mondottakat és az ott hosszabban idézett részletet: „[Az indázó kék hajnalka] lassanként az összes gírlandot összeszöve, egyetlen baldachinná növekedett össze, rengő égboltá (zu...*einem schwankenden Himmel*) stb.” (261/241).

52. Mittelbauer, *i. m.*, 101.

53. Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 199.

54. Fitz, *i. m.*, 241–242.

