

PAPP ISTVÁN

AZ ABSZURDITÁS KALANDJA
(VÁZLAT KOSZTOLÁNYI NERÓJÁHOZ)

„Kevesen fogják kitalálni, mily mély szomorúság kellett ahhoz, hogy valaki újjáélessze Karthágót! A Thébai sivatagba való menekülés ez, ahová a modern élet iránti undorom hajtott.”

(Flaubert)

„Romok között és egyedül vallok tinektek, emberül.”

(Kosztolányi)

A homo absurdus

A regény nyitánya a Forum Cupidinis fojtó, mindent beborító, rekkenő melegét árasztja. Nincs látvány, csak tér. Az állókép merev statikája a tragédia atmoszféráját sűríti Róma kora délutáni mozdulatlanságába. A kép lassan elmozdul. A császári palotában Claudiust látjuk, a hőségtől szenved, akár a rabszolga a Tiberis kiszáradt partján. Nincs mozgás, csak tér. A végzet nyomasztó levegője átítatja a dormitórium falait. Meleg van. Agrippina „hűsítő cseppje” kimerevíti és feloldja az elviselhetetlen nyugalmat. Megtörtént a csoda, a visszavonhatatlan. Meghalt a császár. Az ifjú herceg kisfiús ártatlansága először kényszerül szembenézni a halállal („... nem látott soha embert meghalni. Csak könyvekben olvasott róla.”), s méghozzá annak legkegyetlenebb alakjával. A fogadott fiút a császári trónra ültetik, Claudiust istenné nyilvánítják. Nerót nem érdekli a hatalom, az élet kihívásaira először *emberként* kell válaszolnia. „A trónra lé-

pés váratlanul érte, nem nagyon örült neki, Claudiusszal foglalkozott ismét, kinek halálát érthetetlennek, szörnyűségnek tartotta. Ki tudja, mi történt vele és miért. Ha ez lehetséges, akkor felborult minden, és ő is egyedül van a földön.” Lehetségessé vált a lehetetlen, megtörtént, aminek nem szabadott volna megtörténnie. Ez már nem egyszerűen tragédia, hanem az élet sivárságának és céltalanságának üvöltő bizonyítéka. A lét botránja, mert nincs mérték, nincs morál, amely érvényesen szembehelyezhető a lehetetlennel. Ki vagyunk szolgáltatva a minden lehetséges démonának. Az abszurd léthelyzet világuidegenséget, kozmikus magányt szül. A mű szövete ebből a lételméleti felismerésből épül, kirajzolva és felmutatva a homo absurdust, mint a „nevelődési regény” negatív tükörképét.

A fiatal császár a rettenetes élmény szorítójába kerül. Agrippina a hatalom szerepét kényszeríti az ifjúra, s ezzel a „felborult világ” kellős közepébe kerül. Szorongása és magányérzése a kilátástalanság és a kiszolgáltatottság érzését erősíti, s egyre inkább a *semmi* vonzaskörébe kerül. Tudja, hogy nincs többé lehetőség a menekülésre, szerepét, ha nem választotta is, de gyakorolnia kell. „Ha elmehetnék – mondja Senecának –, de csak a barbárok hiszik, hogy elmehetnek. Mi nem mehetünk el. Se innen, a palotából. Se máshonnan.” Nem választhat, csak védekezhet. Egy olyan világban, ahol minden megtörténhet, a szabadság egyedüli reménye az önmentés kísérlete. Nero nagyon jól tudja, hogy a semmi elől csak a halál ad menedéket, de ő élni akar. Gyáva a szenvedéshez, mégis túlélő akar lenni. Helyzete az Isten meghalt nietzschei szabadságához hasonlatos, a mindent szabad démoni individualizmusával a háttérben.¹ Csakhogy Nero egyetlen pillanatra sem hiszi, hogy helyesen választotta tetteit. Ellenkezőleg. Állandó lelkiismereti válságok gyötrik szerepe

¹ Vö. Belohorszky Pál: *A „szép” morálja. Kosztolányi Dezső regényei.* In: *A mulandóság lovagrendje.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1981. 332.

ellen. Tehetségtelen diktátor. Az önvédekezés stációi mögül kihallatszik Marcus Aurelius okosan rezignált felismerése: „... ha van istenség, minden rendben van; ha a véletlen uralkodik, legalább te ne szolgáltsd ki magadat a véletlennek.”² A késő sztoicizmus e megdöbbentően modern gondolata Kosztolányi korára rímel, ahol a választás kényszer, menekülés a valóság csapdái elől.

Választani *kell*, mert különben a véletlen uralkodik az emberen. A császár a lét abszurditását felismerve épp a „véletlen” nyomasztó bilincseiből szeretne menekülni, s mivel a hatalmi pálca az ő kezében van, mindegy, hogy milyen áron. Nyilvánvaló tévedése és morális gyengesége abban áll, hogy a világ lehetetlensége ellen a lehetetlen kihívásával próbál válaszolni. A abszurditás ellen, az abszurdítások szembehelyezésével. Harcol, hogy túlélő lehessen, de ez már nem harc, hanem véres hadjárat. A menekülés érthető igénye az individualitás kórosan nárcisztikus zsákutcájába téved. A szabadság és a túlélés kísérlete így válik a szabadság megszüntetésévé, önmaga rabszolgaságává.

A választás ugyan kényszer, de nem mindegy, hogy mit választok. Az eszközt nem menti a cél: Nero eszközei hiteltelenítik célját, mivel a vér fegyvere mellett dönt. Németh László fíoman szellemes megállapítása szerint Nero azért véres, mert dilettáns, s a dilettáns költő csak azért nem véres, mert nem császár.³ Claudius fogadott fia kétségtelenül rossz

² Marcus Aurelius *Elmélkedései*. Európa Könyvkiadó, Bp. 1983. 133. Ford.: Huszti József.

³ Németh László: *Kosztolányi Dezső*. Bevezetés szerzői estjén, 1936-ban. In: *Két nemzedék*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1970. 119. A gondolat Király Györgynél bukkan fel először. 1922-es kritikájában már így ír: „Ő nem lát benne mást — ti: Kosztolányi, P. I. — mint tehetségtelen költőt, kit vad ambíciók hajtának, s minthogy hatalom adatott a kezébe, vérrel és erőszakkal akarja elérni azt, amit csak talentummal és ihlettel lehet.”

Király György *A Véres költő*. In: *A filológus kalandozásai*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1980. 301.

költő, de úgy érzem, hogy magatartásának, az abszurdítások gátlástalan halmozásának háttérében nem tehetségtelensége áll közvetlen kiváltó okként, hanem morális alacsonyrendűsége. Önnön megmentésének érdekében *menekül a világ elől, de eközben nem távolodik attól, hanem egyre inkább ahhoz idomul.* *

Idomul, mert eszközei a lét abszurdításának igazolásai, így átváltozása az individuum botránya. A szőke kisfiúból – aki megreppen, ha császárnak szólítják – így születik a homo absurdus, akit Kosztolányi már 1921-ben felmutat, megsejtve a történelem későbbi fordulatait. Alakjában az egzisztencialista filozófia előképét is láthatjuk, a létezés értelmetlenségét, az abszurd embert, aki felismeri a világ és az individuum patthelyzetét, de ezt nem tragédiaként éli meg (mint a múlt század embere), hanem abszurdként.⁴ A semmi itt már nem a tárgyaltalan félelem, a kierkegaard-i szorongás létrehívója, hanem az egyedüli realitás, az egyedül állítható valami. A semmi *van*, átítatja, s mintegy igazolja a létezést. Heidegger klasszikus kérdése így hangzik: „Miért van egyáltalán létező és nem sokkal inkább semmi?” A „... semmi a lét alapjában lesz nyilvánvaló”,⁵ s ezt a tényt Nero Claudius gyalázatos megsemmisítésekör átéli. Nem tudja, csak éli a semmi démonát, nem az absztrakcióban, hanem az idegeiben. A létezés egyetemességének teljes megszüntetéseként éli át a semmit, de ez az élmény a lét keserves és visszavonhatatlan igazolása is egyben, és elsősorban annak igazolása.

Paradox módon a *semmi* nem a létező tagadása, hanem felismerése, a valóság álarcot levető, felfoghatatlan irracionálisának mint változtathatatlannak a megélése. Ez a létélmény vezet el az unalomig, amely mögött a semmi áll

⁴ Vö.: Frank Kermode: *Az irodalmi fikció és a valóság*. In: *Mi a modern?* Európa Könyvkiadó, Bp. 1980. 270–271. Ford.: Takács Ferenc.

⁵ Martin Heidegger: *Mi a metafizika?* Egyetemi Nyomda, Bp. 1945. 23. 24. Ford.: Zoltán József.

kiváltó okként. Kosztolányi nevéen is nevezi a démont, amikor Nero nagy reményű, közösséget – Rómát – felvirágoztató terveit hamar céltalannak mondja: „Amint a tervrajzok fölé hajolt, hirtelenül érezte minden dolog céltalanságát”. „A semmi volt ez, mely mindig sajgott” – írja. Nero ez elől a semmi elől szeretne menekülni, de eközben nem legyőzi azt, hanem hasonul hozzá. Minden torzsága ellenére a létezés drasztikumának és visszafordíthatatlan zsákutcájának áldozata. Babits határozott élességgel hívja fel a figyelmet Kosztolányi semmi-vonzalmára: „Imádta az életet minden kis jelenségében, minden legapróbb borzongásában; ezeken kívül csak a Semmit hitte. Ez volt a sötét háttére könnyűségének, művészete boldog céltalanságának: mert semmi sincs ingyen.”⁶ A semmi valóban „sötét háttér”, létezése az ember megcsúfolása és próbára tétele. A semmi, mint abszurdítás, legyőzi és képére formálja Nerót, felmutatva ezzel az individuum leépülését, a valósággal szemben szükségképpen alulmaradó személyiség kálváriáját, mint a választás szabadságot megszüntető, katarzis nélküli válfaját.

Vegyük szemügyre e negatív sorsképlet, e szánandó leépülés legfontosabb lépcsőfokait. Mint már volt róla szó, az ifjú császárnak először *emberként* kell szembenéznie a világgal. Claudius halálától a császári trónig egyenes út vezet, de ez az út olyan *kényszerpálya*, amely a létezés igazi arcát mutatja Nerónak, felismerve egyúttal önnön magányra ítéltségét is. A fiatal egyiptomi fiú (Eucaerus) sötétséget enyhítő fuvolajátéka a művész boldogságának csábító példaként jelenik meg („Milyen boldog lehet – gondolta”), felidézve a gyermekkor művészetet csodáló éjszakáit. A fuvolaszó és a múlt egymásba átjátszó élménye a jelen kibírhatalanságát és a személyiség bezártságát erősíti. A védekezés reflexe a tudatalatti „ősemberi kiáltásán” keresztül egyszerre csak tárgyra talál. Írni kezd. Az alkotás mámora felszabadítja a

⁶ Babits Mihály: *Kosztolányi*. Esszék, tanulmányok 2. köt. Bp. Szépirodalmi Könyvkiadó. 516–524.

magány görcseit, értelmet ad az „ismeretlen és megfoghatatlan” életnek. Ettől a pillanattól kezdve Nero a művészt álarcát húzza magára, önmaga előtt is kényszerű színjátékot játszva. Értzi Seneca megvetését és lenézését, de a szerep, amit vállalt, egyedüli menedék. Ragaszkodik hozzá, mert tudja, hogy utána „csak a semmi jöhet”. Az „irodalmi iskola” kegyetlen-groteszk kihívásai mögött már a hatalom démona áll, itt a *császár* lép színre. Nero önmaga előtt is áttekinthetetlenül és kiismerhetetlenül gyakorolja a *művész* és a *császár* szerepét. „Infernálisan infantilis”⁷ utcai „iskolái” után a rosszul gyakorolt hatalmi szerep a személyiség identitásvarait szüli, ösztönösen kirajzolva a vállalt szerep kudarcát: „. . . Neró a szörnyű élmények hatása alatt sápadtan emlékezett vissza a sok kusza dologra, és 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 köd akkor oszlik fel teljesen, helyzete akkor világosodik végérvényesen bizonyossá, amikor megérzi Britannicus verseiben a „hallgatás” hatalmát, a tehetség megmagyarázhatatlan és letagadhatatlan erejét. Tudja, hogy ő itt csak császár lehet és semmi más. Megöli Britannicust. A költő halála Claudius rettenetes végzetének utóképe, a lehetetlen reinkarnációja, a valóság arcához idomuló tehetségtelen imperátor első abszurditás-kihívása. A leépülés súlyos stációja a kényszerű szerep elleni lelkiismereti válságok elindítója, s ezzel a lélek és a szerep feloldhatatlan konfliktusának megteremtője. Egész a halálig kíséri Nerót Britannicus árnya, a „Nagy művész” mű végi kijelentése kétségtelenül rá vonatkozik. A császár mindvégig tisztában van dilettantizmusával, a művészet csupán maszk, amely mögött a világban értelmet kereső, a valóság elől menekülő ember áll. Poppaea remekül meg-

⁷ Földi Mihály: *Kosztolányi Dezső regényei*. Nyugat, 1927. 181. A kifejezést Földi az alábbi összefüggésben használja: „Azt mondják, az igazi költő egy kicsit mindig infantilis, Kosztolányi világeredklődése infernálisan infantilis.”

szervezett színészversenye után sem hiszi, hogy nagy művészetével varázsolta el a népet. Nem véletlen, hogy a fellépést követően egyetlenegyszer sem ejti ki a „művész” szót, tudja, hogy a császár győzött. A szerepre viszont szüksége van, még akkor is, ha „sikerei” háttérben a császári korona áll: „Sikert akart, csak sikert, mindennél nagyobb, nem törődött azzal, hogy miképpen.”

Poppaea a szerelem menedékeként, a lelkiismeret lázának feloldásaként lép életébe, de a szerelem sem adatik meg Nerónak, csupán csábító lehetőség, a menekülés és a nyugalom reménye marad. Poppaea ördögi asszony, aki a perc békéjét hozza legfeljebb, a végzet felgyorsítója, a valóság ravasz képviselője, aki okos erotikumával a leépülés folyamatainak erősítője. Kéz a kézben démoni praktikájával vezeti a császárt a hatalom és a morál nullpontjára, az anyagilkosság elemi mértéket felborító zsákutcájába. Britannicus a hanyatlás elindítója, Agrippina a betetőzője. Ennél mélyebbre már nem sülyedhet. Kihívta a lehetetlent, és össze-roppant súlya alatt. A labilis személyiség megállíthatatlanul önnön végzete felé halad. Hiába Seneca erkölcsi igazolása, minden morális relativizmust kannibalizmusként feltüntető védőbeszéde. Nero szenved, s mert igazán szenved, megérzi a mester démoni szillogizmusai mögött a lehetetlent is törvényesíteni igyekvő szándék hamisságát. Ha jól meggondoljuk, egyenrangú botrányok lépnek itt színre. Neróban a lét megtestesült abszurditása, Senecában a bölcsélet valóságot igazoló simulékonysága. A morál és a tett rettenetes kézfogása ez a párbeszéd. A kézfogás nem feloldás, hanem a menekülés reményének eltorlaszolója. Ha a világ legalizálni tudja a legnagyobb bűnt, akkor végképp nincs remény. A trónra ülteti Poppaeát fáradtan és kedvetlenül, de a semmi elől nem tud szabadulni. Csak a robogó versenykocsi ad percnyi nyugalmat, a császári szerep látványos és torz hajszolása. A hatalom maradt egyedül, de ez már önmaga előtt is színház, önkínzó aréna, amelyben a fennmaradás ösztöne és az önpusztítás mazochizmusa kiismerhetetlenül vegyül egymással.

A mélypont legmélyén látjuk Nerót, a hatalom gátlástalan és esztelen gyakorlójaként. Mintha maga is siettetné végzetét, oly tehetetlenül és szinte hisztérikusan halmozza a bűnt, hogy azt hihetnénk, örömét leli benne. Kétségtelenül van ebben valami ördögi elégedettség, de sokkal inkább a kiszolgáltatottság és a változtathatatlanlás érzésének tehetetlenségi erőtere a meghatározó elem. Sorozatos és egyre értelmetlenebb abszurditáskihívásai mögé Seneca ravasz moráltanát is odaképzeltjük, de nem szabad túlzott jelentőséget tulajdonítanunk a mester hatásának. Egy leépült személyiség áll előttünk, aki nem azért öl, mert a császár ezt megteheti, tehát nem „etikai következetesség” a tettek létrehívója, hanem a veszített léthelyzet táplálta tudatalatti elszabadulása. Aki hisz és tudja, hogy joga van ölni, az nem érez lelkiismereti gátlásokat. Nero megbánja a fiatal írnok (Doryphorus) értelmetlen megölését is („Nero vergődött a két halott között – ti. Britannicus és Doryphorus között, P. I. –, annyira félt, hogy emberek közé se járt”), Poppaea halála pedig a lelkiismeret abnormális reakcióját szüli (új házasság).

Természetesen nem marad nyomtalanul Seneca erkölcsi tanítása sem. Az összeesküvés utáni megtorlás véresen elégedett pillanatában visszhangozza a mester szavait („... csak most tudom, mit szabad nekem, amit még egy császár sem tudott igazán. Semmi se tilos...”), de ez csupán a megbomlott személyiség jelent igazoló lucidum intervalluma. Pillanat, amely hamar a sötétség arc nélküli szenvedésébe torkollik. „Egyedül élt, egészen egyedül, azok nélkül, akiket ismert, csak emlékek között, melyek mind a múltra vonatkoztak. Eleven halott, akarat nélkül tébolygott a kietlen palotában, s átadta magát a tunyaságnak, mely tele van lassú kínokkal, alaktalan szenvedésekkel”. Seneca és Poppaea az alaktalan individuum utolsó áldozatai, önnön végzetének útjelzői. A vég közelségét a torz lélek önmaga rabszolgaságára ébredve éli át. A „ki vagyok” kínzó kérdése valójában már nem kérdés, hanem keserű számvetés „Ember vagy – mondta Phanonnak –, de jó ember vagy-e? Ha boldog vagy, akkor

jó ember vagy. De ha boldogtalan, akkor rossz ember vagy, nagyon rossz. Lásd, nekem sokszor fáj a fejem, zavartan járkáltam ide-oda, nem tudtam, merre megyek. De rossz vagyok-e azért? – szeme könnybe lábadt, és fejét odahajtott a Phanon vállára. – Az istenek se jók. Én nagyon sokat szenvedtem.” A választás elhibázottságának fájó tudata hallatszik ki e szavak mögül. Halálában az a valóság ül diadalt, amelytől menekülni szeretett volna. Végzete mégsem tragédia, mert élete erkölcsi fedezet nélküli. A vég nem kataritikus, mert nem feloldás, csak befejezés. Nero mégis áldozat, a gőgös individualizmus áldozata, aki nagyobbak szeretné tudni magát a semminél. Helyébe áll, hogy eltapossa. S mint a mocsárban vergődő ember, nem előre halad, csak lefelé, egyre mélyebbre. Nyelve alatt az „átkelés” kegyelmének reményével, hisz ember volt, véres és kegyetlen, akár az élet.

Britannicus és Seneca

Poeta sacer és poeta laureatus. Ég és föld. Nagyobb ellentétet elképzelni sem lehet. A művészet úgy látszik mindent elbír. Tudta ezt Kosztolányi. Az ég otthon, a föld küzdőtér. Az otthontalanság védekezésre, szerepekre kényszerít. Az otthon kiszolgáltat, védtelenné tesz. Britannicus és Seneca a művészi magatartás ellentétes sarkpontjai, a tehetség különböző életformái. Sorsuk azonos: vesztesnek kell lenniük. S nem azért, mert végső soron „meg kell halni”, hanem azért, mert a minőség – akár önmagában áll, akár hadakozik – kisebbség, a valóság célpontja. Ilyen világban csak a középszerűség lehet túlélő (Zodícus és Fannius), a művész áldozat. A művészet mindenekfölöttisége mint az élet legmagasabb rendű birtoklása szinte üvölt a regényből. Képviselői mégis sorra elbuknak: az ördögi és tehetségtelen Nero, a valóság fölött álló, nem e világra való Britannicus, és az okos és bölcs, simulékony Seneca. A szent költő és a koszo-

rús költő alakjai szándékolt megvilágításban állnak előttünk. Nero mellett kirívó a fölényük, de egymás mellett többet és mélyebbet képviselnek, mint külön-külön a dilettantizmussal szemben.

Britannicus az abszolút művész, Kosztolányi képzeletének dédelgetett és minden bizonnyal irigyelt szüleménye, a megtestesült metafizikai *Sollen*, az istenek kegyeltje és képviselője. Az a költő, akit csak álmodni lehet, mert történelmi realitása megfoghatatlan, csak fény és fényforrás, Nap és sugárzás, de nincs árnyéka. Dante Paradicsomába való, Beatrice kezének várományosa, aki mégis részesülni kénytelen a létezés bűnéből, hogy halála igazi katharzis lehessen, példa és útmutatás. Alakjában az a rejtett igény szólal meg, hogy csak ilyennek érdemes lenni. Sorsa azt mutatja, hogy ilyennek nem szabad lenni. Nem lehet, mert nem szabad védtelennek lenni ebben a világban, nem lehet kiszolgáltatni a tisztaságot, *élni* a tökéletességet, hanem védeni és rejteni kell, hogy megőrizhessük a teljesség töredékeit, hogy felmutathassuk a minőséget ott, ahol a középszerűség ellenforradalma az egyedüli realitás. Britannicus alakja tehát szimbolikus értékű, a művész fölényének és rendkívüliségének, a művészet mítoszának felnagyított figurája, akiben Kosztolányi a minőség sebezhetőségét és megcsúfoltatását is látja.

Britannicus poeta sacer, a hallgatás titkainak tudója, a beavatott, akinek halála a világ érték nélküliségének és abszurditásának visszavonhatatlan győzelmét is példázza. Igazi ellentéte nem a tehetségtelen császár, hanem a koszorús költő, Seneca, aki okos számítással felismeri, hogy csak a hatalom védelmét keresve maradhat művész. Behódolása védekezés, önmentés, a túlélés reménye. Seneca alakját több szálból szötte Kosztolányi. A fiatal császár nevelője, majd „házi ideológusa” egyrészt a történelem, másrészt az író sajátos világképének nyomait hordja magán. Regénybeli szerepe mégsem pusztán a sztoikus filozófia és az erkölcsi relativizmus kézfogásának választott szócsove. Persze az is, de csak

annyiban, amennyiben a regény vonzásköre engedi. Seneca önálló jellem, hús-vér alak, aki a mű legnagyobb részvétellel és szeretettel megrajzolt figurája, de egyben Kosztolányi ítéletének felmutatója, a behódolás mint önmentés magatartásának keserűen kíméletlen kritikája is egyben.

Seneca a hatalom közelében érzi jól magát, inkább az uralkodók védőszárnyai alatt szeret élni, mint azok ellenében. Hatalmas vagyona, művészi tekintélye mondhatni „közéleti” rangot is jelent, mindenki becsüli, tudják, hogy politikai befolyása sem jelentéktelen. Claudius idején a császárné szeretője, ő neveli az ifjú Nerót; egyszóval igazi udvaronc, még hozzá a rendkívüli tehetség jogán: „Lángnak születtem, különbnek, érzékenyebbnek, értelmesebbnek, mint itt akárki” – mondja feleségének híres önvallomásában (30. fejezet). A láng pedig nemcsak egyszerűen égni akar, hanem világitani is, minél tágabb tereket hódítva. Seneca önnön világosságától ittasultan, a fényesség megszállottjaként hajszolja tehetségét, miközben egyre inkább a sötétség kiszolgálójává válik. Behódolása nem szolgálat, hanem szolgaság. Az anyagiulkosság igazolásának „magasabb bölcséleti szempontja”, a bűn és az erény relativitásának gondolata részben Kosztolányi morálfelfogásával tart rokonságot: „Ami engem illet, minden embert ártatlannak tartok, a legnagyobb gonosztevőt is, mert megértem őt életkörülményeiből, helyzetéből, és szükségesnek ítélem, amit tesz, mert különben nem tenné. Magas bölcséleti szempontból pedig úgy vélekedem, hogy nincsen bűnös, ítélni nem szabad, magam nem is tudnék, talán még életem árán se vállalkoznék rá. De egy még magasabb bölcséleti szempont azt mondja, hogy igenis vannak bűnösök, gondoskodni kell, hogy legyenek, ítélni kell, és sajnos mindig szenvedni kell azoknak, kiket az emberek egészen esetleges megállapodása alapján, mely korok szerint változik, bűnösnek nyilvánítanak... Mindíg az álmodozók a bűnösök, a szelídség és szétfolyó jószág hirdetői, mert azok fellegekre építenek, olyanban hisznek, ami elképzelve talán szép, de a valóságba áttéve romboló erejű... Tedd meg

a szükséges rosszat, és legnagyobb jóltevője vagy mindenkinek. Minden szabadság a tiéd. Nincs törvény. Te légy a törvény. És nincs erkölcs. Te vagy az erkölcs.”

Kiss Ferenc joggal figyelmeztet, hogy Seneca regénybeli érveit nem szabad teljesen azonosítanunk Kosztolányival, legfeljebb a *magatartás* közelségéről beszélhetünk.⁸ A rokonság mindazonáltal megvan, azzal a lényeges eltéréssel, hogy az író nyilvánvalóan nem azonosulhat azzal a céllal, amelyre ezeket a gondolatokat Seneca használja. Igaz, a szerző azt írja, hogy Seneca „. . . most visszafordította a tett felé . . .” Nerót, ha úgy tetszik a politika felé. A sztoikus bölcs nagyon jól tudja, hogy Nero tehetségtelen politikus („. . . nem született sem művésznek, se politikusnak, mert a művészetben kegyetlen, mint egy politikus, és a politikában érző, mint egy művész”), mégis a tett irányába tereli. Britannicus és Agrippina után, méghozzá az anyagyilkosságot is igazolandó morál jegyében, a politika ösvényére irányítani a császárt, nos, ez már nem fér bele Kosztolányi morális relativizmusába. A magatartás rokonsága kimutatható, de a gondolatokkal azonosuló írói szándék nem. Annál is inkább, mivel Seneca érvelése nem elsősorban a tett felé szeretné vezetni a császárt – bár Kosztolányi félreérthetetlenül így fogalmaz –, hanem magas színvonalú praktikával ugyan, de végső soron Agrippina meggyilkolását igazolja. Legalábbis igazolni szeretné. S ez az a pont, ahol Seneca „politikai leckéje” és Kosztolányi relativizmusa élesen elhatárolható.

Seneca és Kosztolányi igazi találkozási a „lelkiismeretét csitító” agg bölcselő önvallomásában tárul elénk. Az író belülről, de a részvét és az irónia kibogozhatatlan egymásba játszásával láttatja a bukásában is óriás filozófus költőt. Ebből a végső búcsúból Kosztolányi tévedéseinek igazolása és kritikája egyaránt kihallatszik. A mértéktartás és a világ ostobaságának higgadt tudomásulvétele, mint a sztoicizmus

⁸ Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp. Akadémiai Kiadó, 1979. 145.

bölcséletének alapmagatartása, jól idomul a homo aestheticus lét fölött és morálok fölött álló attitűdjéhez. Ez nemcsak a késő sztoicizmus és Kosztolányi világképének rokonságára figyelmeztet, hanem a „hanyatlásvégi Róma” és a hanyatlásvégi polgárság életérzésének és világképének hasonlóságára is.⁹ A sztoikus gondolat később is visszatér Kosztolányinál, legjellemzőbb példaként itt csupán a *Paulina* és az *Aurelius* c. novellákra, valamint a *Marcus Aurelius*hoz írt költeményre emlékeztetek. „Tiszták csak addig lehetünk, amíg gondolatainkkal játszunk. Mihelyt hozzányúlunk az élethez, tele vagyunk az élet förtelmes ellentmondásával, s kezünk csupa vér és csupa sár” – mondja a császár az *Aurelius* tanulságaként fiának. Ezeket a szavakat akár Seneca is mondhatta volna fiatal feleségének, de ha más szavakkal is, lényegében itt is az a Kosztolányi beszél, mint a Neróban.

A halál higgadt elfogadása és tudomásulvétele a sztoikus magatartás lényegéhez tartozik. A történelmi Seneca így ír egyik levelében: „Az életet azzal a megszorítással kaptuk, hogy meg kell halnunk...”. Más helyütt az öngyilkosság igenléséről értekezik.¹⁰ A regénybeli Seneca a sztoicizmus szellemében „messziről, fátyolon keresztül”, a bölcsen tudomásul vett halál magaslatáról így szól Paulinának: „... az élet elvesztésében van valami kellemes, megnyugtató is.” S valóban, vallomása maga a nyugalom és emelkedettség, a sztoikus szerep tökéletes megvalósítása. Kosztolányi azonban nem elégszik meg a szerep felmutatásával, még akkor sem, ha ebben önnön helyzetének mentését és bírálatát egyaránt szóhoz juttathatja. Tovább lép. S ezzel a továbblépéssel

⁹ „Gondolatmenete nagyon közel vezet az egzisztencialista filozófiához. A mélyén ott él már a legplasztikusabban Camus *Sziszifusz*-ban kibontakozó tétel: a kudarcperspektíva csak objektíven határoz az élet céljáról, de a fennmaradó másik döntés fontosabb, és az a szubjektív szemléletét.” Belohorszky Pál i. m. 336.

¹⁰ Seneca: *Erkölcsei levelek*. 30. levél 70. levél. In: Seneca: *Vigasztalások. Erkölcsei levelek*. Európa, Bp. 1980. Ford.: Révay József és Kurcz Ágnes.

teremti meg azt a Senecát, aki kilép a sztoikus szerep gondosan árnyalt magatartásából, és *élni* kezd. A lictorok láttán „hatalmasan megriadt” és az átvágott ér fájdalmától sírva fakadt agg bölcsele az élet minden halálnál hatamasabb misztériumát képviseli, azt, hogy „Ne haljatok meg. Élni kell mindenkinek, sokáig”. Az élet, mint csoda és misztérium, jellegzetes kosztolányis gondolat. Felesége jegyezte fel egyik vallomását: „Nagyobb csoda, hogy a világon vagyunk, mint az, hogy esetleg a túlvilágon is vagyunk, és nagyobb csoda az, hogy az embernek egyáltalán orra van, mintha az orra helyén, mondjuk villanylámpa világítana.”¹¹

A haldokló Seneca a forró vízzel teli kád szélén ül, körötte lelkes tanítványai térdükre helyezett táblával, kezükben íróvesszővel lesik a mester utolsó szavait. Ha jól meggondoljuk, meglehetősen színpadias jelenet. Nem utolsó útmutatást, valamilyen végső élettapasztalatot várnak itt a bölcseleltől, hanem a halál titkát, a megsemmisülés pillanatának legvégső élményét, azt a titkot, amely még az élethez tartozik, de amelyet minden létező a halálnak kénytelen ajándékozni. Ilyen vakmerőséget csak Kosztolányi engedhet meg magának. Történelmi hitelességű, kissé lírizált képben a *végső* kérdés felé terelni az eseményeket, nyíltan vállalva a teatralitás veszélyét, nos, ez rendkívüli írói kvalitásokra vall. Csak egy hajszal választja el ezt a színpadias megoldást attól, hogy érzelgős, giccses színpadkép kerekedjék belőle. Gondoljuk csak meg: a felvágott erekből feketés, pirosas vér folyik, mely rózsaszínűen elegyül a fürdővízzel, miközben a mester aprólékos tudósítását halljuk, akinek még arra is van figyelmé, hogy síró felesége felé forduljon és intsen a kezével („feléje fordult, intve a kezével”). Hogy Kosztolányi mégis elkerülte az olcsó érzelgősség buktatóját, az azzal magyarázható, hogy gigászi könnyedséggel életközelségre tudta varázsolni Seneca agóniáját, fel tudta mutatni a személyiséget, az *embert*, aki halálában is az élet nagyszerűségét képviseli.

¹¹ Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. Bp. 1938. 292.

Utolsó szavaiban („Nem olyan, ahogy képzeltem – mondta. – Más. Egészen más.”) egy új világ és morál eljövételének halvány jelzését kell látnunk, annak a kereszténységnek az előszelét, amely már a késő sztoicizmus legjelentősebb gondolkodóinak (Epiktétosz, Marcus Aurelius, Seneca) szellemét határozott körvonalakkal át- és átjárta. Seneca alakja így nemcsak a behódolás magatartásának, mint az önmentés egyik lehetséges kísérletének megformálója, nemcsak a rendkívüli érték és minőség sorsának felmutatója, hanem egy új világ előhírnöke is, a változás, mint remény lehetőségének útjelzője is egyben. Kosztolányi későbbi regényei ennek az új morálnak a talaján állnak, különböző magatartás-lehetőségeket felrajzolva, hogy mindegyikben az élet megváltatlan keserősége és rútsága győzedelmeskedjen. A győzelem minden esetben a valóság és a *mérték* harcából születik, jelezve ezzel a morál hadállásainak sebezhetőségét, a lét formálhatatlanságát.

Az elmozdulás pillanatai

A regényben tükröződő világgép – mint láttuk – közeli rokonságot mutat az egzisztencialista életérzéssel. Természetesen itt csupán az életérzés rokonságáról lehet szó, s nem arról, hogy a későbbi filozófiák bármely tételét, felismerését Kosztolányi regényében tetten érjük. Az adott kor problémáira a művészet mindig korábban reagál, mint a bölcsélet, s ha a tételek rokonságára vadászunk, könnyen zavarba jöhetünk, hisz nemegyszer előfordul, hogy a nővumnak tartott felismeréseket több száz évvel korábbi művekben is felleljük. A lényeg tehát nem a tételek közelségén vagy távolságán van, hanem egy *adott korra* adható válaszok közötti *lényegi*, történelmi meghatározottságú kapcsolaton.

Innen szemlélve kétségtelen tény – mint arra már többen rámutattak, hogy Kosztolányi jutott nemzedékéből legkö-

zelebb az egzisztencializmushoz. Ez a világgépi korszerűség, bár tragikus korszerűség, óhatatlanul felveti a forma és világgép viszonyának kérdését. Vajon mennyire hagyott nyomot a regényformán ez a szemlélet, lépést tartott-e vele vagy sem, s ha igen, mennyiben. A kérdés persze nem ilyen egyszerű, hisz világirodalmi példákkal igazolható, hogy a világgép korszerűsége nem *szükségképpen* teremt új formát (pl. Fr. Kafka, R. Musil), így a művészi *érték* szempontjából nem minősítés annak megléte. Bár az is igaz, hogy a világirodalom minden jelentős e századi regényén (így a Musilén, Kafkáén is) kimutathatók novumok, módosulások is a múlt századi regényformához képest. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy nem steril poétikai követelményrendszerrel kell számon kérnünk a művektől, hanem a tendenciákra kell összpontosítanunk. Annál is inkább, mivel a művészetek története azt bizonyítja, hogy az újként fellépő korszerűség gyakran a tradíció talaján állt, hogy amit minden tekintetben újnak gondolunk, arról könnyen kiderülhet, hogy erős szállakkal kötődik a hagyományhoz.

A hagyományt Kosztolányi könyvével kapcsolatban először Thomas Mann emlegeti abban a levelében, amelyet a mű német nyelvű kiadása elé írt.¹² A tradíció hangsúlyozása itt egyértelműen regénypoétikai értelemben értendő, hisz a „... nyugodt-hagyományos forma” kitétel nyilvánvalóan arra utal, hogy a Nero műfaji karaktere a múlt századi regény talaján áll, vagy legalábbis nem tartalmaz számottevő poétikai novumot. Mindent összevetve aligha mondhatunk ellent Thomas Mann megállapításának, bár az is kétségtelen, hogy Kosztolányi regényének formai jellemzői számos ponton túlmutatnak a tradíción. A hagyomány részbeni meghaladása, a modern epika csíráinak jelenléte Kosztolányinál nem szándékolt, tudatosan alkalmazott prekonceptió ered-

¹² *Thomas Mann levele Kosztolányi Dezsőhöz* München, 1923. június 4-én. In: *Thomas Mann: Válogatott levelek. Válogatott művek.* 12. kötet. 208. 209. Ford.: Réz Pál. Magyar Helikon, 1970.

ménye, nem a világirodalmi példák jótékonyan termékeny bejátszása, hanem a világgép regényformát mozdító pillanata csupán.¹³ A pillanat így is rendkívül értékes, hisz a modern magyar prózairodalom egyik első lépcsőfoka, nyelvében pedig a modern prózanyelv közeli rokona.

A mű struktúrája – összhangban a cselekményes regény poétikai örökségével – egy központi mag köré épül. A regény már címében is jelzi, hogy olyan művet tart kezében az olvasó, amely elsősorban egy emberről szól, ha úgy tetszik, a főhősről. Kosztolányi regényében Nero a szó klasszikus értelmében központi alak, olyan főhős, aki körül a sztori szerveződik, minden egyéb történet, fabulaelem az ő sorsát, jellemét hivatott szolgálni, illetve megvilágítani. Nero, akár a regényhősök általában, bevilágítja a mű legapróbb zugait sorsa, életútja kitölti és megteremti a regény világát. Valahonnan indul és valahová érkezik, akár a műfaj jól ismert hősei. A kislányból császár lesz, a császárból véres költő, a véres költőből egy meg- és önroncsolt személyiség, s a dada ölében újra gyermek, az iszonyat és a megváltás szánandó szörnyszülőtte. Fejlődése lefelé ível, pontosabban a mérték alá. Negatív nevelődés történelmileg hitelesített tablója áll az olvasó előtt. A kezdet és a vég logikusan feltételezik egymást, a cselekményszál az epikai tradíció ok-okozati szálain épül, *halad*, tehát a mű felépítése fő vonalaiban metonimikus szerkesztésű. A regény meghatározó beszédhelyzete az ún. kívülálló elbeszélő kifejezőmódja, a realista regényirodalomból jól ismert múlt idejű egyes szám harmadik személyű előadásmód. A Thomas Mann emlegette „hagyományos me-

¹³ A világirodalom lehetséges tájékozódási pontjainak hiányáról írja Kiss Ferenc: „A világháború után . . . a kortárs világirodalommal is meglazul a kapcsolata. Thomas Mannhoz, Duhamelhez ugyan személyes ismeretség fűzi . . . de életművük nagy tétjeit nem érzi át, nem elemzi. Az avantgarde-ot számára elsősorban Marinetti képviseli, s a szürrealizmus vívmányairól például alig vesz tudomást. Proustot, Joyce-t már nem dolgozza fel, épp csak tud róluk . . .”. Kiss Ferenc: i. m. 411.

der” igen határozottan tetten érhető tehát, de mielőtt a műfaji elmozdulásokra összpontosítanánk, vegyük szemügyre a kísértés lehetőségeit, a mű fabulaanyagának azokat az elemeit, amelyek könnyen megtéveszthetik az elemzőt, s indokolatlan következtetésekre adhatnak alkalmat.

Földi Mihály Kosztolányi „regényhieroglifáiról” beszél idézett tanulmányában. A kifejezés rendkívül találó és szellemes, hisz minden jelentős mű a legmélyén titok marad az olvasó előtt, különösen századunkban, amikor „olyan világban vagyunk, amelyről *nem* azt kell kijelentenünk, hogy többféle olvasata is lehetséges (ez minden elbeszélésre igaz), hanem azt, hogy *az egyetlen helyes olvasat illúziója többé nem lehetséges*”.¹⁴ A *Nero, a véres költő* esetében sincs másképp, így az értelmezőnek a műelemzés viszonylagosságával kell szembenéznie. Van a regénynek egy primér epikai szintje, a történeláncolatok tényei, amelyeket helyesen kell felfognunk ahhoz, hogy a mű műfaji karakterét megértsük. Földi említett tanulmányában arra a kérdésre, hogy Agrippina miért gyilkolja meg Claudiust, azt válaszolja, hogy „Válasz nincs, magyarázat nincs. Motívumok nincsenek . . . Körülmények vannak.”¹⁵ Ez a nyilvánvaló félreértés kimondatlanul ugyan, de az action gratuite kérdéskörét állítja előtérbe. Földi semmiféle poétikai következtetést nem von le állításából, láthatóan nem is érdeklik a műfaji, műfajelméleti szempontok. Minthogy Nero kegyetlen és értelmetlen abszurditás, kihívásai is könnyen az action gratuite látszatát kelthetik – akár Édes Anna gyilkossága –, s így nem létező nóvumot kölcsönözhetnek Kosztolányi regényének, magát a fogalmat kell tisztázni, annál is inkább, mivel nemrégiben Poszler György határozottan vetette fel a kérdést.

Poszler az alábbiakban határozza meg az action gratuite lényegét: „Rövidre zárt kapcsolat ok és okozat, előzmény és következmény, kiindulópont és végpont között. A köz-

¹⁴ Frank Kermode: i. m. 298.

¹⁵ Földi Mihály: i. m. 185.

vetítő rétegek kihagyása. A tudatalatti és elhatározás utáni közvetlen, klisészerű találkozása. Elmarad a tudat cenzúrája, a társadalmi én kontrollja, a magatartásformák normarendszere. Ezért értelem előtti vagy értelmen túli. Intellektuálisan logikátlan, indulatilag logikus.”¹⁶ E szemlélet alapján nemcsak Édes Anna tette, hanem a fiatalkori novella „diadalmas matt”-ja is az *action gratuite* fogalma alá tartozik. Poszler nem szereti a lekerekített fogalmakat, a körülfalazott megoldásokat, értelmezésében inkább az esszéíró fölülnézetét kell látnunk, de akárhogy is áll a dolog, túl tágnak érezzük a fenti „kilátást”. Tudniillik az *action gratuite* esetében nem „rövidre zárt kapcsolat” van ok és okozat között, hanem teljes mellérendeltség áll fenn az előzmény és a következmény nem létező láncolatában. Így lélektani magyarázata nem lehetséges, tehát indulatilag sem lehet logikus. Létezése a lélektan teljes tagadása, a tudatalatti halvány „okozatiságának” felfüggesztése, s bevállása annak, hogy a morál és az ösztönök világán kívül létezik, létezhet egy ösztönön és morálon kívüli akció, egy belülről és kívülről egyaránt megmagyarázhatatlan „ingyen cselekvés”. Valahogy úgy, ahogy Gide regényében történik. A robogó vonat ajtaja egyszerre csak kinyílik, s nincs magyarázat, nincs „rövidre zárt kapcsolat” „kiindulópont és végpont között”, csak az akció van, az érthetetlen vákuum. Gide gondos prekoncepciója lázad itt a lélektani regény kliséi ellen. Ez a lázadás regénytörténetileg számottevő pillanat ugyan, de végső soron sikertelen „felfedezés”. Az író dolga, hogy a legsötétebb tettek leghalványabb szálaít is *sejtesse*, mert nem mondhat le az amorális megoly „ingyenes” torzszülőiteiről sem. Kafka *Kastélyának* láthatatlan ura megfoghatatlanságában is realitás, Gide „ingyen cselekvése” megfoghatóságában is légüres modernizmus csupán. Wittgenstein híres tanácsa (amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell) legfeljebb a szakfilo-

¹⁶ Poszler György: *A homo ludens hősiessége (Öt vonás Kosztolányi arcképéhez)* Jelenkor, 1985. május.

zófia mestereinek lehet alapelv, az írónak nem. Poszler mindazonáltal rendkívül mélyen érti Kosztolányit, tudja, hogy az erkölcs iránt ilyen fogékony író esetében még a „rövidre zárt” ok-okozati kapcsolatok is mélyen humánus indíttatásúak, így a túl tágan felfogott action gratuite helyett és mellett az action gratuite etikáját emlegeti, mint Kosztolányi írói magatartásának nívumát. Mint láttuk, az „ingyen cselekvés” a morál és a lélektan felfüggesztése, így etikájáról sem beszélhetünk. Poszler György értelmezése, ha fogalmilag túl laza is, szándékát tekintve mégis érthető, sőt értékelendő, csupán az action gratuite terminus technicus használata kifogásolandó. Ha félredobjuk a poétikai terminust, teljes tisztaságában előttünk áll Poszler szándéka: Kosztolányi írói nagysága többek között abban áll, hogy a logikailag „rövidre zárt” ok és okozati kapcsolatokban is fel tudja mutatni a „kultúrát teremtő játék etikáját”.

A *Neróban* előforduló, laza okozati szála épülő, kegyetlen abszurditás-kihívásokat nem az action gratuite-tel kell azonosítanunk, hanem gondos motívumjelzésekkel előkészített, a torz személyiség világával minden tekintetben adekvát tetteként kell felfognunk azokat. Nero akciói így belülről igazolhatók, ha nem is számíthatók ki. Nero rettenetes dolgokat művel. Ahogy lefelé halad, ahogy fokozatosan torzul a személyiség, egyre értelmetlenebb és lehetetlenebb tetteket hajt végre. Kezdetben még a „részvét és a kegyetlenség” ravasz, félegyensúlyi gonoszsága vezérli. A fájós lábú öregasszony és egy púpos ember kigúnyolása, egy tisztas, nemes nő utcalányként kezelése, egy gnóm törpe megalázása mind a kezdeti lépcsőfokokat jelenti. Kosztolányi szándékolt előrejelzései ezek az ördögi gonoszkodások, olyan előre utaló motívumok, amelyek az egyre sötétülő regényvilág rémtetteit előlegezik. Az „irodalmi iskola” véres leckéi közben Nero a következő kérdésekkel fordul Senecához: „Mért van úgy minden, amint van? Az ég mért nem piros, és a csillagok mért nem zöldek? A tenger mért nem sárga? Az oroszlánok mért nem tudnak röpdülni? Mindenekelőtt pedig mért nem

szülnek a férfiak is? A férfiak férfiakat, a nők pedig nőket.” A kérdéseket – mutatis mutandis – tettek követik, olyan tettek, amelyek a világ elemi rendjét borítják fel. Kosztolányi nem mélyül el Nero lélektani ábrázolásában, motivikusan előkészíti csupán. Ez az állandóan jelző, előre utaló regényírói eljárást teremti meg a mű lineáris rendjét, de az egymásra épülő cselekménysor okozati alapja ily módon nem tablószerűen, hanem mozaikszerűen épül. Mindig csak részleteket kapunk, baljós villanásokat látunk, hogy a végén a legabszurdabb tettek sem hatnak váratlanul, meglepetés-szerűen. A regény fabulaelemei ugyan ok-okozati láncra épülnek, de a gyakori előreutalások, motívumszemcsék mindig túlmutatnak az adott regénypillanaton, a fabulák jelzés-szerűen sugározzák a végkifejletet. Ennek köszönhető, hogy a fabulaelemek egyaránt mutatnak a szüzsévé szerveződés irányába és egyaránt az atmoszféra irányába. A szüzsé logikus-dinamikus cselekményszálat igényel, tehát haladást, az atmoszféra-kisugárzást, levegőt, tehát mozdulatlanságot. Ez az érdekes szimultaneitás adja Kosztolányi művének sűrített világát, s ez az a pont, ahol félrebillen a múlt századi regényszerkezet, a világkép elmozdítja a tradíció kitaposott útjait. Ez az elmozdulás nem látványos, rejtőzködő csupán. A regény cselekményanyaga megőrzi a regényforma hagyományosan metonimikus felépítését, de az atmoszféra irányába is mutató fabulaelemek metaforikus szerepet is betöltenek.

Nero torzulását és egyre vadabb viselkedését nemcsak utaló, jelzésszerű, előkészítő akciók jelzik, hanem olyan környezeti utalások és az emberi külsőre jellemző olyan motívumok is, amelyek jól érzékeltetik a belső világ romlottságát, valamint a bekövetkező és egyre súlyosbodó lelki hanyatlást. Például a Britannicus meggyilkolását megelőző fejezetben (12.) így ír Kosztolányi: „A császár egy idő óta hízott, ami határozottan elrútította, mert termete a közepes alatt maradt, és a hegyes kis poh szánalmasan himbált vékonyka gyermeklábai között, mint terhes nők hasa”. Majd a sikertelen fogyókúra után, közvetlenül a gyilkosságot követő feje-

zetben (14.) ezt olvassuk: „Hihetetlenül megkövéredett. Mióta abbahagyta teste sanyargatását, és mindent evett, amit szeme-szája megkívánt, zsírpárnák rakódtak testére, hátán és nyakán rózsaszín hurkába torlódott a hús, álla alatt toka gömbölyödött. Arcán pedig mintha maszk lenne, ismeretlen, majdnem isteni visszfény, a hatalom, öntudat, biztonság ragyogása, mely a szemlélőt zavarba hozta.” Kiss Ferenc figyelmeztet arra a súlyos jelentésű motívum-egybeesésre, amely a Britannicus és Nero halálában ismétlődő disznóképben fedezhető fel.¹⁷ Legfeljebb annyival egészíthetnénk ki ezt a párhuzamot, hogy Britannicust Nero már a gyilkosság előtti éjszakai rohamában dögnek nevezi: „– Te dög – hörögte – dög.” A környezet ábrázolása teljesen alárendlődik a regény motivikus világának, szinte *minimálisra csökkent* Kosztolányi a *regényföldrajz szerepét*. Claudius meggyilkolását a rekkenő meleg, a kiszáradt folyópart készíti elő atmoszférikusan, máskor a lélek boldogságát erősíti a fény-sugár, például a színészversenyt követő boldog délelőttön (20.). „Már magasan állott a nap, mikor kinyitotta szemét, és arcát megcsiklandozta a napsugár, mely nagy-nagy boldogságot hozott messziről, a gyermekkor ébredéseiből.” Majd a diadalt követő fejezetben (21.), ahol Poppaea sátáni praktikával a féltékenység gyötrő útvesztőjébe tereli a császárt, azt olvassuk: „Rómában olyan meleg volt, hogy a város éjjel élt, nappal aludt. Sok rabszolga az utcán napszúrást kapott, szörnyethalt. Mint izzó dárda, átdöfte egy napsugár.” Még ugyanebben a fejezetben Poppaea Agrippina megölését sugallja a császárnak, Nero gyötrődik, ingadozik. Poppaea hideg számítását az arcára folyt „zöld holdfény” kíséri, majd a tengerparti virradatban Nero kavargó, hánykódó lelkiállapotát a morajló tenger hullámai erősítik: „A hajnali tenger egy bomlott hetérához hasonlított, aki reggel, fésülködés előtt, kócosan és keserűn őrjöng, drágagyönggyel ékesítve, titáni kék hajcsomókkal. Hentergett álmatlan ágyában,

¹⁷ Kiss Ferenc: i. m. 159.

és nem békélt el, sírt és jajgatott, és mint a meddő nő, ki a semmivel vajúdik és szülni sohasem tud, elájult, odavágta magát, görcsökben fetrengve.”

Az ok-okozati szálra épülő cselekményes regényekben a történés ideje, ahogy mondani szokták, az olvasó órájával együtt halad. Az időfolyamat lineáris, hisz a metonimikus sztoriépítkezés feltételezi, sőt megköveteli a valóságos időtartamok érzékeltetését.

Ha a regényidő felől vizsgáljuk Kosztolányi művét, hamarosan kiderül, hogy az időfolyamat a realista regényekre jellemző módon, a történéssel párhuzamosan, a valóságos idő illúzióját keltve halad. A *Nero* által felölelt időmennyiség nagyjából tizenhárom év, a trónra lépéstől a halálig terjedően. Ez az időszak azonban különböző arányokban oszlik meg. Az első négy fejezet négy napot ölel fel, az öttől a nyolcadik fejezetig két év telik el, majd a későbbi fejezetekben csak a „délután”, „most”, „virradat”, „későre jár”, „akkor” stb. időre utaló szavakat találunk, majd az utolsó fejezetben tudjuk meg a ténylegesen lepergett időtartamot: „Tizenhárom éve uralkodott a római világbirodalomban Aeneas unokája”. Mivel történelmi hitelességű művel állunk szemben, akár részleteket is megtudhatnánk az eltelt idő állomásairól, például a Piso-féle összeesküvés, Agrippina megölése stb. időontjainak felkutatásával. Nem sok értelme lenne az efféle vállalkozásnak. Tudniillik hiába ellenőrizzük, hogy milyen léptekben halad az idő ebben a regényben, benyomásunk, olvasói élményünk szempontjából közömbös ez a kérdés. Hiába tudjuk, hogy a műben lineáris felépítésű az időtartam, az olvasó összbenyomása mégis az, hogy az idő itt nem *halad*, hanem *van*. Ez a paradox időérzékelés azzal magyarázható, hogy a regényföldrajz és a regénytér a realista regényekhez képest beszűkült, kissé összezugorodott, a *Neróban*, az olvasó figyelmét inkább a főhős lelki gyötrelmei és abnormális reakciói kötik le. A történés mozaikszerűen fejlődik szüzsévé, így az időfolyamat háttérbe szorul, az időtlenség látszatát, benyomását kelti. A

műben teret kapó értekező, esszéisztikus betétek még felerősítik a mű atmoszféráját, légkörét, elterelve a figyelmet az idő múlásáról. A valóságos idő a virtuális idő érzetét kelti az olvasóban, aki a romboló, mindent elemésztő idő uralmát mint állandó jelenlételem érzékeli, anélkül persze, hogy regénypoétikailag megnyugtatóan igazolható lenne ez a befogadói benyomás.