

A „SEMMI” BIRODALMÁBÓL KIREKESZTVE

Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő

RAJSLILONA

I.

A címről, amely abszurd módon bár, de Kosztolányi motívumrendszerének szelekcióján, súlypontozódásán alapul, majd csak később szólunk.

A *semmi*, a termékeny álmok birodalmát álmokfutóként hajszólo s ezért a *mindent* feláldozó költőcsászár vagy császár költő (ez korántsem pusztá szójáték), aki aztán szimbolikusan mindkét egzisztenciális dimenzióból kirekesztetik, patológikus lelkének elmélyült rajzában is, megjelenített, más korból visszavetített eszmeként is a regény szövegvilágának mélyebb rétegeiben ragadható meg, talán csak a „szórakozni vágyás” olvasási szintjei alatt húzódó tartományokban.

Véljük, hogy az imént felvázolt alaphelyzetben, problémában a mű egyik kulcsmotívumát sejtettük meg, és hogy megfogalmazásához, kiteljesítéséhez a „nem egészen laikus olvasó” kiélezett, az előtanulmányok révén akkumulálódó érzékenységgel magunknak is alá kell szállnunk s e rétegekből a vezérmotívumokat éltető elemeket továbbvinnünk. Ez hálás módszernek látszik, mert ösztönösen bár, de az írói alkotási folyamat rendjét, algoritmusát követi.

Ez eleve a jelentéshordozó tényezők mérlegetésével, válogatásával jár együtt, noha Kosztolányi esetében is kétségtelen, hogy minden szövegjegy jelentéshordozó, mert az író világhoz, tematikához, eszmevilághoz, nyelvhez való viszonyulásának lenyomatát őrzi, de nem mindegyik egyformán az alkotó sajátossága és csak az ő sajátja, hanem Tzvetan Todorov kifejezésével élve, a tradíciókhoz igazodó elvárásokhoz viszonyított *eltérés, ismétlődés*¹ hordozója.

A másik, Kosztolányinál sajátosan felvetődő kérdés, hogy minden jelentéshordozó elem kommunikatív funkciójú-e, azaz a poétikai közlés érdekében tudatosan beépített-e, vagy megnyilatkozás, a mindennapi érintke-

¹ Tzvetan Todorov: A színekdochék I–II. Helikon, Budapest, 1973

zés képeivel élve egy fájdalmas, esetleg derűs fintor, gesztus, amely a szándékosan mondottakat kíséri. Mert például mit is csinálunk a szerzőnek a letűnt világba applikálódó olyan kifejezéseivel, mint az *ösmerős*, *cepel*, *garabonciáskodik*, vagy mint az anakronizmusnak tűnő *liliputi*, amely két évezreddel Gulliver előtt lett a római bárka jelzőjévé. Homéroszi „megszunnyadás”-e ez, vagy inkább valami huncutkás fintor?

1. Nero, a véres költő: hangzik a regény címe, s ezzel az író és olvasó számára is sok minden eldőlt. A távoli idő messzeségből, idegen nyelvtelvényből hozzánk származó név sztereotip képzeteket, „egyezményes ábrázolatot” ébreszt bennünk: a vérengző, gyáva, zsarnoki császárról, Róma felgyújtójáról, anyja, felesége, kedvese gyilkosáról. Mindezek korokon, kultúrákon átvergődő, halvány reflexiók, amelyekből már sok konkrét, személyesen is átélhető tartalom kihullott, de a maradék is sérthetetlen, maga a történelem, amelynek atmoszférájában felizzik minden idegen, szubjektív anyag. Ami megtörtént közismert személyiségekkel, az végleges és megváltoztathatatlan, s ezzel számolnia kell a történelmi regénynek, noha ezek a tények nem is mindig szervülnek be a regény fiziológiai áramába, sőt még azok a nézőpontok sem, amelyeket a Neróról szóló könyvtárnyi irodalom képvisel Suetoniustól, Tacitustól kezdve mondjuk Ürögdi Györgyig, akinek a könyvéből talán az író is megihlető szobrok néznek vissza ránk, Nero „szemében álmatag köddel”, Agrippina „tekintetében elviharzott éveinek édes bűnei”-vel, merész, kissé férfias szájával.

2. Már a történelmi és történeti anyaghoz való viszony és filológiai viszonyulás jóval sajátabb, már az az egymondatos írói minősítés is, hogy úgy írt Neróról, hogy nem tudta, melyik korban élt. Mint Bori Imre is megjegyzi², egyszerűsítéssel vagy, mondjuk, nyomok eltüntetésével van dolgunk. Kosztolányi rengeteget tud az érintett korról, s ez könnyen tetten érhető, néha elhallgatásaiban, balladai vagy éppen filmszerű vágásaiban is, de főleg a látványt, a látomást szolgáló apró tényeiben, a regényanyag mélyrétegeiből fakadó, látszólag mellékes megjegyzésekből, pl. hogy milyen egy római férficipő, hogy zajlik le a halottak ünnepe, milyen volt a római orvostudomány, vagy éppen hogy hangzott a latin diadalkiáltás (eheu).

3. Mindez azonban nem a történelmileg jól ismert események, kemény veretű tények rögzítésében tükröződik. Bizonyos történelmi alakok be sem kerülnek a regény életterébe, vagy ha igen, teljesen hangsúly nélkül, mint Agrippina kegyeltje, Pallas, sőt egészen névtelenül, egy ágyas rabszolgánoként, mint Akte, akiről a történelmi forrásokból tudjuk, hogy Nero és anyja viszályának igazi kiváltója – kiiktatásával a megfelelő irányban fejlődhet a regénybeli Nero–Agrippina-viszony. Viszont új figurák lépnek

² Bori Imre: Kosztolányi Dezső. Forum, Újvidék, 1986

elő Kosztolányi képzeletvilágából, mint Callicles, Fannius, Zodicus, nyilván a történelemre ráépült jelentések szempontjából nem érdektelenül.

4. Elrajzolásai is tudatosak. Itt az apróbbak mellett (pl. a regényben Agrippina saját kezűleg mérgezi meg Claudius, Octavia reménytelenül, némán ragaszkodik Neróhoz, Otho bujtogatója és bűnrészes Poppaea meszterkedéseinek stb.) jelentősebb elrajzolás tapasztalható a szereplők bemutatásában is. Az eddigi irodalmi olvasmányaink által kialakított antik világképbe nehezen illeszthető be a Kosztolányi nyújtotta Seneca-kép. Merészen újszerű és merészen ellentmondásos – mintegy megszentésgtelenítő – a „feddhetetlen” művész portréja.

A legmeglepőbb mégis magának Nerónak az ábrázolása. Kosztolányi a számunkra megszokott, szinte szimbólummá vált Nero-képbe meghökentető vonásokat visz be. Az olvasó helyenként megszanja az erőlködő dilettánst, hiszen mérhetetlen vergődése tisztán hallatszik ki a regény első részében – itt még a szenvedés ígér valamit; a Nero–Britannicus-„párbeszédben”, ahogyan lefoszlik Neróról a póz, úgy tör föl az elemi emberi: fájdalom, tehetetlenség, ahogyan magánkívül könyörög mostohatestvérének: „Nézd, letérdelek eléd, a lábaidhoz kúszok vitnyogva, mint az állat. Könyörülj rajtam, segíts, testvér!” S ahogyan Britannicus is meghatódik egy pillanatra, úgy a szájalom érződik a császári titkár szavaiból is a Sirató c. fejezetben, hiszen Nero ezzel összegezi életét: „Én nagyon sokat szenvedtem.”

„A harsány erőlködés nevetséges Neróban” – mondja Kőszeg Ferenc, és szájalmas – tehetjük hozzá. A zárótétel után az olvasó is megérez valamit Nero csöndjéből, s hasonló abszurd gondolata támad, mint Nero környezetének, mely Phaon kertjébe kíséri: „A gondolat, hogy meggyilkolják ezt az embert, aki annyit ölt, lehetetlennek tetszett.”

5. Még jellemzőbb, ahogyan a jól ismert események szüzsévé rendeződnek, új összefüggésekbe ágyazódnak. Így Octavia száműzetése korábbi időpontra kerül, valamint Nero első színpadi szereplése is. Miért marad ki Róma égése a cselekményt előre vivő kötött motívumsorból³ – amit már a regénnyel foglalkozó tanulmányok korábban is felvetettek – s tűnik fel mindössze az összeesküvők azonnal cáfolt rágalmaként, visszautalásként? Csak a harsány hatások, a csinnadratta elkerüléséért? Miért válik néhány soros, elnagyolt összefoglalássá az Agrippina elleni első gyilkossági kísérlet a tengeren, szintén a cselekmény mozzanat utáni visszautalásként, amelyhez képest a legszárazabb történelmi leírások is színes kalandregénynek tűnnek?

És egyáltalán, miért sorvadnak sápatag utalásokká a Rómán és Nero környezetén kívüli dolgok, események, háborúk, színhelyek, s még Octavia

³ B. V. Tomaševski: Teorija književnosti. Beograd, 1972

megöletését is csak fejének és Poppaeának rettenetes „farkasszem-nézésében” éli át az olvasó?

Ebből következő kérdés az is, hogy miért hordoz a regény elsődleges narrációja oly kevés extenzív cselekményt, magában jól kidolgozott, de egymástól szinte izolált eseményblokkot: megölik Claudiust, Nero császár lesz, megöleti Britannicust, majd Agrippinát, később összeesküvés szövődik, majd az összeesküvőket is megöleti Senecával együtt. Poppaea Sabina halálát Agrippina tengerbe fojtási kísérletéhez hasonló változatossággal intézi el, az elkövető Nero helyett a már előbb is megjelenített szöges kocsizó csizmáját állítva a fókuszba, Kosztolányi teszi ezt, aki, ha lehet ezt íróra mondani, szadista kegyetlenségű aprólékossággal, hátborzongató asszociációkat keltve írja le Seneca megöletését: „Akkor nagy erővel becsapott. Az ér, mely már elmeszesedett, érdes zajjal ropogott.”

S mi történik azután? Kitért a forradalom, amelyet, halálával megegyezően, Nero szemének, tudattartalmainak premierplánjában élünk át.

6. A többi csupa rezzenésnyi történés: Nero ír és felolvas, kikocsizik, szerelmes lesz – ha rá ezt lehet mondani –, élményt gyűjt Róma szegényegyedeiben stb. Az író legfőbb üzenete, talán magafeltárása is, mégis ezekben az apróbb mozzanatokban sűrítődik össze; leírásokban, párbeszédekben, színekben és asszociatív képekben. Valahol itt, a beépített valóságelemek, tömbök közét kitöltő eleven anyagban és cselekménykezelésben kell keresnünk azt az okot, amiért Kosztolányi a megjelenítési lehetőségeket igencsak gúzsba kötő történelmi témához fordult. Tükörként és közegként kellett a kor, hogy valami mást, mást is elmondjon.

7. Hogy mi ez a más, abban a vonatkozó szakirodalomban szinte egyöntetű: Kosztolányi 1918–19-es emberi és írói, irodalmári megrázkódtatásai. Ez azonban így, pőrén – s erre Bori Imre is figyelmeztet – igen veszélyes egyszerűsítés. Az író ugyan művészileg szemérmesebb volt annál, hogy olvasmányélményeiről, műhelytitkairól olyan könyvet hagyjon maga után, mint Sartre *Szavak*-ja, s nem tudjuk, a Nero-témát megelőzte-e egyéni csalódásának, sérelmeinek gondolata; viszont annak olvasóként lehetünk a tanúi, hogy ez az elő-elővillanó gondolatiság, eszme nemcsak ennyiből áll, hanem Kosztolányi mindenkori *ars poeticája* társul hozzá, a kor és a témakör anyagából sok mást is kiold, a Nero személyisége, kórrajza felé fordulást és egyebeket is. Nem mondhatjuk, hogy Nero és kora Kosztolányi világának, válságos éveinek pusztá és közvetlen tükrözője lenne, azért sem, mert ebben a regényben – erre már rámutattak mások is – a tükrözés, a tükrök egyáltalán az alkotófolyamat és a megjelenítés legbensőbb, átfogó stratégiáját jelentik, s ha már tükrökről beszélünk, akkor szüntelenül egybenyílásukban, villózásukban kell elképzelnünk, amelyeknek során a tükrözőből tükrözött lesz, és fordítva, a feltételezett ihlető, modellként szolgáló

élmények és képek kaleidoszkopikus felbontásával, amelyek közvetlenül leképezhető, teljes képpé már nem állnak össze. Britannicus, a valójában 14 éves fiúcska a regényben finom, észrevétlen utalások nyomán felnőtté válik, hogy Nero furcsa tükörbeli szimmetriája lehessen, és talán Kosztolányi legidőállóbb költői üzenetének szószólója is. Ami pedig a Római citerások egylete c. fejezetben felvillan, az már Picasso kubista viviszekciójára emlékeztet: egy Babits-szem éjfeketesége, egy talán Hatvany iparmágnássága, egy görbe orr, és ki tudja még, mi minden, olyan, a latinul tudók számára beszélő nevekkal, mint egy fondorlatost, manírszerű költőt is jelentő Callices, vagy a plebejus származást jelentő Fannius. Ebben a szivárványos villogásban még Neróra is esett valami szép sugár: „–Ha elmehetnék – folytatta Nero, hosszú szünet után –, de csak a barbárok hiszik, hogy elmehetnek. Mi nem mehetünk el... Magunkkal visszük azt, ami elől futunk. A fájdalom utánunk szalad.”

8. A tükörképzetek a regényszerveződés sokkal mélyebb rétegeibe is lehatolnak. Olvasás közben nagy élményem volt, s csak aztán bukkantam rá, hogy nemcsak enyém a felismerés, miszerint a regény egész szerkezete a Britannicus megölését leíró fejezet mint tengely bal és jobb oldalára szerkesztett szimmetria, groteszk tükörkép, melynek mását a Szita-szita-péntek, szerelem-csütörtök, zab-szerda gyermekdal naiv hiedelmében találjuk meg, azaz hogy a tükörképben valahogy minden fordítva és fonákul van, még az időrend is. Az ezt jelző szöveg- és cselekvésjegyek a két oldalon minduntalan összerímelnék, de valahogy „kancsalul”, valamely jelenség, talán éppen az üstökös – tudjuk, hogy az üstökösnek a képi asszociációk szintjén fontos szerepe van Nero halálakor, s a szövegvilág mélyén azonosítjuk a véres vörösségével – képzeletbeli emelkedő és ereszkedő pályájának vonalán: Claudius halálakor még végzetszerű csoda Nerónak a halál, az összeesküvés után őrvjögő császárnak, amikor a komor arkifejezés vagy ősz haj miatt öleti meg a patriciusokat, már semmi sem csoda: „... – Meg kell szokni. Akkor a halál sem rettenetes. Csoda ez? Az arc elsápad, a szív megáll. Nem is csoda.”

A tükörképzetek a mű sokkal lényegibb vonását képezik annál, hogysen Kosztolányi megelégednék ezzel a nagy tagolást biztosító tengellyel. Ha jól megnézzük, Nero, a dilettáns költőcske a regény elején „üres” figura, tükör, amelyben semmi sincs, csupán néhány komplexusos, gyermekkori emlék, pusztá indulat, vágy valami után. Amivé lesz, az mind a külvilág, néhány nálánál sokkal tudatibb, tudatosabb tényezőnek meg sem vagy rosszul megemésztett ingere, hatása. Paranoiás szörnyalakjában a szorosan köréje csoportosított figurák látják meg eltorzult vagy eleve torz énüket. Személyiségük, törekvéseik része az, amely elpusztítja őket is, a drámai értelemben vett tragédiájukat is kiteljesítve. Ez éppen Senecánál válik legvilá-

gosabbá: „Vele (Neróval) is játszottam sokáig – mondja halála előtt. – Gyúrtam, formáltam, amíg a kezeim között volt. Csakhogy most valami egészen különös dolog történt. Már nemcsak az ő szellemével állok szemben, hanem saját szellememmel is.” A továbbiakban éppen a művészet, az élet, a császár-költőség, költő-császárság lényegére mutatva fogalmazza meg, mi az, ami ebbe a torz és torzító tükörbe bekerült: „... kitártam előtte természetemet... és ő meglátta a költőt, aki a korlátlan, őrjöngő természethez hasonlít (ide kötődnek a Nero alkotásképtelenségét hordozó tenger- és természeti jelenségek, képek – R. I. megjegyzése). Ettől a látványtól akárki megőrülhetne. Úgy gondolom, hogy a költő, ki mindent csak látványosságnak tart a földön, az igazi gonosz szellem. Hiányzik belőle az a korlátoltság, amely nélkül nincs erkölcs, és nincs élet.” Innen már csak egy lépés Epaphroditusnak a torz tükörről rálátó megjegyzése Nero halálakor: „Ő átélte, amit csak megálmodni szabad. Az igazi poéták mások. Azok megálmodják, amit nem élhetnek át.”

9. Groteszk, furcsa tükörkép a fentiekből eredően a megálmodott valóság, az irodalom és a tettek viszonya is: Nero verset ír Agamemnonról, majd az időrendileg szinte anticipált tükörkép motiválására megöleti anyját, miközben ő, egy másik tükörbeli szinten, Oresztész szerepét, az anyagyilkosét játssza. Poppaeának beszél a költőt boldoggá gyógyító orvostól, majd pedig kivégezteti Senecát, akit korábban a dilettáns, de a költeni tudásra mindent feltevő Nero orvosának nevez írónk.

Nero művészetének, álművészetének értékét is egy másik tükörsíkon akarja lemérni, saját kétségeinek ellensúlyaként, ameddig egyáltalán vannak kétségei: „Hogy maga mit tartott felőle (ti. a verseiről), arról már nem gondolkodott, és bajosan tudott volna számot adni, mert csak az arcokat nézte (kiemelés tőlem), örült a feléje sugárzó elismerésnek.” Aztán annak is tanúi lehetünk, amikor a tükrözött „fellázad” a tükröző hallgató igazsága ellen. Ennek a lázongásnak a tükrözés legkonkrétabb szintjein is szemtanúi lehetünk: „Újra és újra elolvasta költeményét, mely csillapította fájdalmát. Nézegette magát benne, mint a csúnya emberek, kik gyakran vizsgálják arcukat a tükörben, de csak homályban, este.” Mindez Poppaea tükrében a legvizuálisabb: „Észrevette, hogy bizonyos idő múltán bele lehet bámulni az arcába azt, amit akar. A tükör nemcsak tükröz, hanem meg is változtat.” Az sem véletlen, hogy a költészet felé mutató varázslat is éppen ebben a képben jelenik meg.

Immanens, irracionális vízióvá válik mindez a Britannicus tükrébe tekintő agyában: „Egy kis tükört is talált. Belenézett, és örült, hogy saját arcát látja a lapján.”

II.

1. A bevezetőben néhány általános vonást, a szövegolvasás általunk vélt pályáit, kumulálódó vonalait próbáltuk megrajzolni, s a regény legátfogóbb szerkesztési elvére, szemiotikai stratégiájára igyekeztünk rámutatni, az „egybenyíló” tükrözésre. Amit ezek a tükrözés- és képzetpályák hordoznak, arról ezután lesz szó, a kifejezendő, megjelenített világ, mondanivaló és a jelölők, megjelenítők Kosztolányinál elképzelhető legvilágosabb differenciálásával. Részletesebben kell kibontanunk mindazt a szabad motívumrendszert, amelyek a szövegmélyben, képzeteinkben a lényegyet hordozzák, és lényegében néhány alapidilemma felé gravitálnak, azt teszik észrevétlenül világosabbá, számunkra is átélhetővé, anélkül hogy fizikai érzéleteinket szublimált, kiszűrt fogalmakká sápasztanák.

2. Esetlegességeként is felfogható véleményünk szerint Kosztolányit a téma felmerülésekor a következő kérdések izgatták:

2.1. Nero személyisége, kórképe.

2.2. Milyen legyen a mindenkori költő ars poeticája?

2.3. Hogyan viszonyuljon a költő korához és világához, s van-e számára e kérdésekben kiút, ideális megoldás?

2.4. Hol a határ költészet és álköltészet között?

3. Ezek a gondolatok – mint utaltunk rá –, nem pőrék, és nem kizárólagos érvényűek, egy részleteiben megfigyelt, megálmódott világ gazdag atmoszférája veszi őket körül, amelyeket különböző szintű, fajtájú motívumcsoportok hordoznak, egymástól nem izolálhatóan, olyanok, mint a Nero kóros lelkivilágát hordozó képzetek, a színek, a kertek, virágszimbólumok, égitestek, ruhák, színpadi kellékek, madár- és egyáltalán állatmotívumok, Nero minden világsíkról való kizártságának „tojás-képzetei” és sok minden más.

Ezeket a mű narrációs rendjéből kiemelve is vizsgálhatjuk benső összefüggéseikre rálátva, de az epikai kötött motívumok rendjébe való beépülésük sorrendjében is, ami olvasmányélményünk kibontakozását motiválja.

4. Neróban a költővé, művésszé válás nem benső, személyiségből kibontakozó törekvés, nem belső kényszer. Claudius váratlan halálakor szembekerül ugyan a lét értelmetlenségével, a varázslatot, a csodát még nem ismeri. Seneca az, aki tapasztalt filozófusként felismeri Nero közép-szerű tehetségét; s az unalom, a tehetetlenség fájdalma elleni orvosságként az írást ajánlja: „Azt mondják, az írás is gyógyít.” Ez az ötletszerűnek tűnő „orvosi tanács” is kifejezi Nero személyiségének ürességét, irányítható voltát. Seneca jól tudja, hogy Neróra mint költőre tud hatni; a Csömör c. fejezetben olvashatjuk: „Seneca érdekesnek találta, hogy egy költőcske ül a trónon, és hízeltgett hiúságának, hogy onnan felülről így lesik szavát.” Se-

neca úgy gondolja, bábu módjára játszhat vele, szükség szerint ébresztgetheti császár-, illetve alkotásösztönét, emelheti Nerót a megtestesült törvénynyé, erkölcsé. „Szellemi fia” éppen a tőle kapott fegyverrel vág vissza, de nemcsak Senecát pusztítja el éppen ez a vonás, amelyet az „üres” Neróba épített; hasonló a sorsa Agrippinának is, s Nero egész környezetének.

A fiatal császárnál jelentkező csömör és unalom mögött már egy félresiklott, torz gyermekkor áll, kicsapongásai, henyesége még a táncmester és a borbély gondjai között töltött évekre utalható, kisebbrendűségi érzésének forrása viszont a feltétlen engedelmességet követelő anyai nevelés.

Noha szüntelenül szeretetre, önzetlen megértésre vágyik, lényét sem pozitív, sem negatív vonások nem tudják betölteni, a tátongó semmi árad belőle. Szellemi ürességét még fokozza fizikumleírásának szándékolt ellentétessége: a rózsaszín, szelíd arc, szőke haj, kék szem mind ártatlan, kisfiús vonások.

Nero hamar felismeri tehetetlenségét, minden további szorongásának és szenvedésének a forrását, mindent megtesz, hogy túlharsogja a magában és a magány pillanataiban dübörgő csendet: a költészet, a zene, a szerelemélmény, a versenykocsizás, majd a mindent kiszorító és helyettesítő gyilkolási mánia eszköz nála tehetségtelenségének kompenzálására. Kosztolányi ezt az eszköztárat egy fokozódó erejű haladványsorba állítja. Mikor az evés-ivás ingerét végig kipróbálja, és ez nem elégíti ki, az írás tartós értéknek bizonyul, egy könyvtárralót összeírogat. Seneca tanácsára meg kell ismernie az életet; a kicsapongás, a züllés már erősebb hatást biztosító kompenzáló erő. A vad költő és az őrjöngő színész szerepében ideig-óráig önfeledten úszik tapsban és elismerésben, a versenykocsizás is azért van, hogy elhessegesse a feltolakodó emlékeket – „különb en idegesítette a csönd, és a szobában nem volt maradása”.

A féktelenné váló Nerónak mind nagyobb adagra van szüksége az önámításból. Amikor színpadi pózba öltöztetett, utolsó, emberinek mondható könyörgése süket fülekre talál Britannicusnál, Nero a maga hasonlatosságára megteremti a szabadságot: „Minden az enyém – kiabált Nero, dühösen, magánkívül és dobogott. – Az is, ami nincs!”

A gyilkolás, a gyilkolási vágy minden eddiginél erősebb ingerként hat rá, egyedül ez rázza még fel. Az első gyilkosság megváltoztatja Nerót – noha nem új neki a halál látványa –, a gyilkolási vágy itt átveszi az alkotási vágy szerepét, korlátlan szabadságának e gyümölcse lázba hozza, s eszelősen állapítja meg: „Minden halott az élőnek a szobra. Nem gondolod, hogy aki ül, az szobrász?”

A megváltozott, helyesebben, az igazi Nero-arc ekkor bontakozik ki, s önigazolásként rögtön felállítja negatív előjelű erkölcsi normarendszerét: „... rosszak az emberek, aljasak, irigyek. Csak bennük csalatkozott, nem magában. Ő jót akart, de nem engedték jónak lenni.”

5. A regény első felében a 13. fejezetig kiteljesedik a dilettáns képe. Nero, ahogyan a „művészet biztonságára” törekszik, úgy érzi, mindig is ezt akarta. Előbukkannak tipikus dilettánsi vonásai: elzárkózik mások műveinek megismerésétől, Senecát unja, a zugköltők nyüzsgő világában jól érzi magát. Később már az annyira vágyott elismerések sem kellenek neki, elterpeszkedik gőgjében, s vannak pillanatok, amikor tökéletesen elégedett magával – így első költeménye megírásának hajnalán és színházi bemutatkozásakor.

Kosztolányi a dilettáns leleplezésére a giccses szövegek halmozását is felhasználja, talán legironikusabb éllel a Poppaea Sabina c. fejezetben, amikor ezek a szövegek mind a kis költő sztereotípiái: „Daloló záporpatakok rohannak, virágos csónakban és alattuk csacsognak a habok, csevegnek a hullámok.” Majd ugyanott: „A kis szív a mellkosár kalitkájában vergődik, viharosan.” S Nerónál mindvégig „dübörögnek a hullámok, habzik és tajtékzik” a vers.

6. Nero sokoldalú dilettáns. Suetoniustól értesülünk, hogy a fiatal császár odaadással énekelt, költeményeket írt, festett és mintázott, és pedig nem tehetség nélkül. Hozzáteszi ugyan: „hangja (...) jelentéktelen és fátyolos volt”, „gondosan alkalmazott minden eszközt, amit az effajta művészek hangjuk megóvására és erősítésére használni szoktak”. A regényben kosztolányias aprólékossággal és pontossággal előbukkannak ezek az elemek: a metélőhagyma, az összezúzott gyöngyszem, valamint mindaz a kínos mesterkedés, ahogyan Nero „kappanhangját” csiszolni igyekezett.

Amikor a rögtönzött házi fellépések után Poppaea nyilvános fellépésre biztatja, Nero régi vágya teljesül, hiszen a „néma zene nem zene”. „Színházi ügyeskedése” (Tacitus) szerepjátszó természetéből fakad; Kosztolányi már az ifjú herceg első megjelenésekor egyik alapvető adottságaként emeli ki alakoskodását, így Claudiusszal szemben „tüntetett szeretetével, mert nemesnek érezte a dacot a gúnnyal szemben”. Nerónak e tulajdonsága időnként önvédelmi mechanizmusként funkcionál: A kezdő c. fejezet színpadias udvariaskodása páni félelmet takar Nerónál, az elmebeteg gyanakvását, s amikor meglátja Seneca szemében a valóságot, a gőgös büszkeség pózába menekül. A Nero–Britannicus-jelenetben színészkedésének hasonló metamorfózisát láthatjuk. Az istencsászár póza – gőg és könyörgés között hanykolódva – fokozatosan vedlik le róla, s mutatkozik meg „vörös dührohamban” igazi énje.

Britannicus meggyilkolásának nagyjelenetét már hideg fejjel rendezi meg, és fölényesen játssza végig. Megváltozik, „mint a színész, ki átöltözik” – szakít eddigi alázatosságával, és hatalma csúcán régi ruháit is elégeti.

Az isteni színész megjelenése megdöbbentő és groteszk: az óriási falábak – melyek mindenki fölé hivatottak emelni Nerót –, a Poppaea arcát utánzó

maszk és a színes szalagok a császári komédiás kellékei, amit még a meggyújtott szárnyú fülemülék egészítenek ki.

Nero szerepeibe játssza át magamutogató, morbid énjét: Oedipus, Hercules szerepeiben vagy a vajúdó nőt alakítva egyaránt fantáziájának életre keltésére törekszik, hogy ezzel a tökéletes átéléssel ő legyen a legjobb.

Nero szerepeinek alakulása kapcsolatba hozható pszichofizikai állapotának ingadozásaival. Anyja holttesténél eljátssza az árva Oresztész szerepét, itt azonban már póz és rémlátomás keveredik, hiába a színházbeli Oresztész-maszk és a szituáció autentikussága, a fúriák és erinnysek itt nem sivalkodnak, hanem kacagnak.

Szerep és valóságra döbbenés váltakozó villanásai jelzik a menekülő Nero gyötrelmeit a Phaon kertjében c. fejezetben is. Felváltva rimánkodik és bizakodik, „a kardot oldalára kötve forgolódott, jól fest-e, és utánozta a kocsis durva beszédét”. Tudathasadásos vergődései közepette vállalkozik utolsó nagyjelenetére, amelyet annyiszor eljátszott már a színpadon. Az életben azonban nem sikerül olyan jól a játék, hiába a póz, Sporus halotti dala és a fennkölt búcsú – a színházi kard éle tompa, nem tud behatolni a gégebe; a disznóéhoz hasonló visongás és a titkár asszisztálása nem a sokszor immitált görög tragédiák végszavát idézi.

7. A kíváncsiságképzet színjátzó ösztöne mellett rokon vonásként jelentkezik Nerónál. Már a 2. fejezetben ezt látjuk az elterülő Claudius mellett: „Nero izgatottan fölébe hajolt, hogy ajkával elfogja legalább utolsó lehetét...” A kamaszfiú érdeklődése – ahogyan a halált, e csodát megérteni igyekszik – még ártatlan világmegismerési törekvésnek tűnik; a mester már feladatként, a szent cél érdekében rója Neróra az élet tanulmányozásának teendőjét. Az életben tett kirándulások elvadulnak, féktelen, torz játékká degradálódnak. Az ízléstelen tréfáknak egész sorát próbálja ki az igyekvő dilettáns: ahogyan a fájós lábú anyóka sebeit vizsgálgatja, vagy a nyomorék embert gúnyolja ki, a legundorítóbb Nero-arc mutatkozik meg – mögüle pedig Kosztolányi művészetfelfogásának humanizmusa csillan elő, mert ő, aki Babits szavaival élve „vágott a világ teljes átélésére és kifejezésére”, mély megvetéssel utasítja el az elemi emberségen is keresztülgázoló élményhajhászást. „Még a levágott fejekkel játszó zsarnok is szánandóbb, mint a fiatal császár ebben a pillanatban, amikor esztéticizmusa jegyében az emberség esztétikáját csúfolja meg” – írja Kőszeg Ferenc.⁴

E szadista kíváncsiságkielégítés Locusta kunyhójában már a maga patológikus formájában jelenik meg; a disznó pusztulását éppen olyan érdeklődéssel és izgalommal lesi, mint ahogyan előzőleg Claudius holtteste fölé görnyedt.

⁴ Kőszeg Ferenc: Nero-utószó. Madách, Pozsony, 1974

Nero lezüllesztését mind nehezebben kielégíthető kíváncsisága is jelzi, möhön siet anyja holttestéhez, s ahogyan Claudius halálakor is „a pusztulás pompája megijesztette és elbűvölte”, most is borzong és mosolyog az iszonyattól, miközben végigtapintja anyja hűlő testét.

Egy Salvador Dali-kép élességével bukkan fel többször is Nero paranoi- kus ötlete, az emberi fej tojás- illetve dióképzete. Először egy éjjeli csavargás részségében: „Te – mondta Senecának, egész elázva –, most valami eszembe jutott. Az emberek feje hasonlít a dióhoz. Nem gondolod? Vagy a tojáshoz. Föl kellene törni, és megnézni, mi van benne – és nevetett.” Tehetetlen féltékenységi tobzódásában is erre a gondolatra jut: „Ha széttörhetné fejüket, megnézhetné, mi van bennük, akkor talán többet tudna.”

A Forradalom c. fejezetben az őrjöngő pszichopata morbid játékvá lesz a gyilkolás: „A halottakat mindig megnézte. Sorban heverték előtte, s ő kereste, mi van bennük, a nyitott szemükben és agyvelejükben. De nem találta.” Valóra váltja tehát korábbi, eszelős ötletét, de mindhiába, a halálban megtestesülő csoda, titok nyitját nem találja meg.

Meg kell említenünk azonban azt is, hogy ugyanez a kendőzetlen, szemtelen kíváncsiság érhető tetten a haldokló Senecát faggató tanítványoknál is, amikor még egyszer fölrázzák a mestert halálos álmából annak reményében, hogy valami korszakalkotóan nagyot és újat tudnak meg az élet és halál határvidékéről.

8. A regény szabad motívumrendszerének jelentős összetevője a sajátos jelentéstartalmú színek és színkombinációk rendszere.

Neróval kapcsolatban többször felbukkan a *zöld szín*. Amikor egyik elvadult hajnali csavargásakor felteszi patológikus vagy inkább idétlen kérdését: „... a csillagok miért nem zöldek?”, aligha tulajdonítható a színnek jelentéshordozó szerep. Az „isteni színész” azonban „csillagos, zöld tógát” visel első fellépésekor, a versenykocsis szerepében pedig: „Ott rohant legelő, rövid, zöld tunikában, feltűrt ujjakkal, a zöld párt embere, a császár.” S hogy nem véletlen e szín megjelenése, a Sirató c. fejezetben a dada meséjéből derül ki, hogy a gyermek Nero „a kocsikat zöldre és kékre festette. Ő volt a zöldpárti.”

Kandinszkij a forma- és színnyelv megalkotásakor – Baudelaire-hez hasonlóan – a zöldet a nyugalom színének nevezi.

A zöld szín jelentésrétegeinek feltárása lélektani megközelítésű is lehet. A mai színpszichológia és színszimbolika elődeként Goethe „temperamentum-rózsáját” kell megemlíteni, ahol a szangvinikus típushoz sorolja a bonvivánt, a szeretőt és a költőt, s a sárgászöld centruma köré csoportosítva egyedül a költő kapja a zöld színt.

Turóczi Máriának a színek személyiség-lélektani hatásáról írt tanulmányában érdekes adatot találunk a zöld szín jelentéséről: a görögöknél olyan

vonatkozásban szerepel a zöld, ahol az ösztöne a szó, és az akarat háttérbe szorul. Ennél izgalmasabb a szerző adata Neróról, aki istencsászari haragját smaragdba foglalt monoklival igyekezett enyhíteni. Ennek regénybeli nyomát is megtaláljuk, a gyilkos lakomán ui. Nero „csiszolt üveget csipentett bal szemére” – írja Kosztolányi, noha nem részletezi az üveg színét, ezt sajátos költői kódként másutt használja fel. És még egy adat, amely, ha nem is oldja meg a „zöld tinta” rejtélyét, érdekes adalék lehet: Oscar Wilde-nak meggyőződése volt, hogy a „zöldnek a szeretete a furfangos művészi vérmérséklet jele”.

Kosztolányi színszimbolikája azonban nyilvánvalóan nem ennyire egyszerű, a mélyebb jelentéstartalmakhoz a szinkombinációk és ezek megjelenéseinek összefüggései vezethetnek, pl.: Nero rózsaszín nyaka többször is különös hangsúllyal kerül előtérbe, első színházi fellépésekor bő, rózsaszín köpenybe öltözik át, majd Britannicus megöletésekor a lakomán Nero rózsaszín mártást fogyaszt – a szín utóbbi felbukkanása egyértelműen a disznómotívumot asszociálja.

A Senecával kapcsolatban felmerülő sárga színnek is valószínűen a felbukkanás és a szituáció sajátos függvényében van meg a valós jelentése.

9. A hőségmotívum ismétlődő elemként gyakran a kötött motívumok sorát kapcsolja össze. A várhatóságot, a folytonosságot is elősegítő ismétlődés ez, de esztétikai és szimbólumhordozó funkciójánál fogva ezen túl is mutat. Az 1. fejezetben impressziósorból áll össze a hőség képe, mely vihar előtti csöndként a fordulatot, a „csodát” jelzi: „álmos hang”, a „poshadt gyümölcs”, „sárga sütemények”, a „fáradt tekintet”. Nero színházjelenetében is a nyomasztó meleg és bűz nyomatékosítja a cselekményt, a 21. fejezetben szintén megjelenik a hőségmotívum Agrippina meggyilkolása előtt, hogy Nero és Poppaea belső kínjának, értelmetlen dulakodásának megadja a kellő pszichológiai hátteret.

10. Nero költői pályafutásának jelentős fordulót a hőségmotívum mellett a különös természeti jelenségek, a meghökkentő, impresszív képek vetítik előre. Gyakoriak a fejezet végi vészjósló éjszakai képek, vagy ezek jelzései pl. a 3. fejezetben: „Szeles éjszaka közeledett”; a nagy fellépés után: „Borongó hajnal komorlott föl a hegyek mögül erre a mérgezett éjszakára, mely cifra tébolyként ült a városban.” Az anyagyilkosságot vihar előzi meg, „fullasztó éj”, mely „vakon botorkál künn a kertben”, Poppaea és Nero pedig „néma hullák az ágyon”. A hánykolódó, vajúdo vihar képe a 21. fejezet viharképével rímel, melyben a meddő nő, „ki a semmivel vajúdik és szülni sohasem tud” – a reménytelen dilettáns parafrázisai.

11. A Nero-regény alakjainak belső világa a tekintetbe, a szemekbe vetődik ki. A tudat mélyrétegeiből származó villanások is kiolvashatók innen. Így Nero első bemutatásakor a „rózsaszín, szelíd arc”, „szőke haj” kis-

fiús vonásai mellett kijózanító hatása a „rövidlátó” jelző, és a megjegyzés: „Kék szemében álmatag köd”. Ugyanott Agrippinát így jellemzi Kosztolányi: „Tekintetében elviharzott éveinek édes bünei”. Seneca behódoló, hízelgő magatartásának legtalálhatóbb képét így kapjuk: „Szemében mindenre kész hűség.” És Senecát a szemei is adják ki, tanítványa hamar észreveszi, hogy „szava mintha ellentmondana szemének”.

A 15. fejezetben Poppaea bemutatásakor ezt olvashatjuk: „A szem szürke, és zavaros álmok szunnyadnak benne.” Később, amikor Nero féltékenységű dühében a nő szemében szeretné meglátni az elképzelt bűnt, „csak azt látta, hogy nem lát semmit. Szeme üres volt, mint az üveg.”

Nero áldozatai haláluk után is tekintetükben hordozzák lényük alapvonásait; Claudia megöletése után fejét a Városba hozzák, és Poppaea farkasszemét néz vele: „A halott egy darabig állta. De aztán mintegy elfáradva a harctól, lehunyta szemét. Még egyszer meghalt.” Nero pedig a meggyilkolt anya szépségét magasztalva hidegen állapítja meg: „A szeme – beletekintett – az gonosz.”

12. Többen hangsúlyozzák, hogy a mű helyenként pszichológiai regénnyé válik; Kószeg Ferenc pedig így definiál: „... a rosszul értelmezett művészet regénye a dilettáns pszichogramjává szűkül.”

A Nero-regényben a pszichofiziológiai leírások vonulata (részletes lélektani kép, illetve csak apróbb jelzések formájában) végigkíséri a dilettáns sorsának alakulását. A fiatal császár magány- és félelemérzete, melyet Claudius halálakor a szeme előtt testet öltött mulandóság okozott –, arra ösztönzi, hogy megkeresse a varázslatot. Látszólag meg is találja ezt a művészet bizonyosságában, önszuggesztív ihletettsége egy időre elkábítja. Ezért itt még csak halványan, de mégis állandó ellenpólusként, rideg hátterzeneként jelentkeznek azok a gyakran csak egy- vagy félmondatnyi utalások, Nero pszichofizikai állapotára vonatkozó jelzések, amelyekből összeáll a dilettáns pszichogramja. Így A nevelő c. fejezetben, amikor még látszólag minden rendben van, ilyen utalást találunk: „Ideges, féloldali fejfájás gyötörte, melyet émelygés követett”, később mind gyakrabban érzi az alvás és ébrenlét határán tapasztalható zuhanásérzetet. Az élet iskoláját járó kezdő minden buzgalma csak káoszt és eszelős ötleteket eredményez, a józanodás pillanataiban pedig immár a tudathasadásos állapot jelentkezik: „... nem tudott egészen eligazodni, kicsoda az, aki játszott az imént és kicsoda az, aki most erre gondol. Kudarcok ízét érezte, összezavarodott a feje, utálta magát. Minden ködösnek rémlett.”

A *ködös* jelző visszatérő elem ezen a ponton, s az első Nero-bemutató jelzőjére rímelt itt.

Ugyancsak gyakori ismétlődő elemként figyelhető meg a szédülés képzete. Biztosan jelzi Nero válságos pillanatait, de a vélt diadal perceit is, hi-

szen a fiatal császár éppúgy szédül a véres trónon, mint a vergődő éjszakák magányában, de szédül képzelt művészi magaslatain is, mint akkor, amikor rádöbben, hogy ő nem művész.

„Nero, jellemzően, akkor válik patológikussá, amikor végleg meggyőződött, hogy nem művész” – írja Bori Imre.⁵ Seneca túlzó dicséreteiből kiérzi Nero, hogy mestere nem tartja jónak a versét, de itt még ravaszul védekezik a bizonyosság ellen. A kézzelfogható bizonyosság felkavarja, szédül tőle, a „süvöltő marhaság” és a „nyávogó semmi”-féle megjegyzéseknél is jobban fáj neki Britannicus kézlegyintő mondata: „Hagyjátok, gyenge költő.”

Nero mindent megtenne, csak hogy olyan legyen, mint Britannicus, még az „isteni kórért” is irigyli, olyan sovány szeretne lenni, mint ő, betegséget szuggerral, megszállottnak tartja magát – mindhiába, az ihlet elkerüli.

Az első gyilkosság után Nero megszűnik küszködő, önmagát mindenáron kifejezni törekvő, lármázó dilettáns lenni; hiúsága kerül előtérbe, hiúsága viszi arra, hogy elpusztítsa tehetetlenségének és kisebbségi komplexusának okozóit, de ugyanakkor tanúit is.

A Britannicus halálától remélt megkönnyebbülés, felszabadulás azonban nem következik be, a magány, az est pillanataiban újra fojtogatja a félelem, a csend. Éppen ezért állandóan barátai között él, jelenlétével kifáraszt mindenkit maga körül, szünet nélkül beszél és beszéltet, titkára pedig este ágyáig kíséri, és addig mesél, míg ő el nem alszik.

Eközben periodikusan fellépő pszichoneurózisos állapota mind komolyabb formában jelentkezik; az anyagyilkosság utáni rohamot furcsa álmok, látomások követik, a Pompeius-színház szobra leszáll talpazatáról, lassan járni kezd, és vashomloka izzad. Nero pedig „mozdulatlanul ül egy helyzetben, az elmebeteg nyugalmával.”

A Jupiterrel való viaskodása is pszichózisának egyik megjelenési formája; konok arccal és a „mindenhatóság tudatával” száll szembe a főistennel, megbomlott agyában a kimondott szó mennydörgés, szemét lehunyva pedig villámlást vél látni.

Személyiségtévesztése, amikor Sporusban Poppaeát látja, patológikus létének mélypontját jelenti, aminek csak még egy fokozata lehetséges: a halála előtti tartós tudathasadásos állapot, melyben ismét felbukkan a hajnali, eszmélkedő ködös kérdés: „Ki vagyok?” „Nem értem – rebegte –, semmit sem értek – és mosolygott. – Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem, és hallom a hangját.”

13. Az örület színjátékában a tárgyak, a természet is szerepet kap, rejtélyesek és rémületesek, de emberi vonatkozásúak az égitestek is, a leáldozó nap, amely letéphetetlen aranyból fon koszorút Britannicus feje köré,

⁵ Bori Imre: Fridolin és testvérei. Forum, Újvidék, 1976

Claudius meggyilkolása után az üres égbolton a hold jelenik meg „puffadtan és betegen, mint siralmas bohócarc”, az utolsó fejezetben pedig a Nero végét megjövendölő üstököst látjuk, ahogyan a szemhatár alján rohan „kócos, vörös hajjal... véres híradással, mint az ég örültje”.

III.

A *csend* alakjában megjelenő *semmi* állandóan visszatérő eleme a regénynek. Nero minden próbálkozása után visszazuhan önnön semmijébe, mely tartalmatlan lételem, ellentétben Britannicus „művészettel benépesített” semmijével. Nero csendje hallható csend, a rémlátomások, a „károgó, sötét emlékek” idézője.

Nero hiába nyúl az emberek felé – csak halál terem körülötte, és hiába nyúl a költészet felé, nála ez az álom is szertefoszlik.

A gőzfürdőjelenet után átéli a kirekesztettség minden gyötrelmét, Britannicus felől – aki számára az egyetlen biztos értéket, fogódzót képviseli az életben – arisztokratikus gesztusú elutasítás éri, hiszen Britannicusnak, aki az abszolút művész megtestesítője, s Kosztolányi ars poeticáját, az igazi művészet eszményét képviseli, meggyőződése: „hogy a hatalmat ki lehet szolgálni, meg lehet alázkodni előtte, csak egyetlen dolgot nem lehet: birtokosát – hatalma jogán – művésznek elismerni”.⁶

Mert Nero valóban megpróbálja a császárt is szolgálatába állítani a költőnek, korlátlan hatalmának tudatában kísérli meg a lehetetlent, mindenáron megszerezni a Kegyet, megismerni a Titkot.

De hiába tulajdona Nerónak a *minden*, a *semmi* birodalma csak a fuvolásé lehet, aki azért fuvolázik, mert az jó, és ezért boldog, és Britannicusé, aki rejtélyesen azért megfoghatatlan verseket ír, ő tudja, hogy ami nincs, az mind az övé. A *semmi* nem Neróé.

IRODALOM

A császári Róma (Bevezető tanulmány: Révay Miklós). Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979

Bori Imre: *Kosztolányi Dezső*. Forum, Újvidék, 1986

Bori Imre: *Fridolin és testvérei*. Forum, Újvidék, 1976

Dér Zoltán: *Szülőföld és költője*. Életjel Könyvek, Szabadka, 1985

Devecseri Gábor: *Lágymányosi istenek*. Magvető, Budapest, 1979

Fenyő Miksa: A véres költő (K. D. regénye). *Nyugat*, 1922. I. 31–33. l.

Földi Mihály: Kosztolányi Dezső regényei. *Nyugat*, 1927. II. 170–185. l.

Mezei József: *A magyar regény*. Magvető, Budapest, 1973

Rónay László: *Kosztolányi Dezső*. Gondolat, Budapest, 1977

⁶ Kószeg Ferenc: i. m.

Szegedy–Maszák Mihály: *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében.* Opus-sorozat, Budapest, 79. l.

Turóczy Mária: *A színek világa és a személyiség.* Győr, 1980

Turóczy–Trostler József: Kosztolányi „Véres költője” németül. *Nyugat*, 1924

Új Írás – Kosztolányi-szám. XXV. évf. 1985. november

Úrögdi György: *Nero.* Gondolat, Budapest, 1977

Üzenet – Kosztolányi Dezső 1885–1985. XV. évf. 2–3. sz.



Ziffer Sándor: Táj kerítéssel, 1910