

Tropologikus működésmód Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényében

„...a kornak, amely [...] számokból, adatokból, tudás-
anyagból mindig többet és többet akar elérni, mégis leg-
inkább imponál a költő, aki a semmiből valamit csinál.”

(Kosztolányi, 2004, 179. o.)

Kosztolányi első regénye, a könyv alakban 1922-ben megjelent Nero, a véres költő tematikájából adódóan elkülönül a szerző többi regényétől. Egyik legkorábbi méltatója, a német kiadáshoz előszót író Thomas Mann (2003, 612–613. o.) császár- és művészregényként határozta meg a regény műfaját, rámutatva a mű két lényegi vonására, a történelmi kontextusra és a művészi identitás problematikájának központi szerepére.

A regény recepciója

Noha mindkét fenti meghatározás magában rejtje a félrevezető leegyszerűsítés lehetőségét, e megjelölések számos későbbi értelmezés kiindulópontjává szolgáltak. Király István (1986, 73–88. o.) történelmi parabolaként interpretálja a regényt, melynek napi politikai, történelmi-társadalmi, valamint ontológiai vetületét vizsgálja. A mű történelmi-társadalmi síkjára felől olvasva a regényt Nero egy hanyatló, dekadens társadalom szimbóluma, mely a korra jellemző értékhiányból adódóan Kosztolányi korának mentalitásbeli, eszmei szerkezetével mutat hasonló vonásokat. Kiss Ferenc (1979, 135. o.) e kontextus fényében a „dekadencia regényeként” határozza meg a *Nerót*. Az ontológiai értelmezés kulcsfogalmai a dezillúzió és a létabszurditás, a regény az értékválsággal küzdő társadalom rajzában ugyanis a lét esztelenségét hivatott kifejezésre juttatni. Az „anti-fejlődésregény” hőse ennek értelmében eltévedt ember, akinek „örületében a lét örülete szól” (Király, 1986, 80. o.). Bori Imre (1986, 140. o.) – noha felveti az irányregényt mint lehetséges műfaji meghatározást – szintén a művészregény és történelmi regény sajátos formájaként közelíti a műhöz: „a magyar regényirodalom ebben a műben szakít a magyar történelmi regényirodalom nehéz léptű modelljeivel”, így nem értelmezhető hagyományos értelemben vett történelmi regényként. (1) Efféle művészregénynek azonban sem világirodalmi alkotásban, sem más Kosztolányi-műben nem látja előzményét, a regény tehát a művészregénynek is sajátos változatát képviseli. Bori Imre (1986) felveti ugyanakkor a kamasz-tematika felőli értelmezés lehetőségét, hiszen Nero kamasz császárként Krúdy II. Lajosával (kamaszkirály) és Móricz Báthory Gáborával (kamaszfejedelemben) mutat rokonságot.

Szegedy-Maszák Mihály (1987, 55–65. o.) poétikai alapú műértelmezése a regény nézőpontját és értékszerkezetét vizsgálva tulajdonképpen arra keresi a választ, mi a viszony nézőpont és történetmondó helyzet között, azaz hogyan értelmezi Kosztolányi

regénye a történelmet. A történelmi regény felőli olvasatból kiindulva Szegedy-Maszák arra a következtetésre jut, hogy a mű nem ad bölcséleti igényű értelmezést a történelemről, és az archetipikus eseménysorok négy fő típusa közül a történelmet a románcossal magyarázza.

Bodnár György (1998) a regény vizsgálata kapcsán a lélektaniség problémakörét emeli ki. Meglátása szerint a dilettáns és a császár tébolya egyaránt patológikus tünet, mely lélektani megközelítést vált ki. A lélektani, korrajzi és erkölcsi kérdések viszonylatai azonban együttesen határozzák meg a mű jelentését, melyben a dilettáns szenvedély olyan modellértékű motívum, „melyben immár összefonódhat a pszichológiai történet, a művészregény és a történelmi rekonstrukció szála” (Bodnár, 1998, 44. o.). A dilettantizmus a regényben életmodellé válik, melyben a létben rejlő ellentmondás képtelen feloldása tükröződik.

Kosztolányi regényeinek egzisztenciális alapú megközelítése a dilettáns lélektani drámáját ontológiai távlatba helyezi (*Hima*, 1992, 65–90. o.). Hima Gabriella a regényt parabolaként értelmezi, Neróban pedig a magyar regényirodalom első abszurd hőst látja, aki életét akarja költői princípiumok szerint élni. A regény intertextuális kapcsolatait – elsősorban a szövegnek Camus *Caligula* című művével létesített párbeszédét – vizsgálva úgy tűnik azonban, hogy a művészregény felőli olvasat bizonyult produktívnak (vesd össze: *Hima*, 1994).

Szitár Katalin (2000, 180–191. o.) a regényhez szintén intertextuális szempontból közelít, amennyiben a regénynek Kosztolányi *Caligula* című novellájával létesített szövegközi kapcsolatát vizsgálja. Az elemzés során a motivikus kapcsolatok kerülnek előtérbe, melyek az alakokat hasonló értelemvilágok megtestesítőivé avatják. A hős halálának története mindkét műben összekapcsolódik az önazonosság megszerzésének folyamatával, melynek a szövegben a föld a motivikus megfelelője. Sitár Katalin tehát a szöveg központi motívumain keresztül a költői identitás megteremtésének lehetséges módzatait is vizsgálja.

A művészettelfogások sokfélesége azonban Kosztolányi regényében polifonikus struktúrát hoz létre, ami mind a hagyományos értelemben vett nyugat-európai művészregénytől, mind pedig a magyar irodalmi modernség művészregény-felfogásától elhatárolja *A véres költőt*. A mű központi kérdése elsősorban nem művészlét és hétköznapi élet kettősségének feszültségében, hanem sokkal inkább a művészi létformák sokféleségének ütköztetésében, egymásra vonatkoztatásában jelölhető meg. (2)

A költői identitás regénybeli megjelenési formái

A regény főbb férfi szereplői közül szinte mindenki író, költő, zenész, színész vagy irodalmár, tehát a művészi tevékenység valamely megnyilvánulási formájának művelője. Az általuk képviselt irodalom- és művészetszemlélet azonban egymástól igen eltérő paradigmákat hoz létre a regény világában. Ehhez járul hozzá a nézőpont folyamatos változása, melynek eredményeképp az egyes szereplőket és a hozzájuk kapcsolható költői elveket nem egy stabil narratori nézőpont felől, hanem a nézőpontok sokféleségéből adódóan egy folytonosan relativizáló és egymást tükröző közegben ragadhatjuk meg. Az egyes művészek egymásról alkotott véleményéből kialakuló viszonylagosság tehát a megfogalmazott paradigmákat egymás ekvivalenseiként tünteti fel az egységesítő narratori állásfoglalás igénye nélkül.

Seneca, aki a narrátor meghatározása alapján költő, bölcs és nevelő, a szó primátusát vallja a szó által kifejezett gondolathoz képest. Stilisztikai szempontból tökéletes, rétorokra jellemző ékesszólása már-már öncélú formalizmussá válik, mely nem a kimondott szó által képviselt tartalomra, hanem a mondás aktusára és annak stiláris minőségére irányul:

„Seneca minden ellenvetést elfogadott, ellenkezés nélkül. Száján azonnal készen volt a sima szó. [...] Csak írni akart, tragédiákat és verseket, hosszú, remekbe készült mondatokat, melyek kemények és csillogóak, mint a márvány, bölcs mondasokat életről és halálról, ifjúságról és öregségről, melyek tapasztalatát foglalják magukban, örökkévalóan, s azzal, ami ezen kívül állt, nem törődött. Más hite nem volt, mint az írás, s meggyőződése, mely a folytonos gondolkodásban és tépelődésben végképpen megingott, mindig afelé hajolt, akivel beszélt, és a következő pillanatban már ékebben, világosabban fejezte ki azt, amit vitatkozó ellenfelei óhajtottak.” (Kosztolányi, 2003, 16.o.) (3)

Senecánál ennek értelmében a tökéletesre csiszolt nyelvi megnyilvánulás olyan forma, ami kész sablonként egymástól igen eltérő tartalmakra vonatkozatható. A szavak jelentésének relativizálódása politikai nézeteinek is sarkpontja:

„– Gyilkosság? – szolt Seneca magasra vonva szemöldökét. – Mondd inkább: államérdek, és akkor mosolyogni fogsz. Nem szabad megijedned egy szótól. A szók magukban mindig borzasztóak, mint az üres koponyák. Hiányzik belőlük az élet, a vér meleg, emberi lüktetése, mely értelmet ad nekik.” (131. o.)

Seneca metaforákkal teli nyelvi megnyilatkozása összhangban áll a narrátor jellemzésével („száján azonnal készen volt a sima szó”), ami ismételten a nyelvi kifejezés formai oldalára irányítja a befogadó figyelmét. A szóforma „üressége” – mely a kontextus függvényében, a használat során telik meg aktuális tartalommal – azonban óhatatlanul magában rejtja a félreértelmezés lehetőségét. Amint láttuk, Seneca nyelvi relativizmusa az idézett szövegrész kapcsán elsősorban nem nyelvfilozófiai, hanem sokkal inkább etikai kérdés, hiszen a szóforma korábbi konnotációi által hordozott jelentéstartalmak képesek az adott cselekedet morális megítélését átminősíteni. Agrippina megölése ennek értelmében az ’államérdek’ lexémához tartozó konnotációk által, melyek bizonyos cselekedeteket kimondatlanul is szentesítenek, reszemanatizálódik és elfogadhatóvá válik. Seneca nyelvi relativizmusa tehát erkölcsi relativizmust eredményez, ami a halott barát, Britannicus birtokainak és lantjának elfogadását is beláthatóvá teszi. (4) Nero éppen ezt a kettősséget – az ékesszólás külső formái és az életvitel között fennálló diszkrpanciát – kifogásolja Seneca viselkedésében:

„Senecát pedig epés, gonosz és fontoskodó öregúrnak látta, aki irkálja *Erkölcsei leveleit* az ifjúság használatára, de életében bátoratlan és erkölcstelen, szöszátyár és szétfolyó, egyetlen szikrácska sincs benne az igazi költőből, aki nem okoskodik, hanem az örület vadságával és érzékiségével mer szólani. Zodius és Fannius szintén így vélekedett. Ő a rhetor, a szónok, aki mondvacsinált drámáit felcícomázza az ékesszólás színes cafrangjaival, de tartalom nem akad bennük.” (35. o.)

A regény főbb férfi szereplői közül szinte mindenki író, költő, zenész, színész vagy irodalmár, tehát a művészi tevékenység valamely megnyilvánulási formájának művelője. Az általuk képviselt irodalom- és művészet-szemlélet azonban egymástól igen eltérő paradigmákat hoz létre a regény világában. Ehhez járul hozzá a nézőpont folyamatos változása, melynek eredményeképp az egyes szereplőket és a hozzájuk kapcsolható költői elveket nem egy stabil narratori nézőpont felől, hanem a nézőpontok sokféleségéből adódóan egy folytonosan relativizáló és egymást tükröző közegben ragadhatjuk meg. Az egyes művészek egymásról alkotott véleményéből kialakuló viszonylagosság tehát a megfogalmazott paradigmákat egymás ekvivalenseiként tünteti fel az egységsítő narratori állásfoglalás igénye nélkül.

A gondolatok közvetítésének művészi nyelve ennek értelmében Senecánál élesen elválik a hétköznapi nyelvhasználatától (5), ami nyelvi megnyilvánulásait Nero számára hozzáférhetetlenné teszi: „nem tudott figyelni a szavakra, az ékes, lendületes fordulatokra, képtelen volt ráirányítani lelkét” (23. o.). Nero és köre tehát az öncélú formalizmus megnyilvánulásaként értelmezi a költő művészetét, melyből hiányzik az „örület vadsága” és az „érzéki” megszólalásmód. Nero Seneca-olvasata azonban csupán egy a regényben érvényre jutó értelemléhetőségek közül. Lucanus számára Seneca abszolút tekintély, akivel minden körülmények között közösséget vállal, hiszen „ők ketten a spanyol arisztokraták voltak ebben a városban, frissek és merészek, eredetiek és vadak” (42. o.). Lucanus szerint tehát Senecában megvan a Nero által hiányolt vadság, ami Nerónak nevelőjéről alkotott értékítéletét viszonylagossá teszi. Lucanus az összeesküvés vádjá alól azzal menti fel nagybátyját, hogy „ő költő, semmi köze senkihez és semmihez” (147. o.), miközben halála előtt saját anyját is föladja, csakhogy szabaduljon a kivégzéstől. Seneca iránti feltétlen tiszteletének elsősorban tehát nem a rokoni kötelék, hanem a mentor iránti tisztelet az alapja, hiszen „ő fedezte föl rendkívüli tehetségét, még csodagyerek korában” (39. o.). Lucanus a hivatalos irodalom kegyeltje, aki verseivel és szellemes előadásaival „egy csapásra meghódította az irodalmat és a nőket”, és aki „Orpheusról szóló költeményéért nemrég megkapta az irodalmi díjat” (39. o.). Az irodalmi szaktekintélyek által kanonizált költő figurájában, akit a közvélemény a „legnagyobb élő latin költőnek” tartott, és akiről „mérhetetlen önértzet ragyogott le” (39. o.), némiképp Kosztolányi Ady-kritikája tükröződik (részletesebben lásd: *Hima*, 1994, 95. o.). Lucanushoz azonban – aki megengedheti magának, hogy ne csak Neróról, de Horatiusról és Vergiliusról is lekicsinylően nyilatkozzék – a narrátor részvétellel viszonyul. Noha a költői pályafutását csodagyerekként kezdő fiatal tehetség idővel politikai költővé válik (6), éppen a szituációból adódó meg hasonlása teszi őt a narrátor szemében rokonszenvesse:

„Megijedt tulajdon hangjától, és szégyellte, hogy szenvedélyes tehetsége ide vezette, ebbe a ronda és aljas társaságba, a császár udvarából, mely szintén ronda és aljas volt. Mit kereshet egy költő bármilyen politikai táborban? Leült, nagyon leverten. Nem érezte magát költőnek.” (147. o.)

Lucanus felismerése tehát az irodalom autonómiáját teszi nyilvánvalóvá, mely a művészi tevékenységet függetleníti bármiféle politikai szerepvállalástól.

A regény valódi poeta natusa, az önmagába zárkózó őstehetség azonban mégsem Lucanus, hanem Britannicus. Ő az a költő, aki iránt mindenki feltételen elismeréssel viszonyul: „Lucanus lázas elragadtatással beszélt írásairól. Őt nevezte a jövő költőjének. Seneca csodálta” (41. o.), sőt még Nero is benne látta az abszolút költőiség megtestesítőjét, az egyetlen igazi és legyőzhetetlen ellenfelet. Nerót Britannicus verseinek zeneisége ragadja meg, a „szavak bűvölete”, melynek varázsát a(z) (el)hallgatás – zenei értelemben a szünet, költői értelemben a csönd – adja: „Minden szavad mögött annyi hallgatás áll, hogy megnövekszik a súlya, mikor kimondod és leírod, annyi csönd, hogy zavarba hozol vele mindenkit. Verseidben is ezt vettem észre. Minden igéd mintegy a hallgatás tornyából lép ki, mindenkit megtévesztve, sápadtan és jelentősen.” (49. o.). Ennek értelmében a csönd a nyelv „nullfoka”, mely a nyelvet költői státusában mutatja fel. Britannicus költészete Nero értelmezésében „a csöndből keletkező hang” költészete. A hétköznapi nyelv inerciájának megszüntetése tehát a költői nyelv születésének előfeltétele. (7)

Britannicus poétikájának érvényessége – melynek alapja a tartalom fölött álló tiszta zeneiség – relativizálja tehát Seneca „nyelvi cirádákon” alapuló művészetszemléletét. Britannicus – aki a közéletet és a politikát egyaránt lenézi, és így a Lucanus által képviselt költészeti paradigmának is ellentmond – kimondatlanul is a művészet öncélúságát és önelvűségét képviseli. Az általa megvalósított esztétikai létet a regényben a „semmi” szimbolizálja, mely Britannicussal kapcsolatosan a fiktív (költői) világ szinonimájaként válik hozzáférhetővé az értelmező számára. (8) A semmi két – egymástól eltérő – jelen-

tése feszül egymásnak Nero és Britannicus párbeszédében. Nero számára a „semmi” birtoklása („minden az enyém, az is, ami nincs”) a hatalom gyakorlásának megnyilvánulásaként, míg Britannicus esetében a nem valós (vagyis fiktív, költői) világ uralásaként értelmezhető. A hatalomról való lemondás tehát a költői lét feltétele. Ezért van Nero – de még Seneca – költői vállalkozása is eleve kudarcra ítélve, és emiatt tűnik az irodalmi életet „uraló” Lucanus művészete poétikailag hiteltelennek. Britannicus tehát velük szemben a „homo aestheticus” megtestesítője, akkor is, ha „mindössze egy-két pársoros verset alkotott eddig, melyekről maga sem tudta, hogyan születtek. Szinte akarata ellenére jöttek létre a fájdalom napjaiban, mikor már sírni se tudott...” (41. o.). Összhangban áll ezzel Seneca véleménye, mely szerint az írás gyógyít, úgy tűnik azonban, hogy a művészet csak ösztönös tevékenységként, létformaként, és nem előre elhatározott programként működőképes a regény világában. (9)

A *Három költő a gőzfürdőben* című fejezet költőinek művészetszemlélete azonban még különbözőségük és korlátozott érvényességi körük ellenére is élesen elhatárolódik a „zugirók” irodalom-felfogásától, mely a *Római Citerások Egylete* című fejezetben explikálódik. Ezek az írók – kik személyiségjegyeikben és viselkedésüket tekintve az irodalmár-lét ironikus olvasatát adják – elsődlegesen nyelvhez való viszonyukban térnek el a regényvilágban „kanonizáltak” tekintett költőktől: „Szidni kezdték egymást és marni, a csapszékek kacsakaringós modorában, azon a külvárosi irodalmi nyelven, melynek minden szava rothadt záptojás” (31. o.). A paradoxon („csapszékek irodalmi nyelve”) elsősorban Seneca róluk alkotott véleményét juttatja érvényre, de az „igazi” költők és a dilettáns versírók közti különbségtétel a narrátor szóhasználatán keresztül is érvényre jut, hiszen Senecát mesterként, míg Zodicust poétaként, zugköltőként aposztrofálja. Fannius bemutatásakor világossá válik, hogy ő is verseket ír, mégpedig sok verset, ami a Britannicus személyéhez köthető művészetfelfogás tekintetében eleve kizárja a minőség érvényesülését. A „mennyiségi” költészettel szemben tanúsított narrátori distancia a Nero alkotói termékenységét kommentáló ironikus attitűd kapcsán is kifejezésre jut: „Meg volt elégedve önmagával. Egy év alatt összeírt egy kis könyvtárravalót, melyre önérzettel tekintett.” (29. o.). A császár környezetében eltöltött időnek köszönhetően Zodicus később komoly tekintély lett, a „költészettan tanára”, míg Fannius irodalmi iskolájában szavalásra és énekre oktatta tanítványait. Kettejük karrierje tehát újabb fricska az irodalmi közéletnek, mely a pozíciók megszerzését nem a tehetséghez, hanem a helyezkedéshez köti. (10) Az öröklött név tekintélyéből megélni akaró tehetségtelen firkász mintapéldánya a Citerások Egyletének másik tagja, Sophokles, a költő, aki „se énekelni, se írni nem tud, legalább senki se olvasott tőle semmit, és beszéde se igen vall költőre” (114. o.). A tragédiaíró leszármazottjának tehetsége kizárólag abban áll, hogy határozott érzéke van a drámai fordulatok iránt. Lentulus, „egy szegény és öregedő kisbirtokos, aki vénségére elhatározta, hogy versírással próbálkozik” (115. o.), és aki képtelen felfogni a daktilus lényegét, a dilettantizmus újabb formáját képviseli, azét az emberét, aki helyzetéből adódóan örökre képtelen marad az alkotásra. Egyetlen kivételnek tűnhet Callicles, aki saját költői nyelvvvel rendelkezik:

„A művészek e tanyáján, úgy rémlett, egyedül ő a művész, aki nem vallotta magát annak. [...]

Külön nyelvet teremtett ódon szavakból, melyeket régi remekírók használtak, és ezeket csúfondóran, bizonyos áljóhízeműséggel elegyítette azokkal az éjszakai kifejezésekkel, melyeket itt hallott. Csípős volt, néha maró és kegyetlen. Gúnyal nyilatkozott mindenkiről, elsősorban önmagáról, hogy szájalmat ébresszen maga iránt.” (118. o.)

Calliclest szó iránti érzékenysége a narrátor szemében látszólag igazi művésszé avatja, karikázó nyelvi viselkedése, valamint gúnyos és kritizáló magatartása azonban őt is az irodalom peremére szorítja.

Nero művészeteszménye

Nero művészetszemlélete és művészi tevékenysége a fent bemutatott írókkal ellentétben túlmutat a költői tevékenység határán, hiszen számára a zene, az írás, a szavalás és a színjáték egyaránt a művészlét megnyilvánulási formája. Már a szöveg mottójául választott Suetonius-idézet előrevetíti, hogy számára a zene az elsődleges, a költészet ennek csak egyfajta kísérője. A zenei és költői tevékenység között a hang rögzítése és megőrzése teremt analógiát, ami Nero számára a művészi tevékenység alapja:

„Még sötétség terjengett mindenütt. Csak a fuvolás fuvolázott édesen, kimondhatatlanul édesen. Nero visszaesett párnájára. Nyögött. Állati hangok csikorogtak fogai között, ősemeri kiáltások, melyek jajgatásá halkultak. Ha énekelni tudna, vagy legalább kiáltani. Olyan nagyot kiáltani, hogy mindenki meghallja, a föld alatti szellemek is, és az égben az istenek is, s hogy mindenki, aki alszik, felriadjon és idejőjjön, és csak rá figyeljen, ne a császárra, hanem arra, aki énekel, kiált, ordít, a nagy hangra.” (20. o.)

Az alkotást megelőző pillanatokban tehát a még tagolatlan hang különböző megnyilvánulási formái előzik meg az artikulált beszédet: az állati hangok, majd az ősemeri kiáltások először indulatszóvá formálódnak, ami még őrzi a kezdetleges, ösztönszerű hangadás lenyomatát. Ezután jelenik meg az artikulált hang iránti igény, ami a kozmosz uralásának lehetőségét sejteti. Az empirikus én, Nero esetében a császár-lét feladása, metaforikus értelemben az ennek a hangadás aktusában való feloldódása azonban előfeltétele a művészi értelemben vett hangadásnak (ének). Nero számára a hangok beszédhangok együttesévé, szavakká állnak össze („puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni”, 21. o.), melyek pontosan gördülő görög sorok, hexameterek formájában írott szöveggé rögzülnek. A hangzás rögzítésének tehát a ritmus az alapja, ami a szóhatárok fellazításával írásban is képes megőrizni a hangzó szöveg zeneiségét. Nero számára fontos az írott szöveg hangzó szöveggé alakítása, verseit és drámáit gyakran elszavalja, de szöveg és hang eredendő egységére világít rá az a tény is, hogy költeményeinek nagy részét eleve zenei kísérettel szerzi és adja elő. A hang primátusát hirdeti továbbá, hogy Nero saját alkotói válságát a hangadás hiányaként éli meg: „Valami leköti bennem a dalt. Erről van szó. Nem enged ki mellemből a hangot, és a költészetet is rabul tartja.” (55. o.), „Hangom értelen, gyöngye. Halldok, hogy nyávog? Nem tudok énekelni és síni.” (55. o.). A fizikai hangadás elégtelensége (nyávogó hang) ennek értelmében nem ok, hanem okozat, melynek háttérben egzisztenciális problémaként az alkotásra való képtelenség (metaforikus értelemben a még csak formálódó hang kimondásának lehetetlensége) áll. (11)

Első nyilvános fellépésekor Nero mint tragikus dalnok mutatkozik be. A debütálás előtt azonban új nevet vesz fel, a Domitius művésznévvel jelezve, hogy „ő nem mint császár lép föl, hanem mint művész” (83. o.). Nero érzékeli tehát, hogy a szubjektum művészi tevékenységre csak az empirikus én feladása árán lehet képes, ezt azonban egységes esztétikai elvként saját költői gyakorlatában nem tudja megvalósítani. Britannicussal beszélgetve azt vallja, hogy verseinek megértése lehetetlen életének ismerete nélkül: „Jaj, ha látnád bensőmet, megszeretnél engem és verseimet is, melyeket életem ismerete nélkül meg sem érthetsz. Titáni arányok és hörgő iszonyatok” (47–48. o.). Ars poétikáját pedig így határozza meg: „Az kell megragadnunk, amit gondolunk és érzünk, nem amit birtoklunk” (47. o.). A hang rögzítésének igénye, vagyis az ösztönös alkotósvágy, művészi programként megfogalmazva a személyes élmények kifejezésének fórumává degradálódik. A Nero által feldolgozott mitológiai témák is e cél szolgálatában állnak, és ezt szimbolizálja színészi tevékenysége is. Elsőprő – és talán egyetlen igazi – színpadi sikerét akkor aratja ugyanis, amikor „önmagát” játssza: „Nero annyira nem bízott a merénylet sikerében, hogy ezen az estén is föllépett, Orestest játszotta, az anyagyilkost, s noha alig készült, olyan elragadó és lázas volt, hogy a színház őszintén tapsolta.” (126. o.). Az

empirikus én feladására tehát Nero képtelen, gondolat- és érzelmkifejező költészet-szemlélete pedig eleve kudarcra ítélte. Az empirikus én időleges feladása Nero esetében nem a költői szubjektivitás megszületését segíti elő, hanem identitásválságot eredményez. Ennek előképe az utcalánnyal folytatott beszélgetés a regény elején, ahol Nero önmeghatározása (kocsis, majd császár) a lány megnevezése által („Bolond vagy te, komám, [...] nem a római császár.”, 32. o.) átértelmeződik, és tudathasadásos állapotot, önazonossági krízist eredményez: „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” (33. o.). A mű végén, amikor Nero a menekülés kényszeréből adódóan másodszer ölt kocsisruhát, szintén felvetődik az önazonosság problémája:

„– Hol vagytok? – szólt, az álomtól mákonyosan.
Végignézett a kocsisruhán, a kardján, és nem ismerte föl többé önmagát. Reszketve mondta:
– Ki vagytok?
Ephroditus nézte, de ő tovább beszélt:
– Nem értem – rebegte –, semmit se értek – és mosolygott. – Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem, és hallom a hangját.” (168. o.)

Nero egzisztenciális összeomlásának pillanatában az én-kérdés a hangadás aktusával kapcsolódik össze. A hang azonosítására azonban Nero képtelen, ami a szubjektum integritását veszélyezteti:

„– Jaj – mondta Phaonnak, és elkapta kezét, lázasan szorongatva –, ő beszél. Az, aki mindig. Te beszélsz a mellemről és a szájjammal, kinek hangját, gondolatát nem bírom el. Valaki más. Hallgasson el. Hallgass el. Tegyetek valamit. Mindig csak ő.” (168. o.)

Az idegen hang azonosítása az önazonosság – szimbolikus értelemben a költői identitás megteremtésének – előfeltétele. A hang – mely vélhetően Britannicus hangja – ennek értelmében a költői ihlet forrása, melynek felszabadítására Nero képtelen. Veleszületett ösztöne az alkotás, a „hangadás” iránt tehát nem képes alkotó energiává alakulni. Ezt jelzi, hogy Nero utolsó hangadása kezdetleges, artikulálatlan hang formájában realizálódik (sikoly, hörgés). Alkotás iránti vágya a cselekmény előrehaladtával egyre inkább torz formát ölt, és a céltalan öldökléssel válik azonossá. Nero – kinek arcán a gyilkolás pillanatában „művészi öröm lángolt” (149. o.) – saját tevékenységét a képzőművészet egyik formájaként interpretálja, érvénytelenítve ezzel korábbi művészetszemléletét: „Minden halott az élőnek a szobra. Nem gondolod, hogy aki öl, az szobrász?” (149. o.). A gyilkolás művészetének abszolút érvényességét jelzi a játék-metafora szövegbeli megjelenése is („Nem tudott ellenállni ennek a játéknak.”, 150. o.), melyhez a regény topológiájában az általános értelmezéssel szemben nem az alkotás, hanem a rombolás képzelete köthető.

A regény trópusainak szövegtévképző szerepe

„eleven lehemmel lélekzem e verset” (Kosztolányi, 1980, 549. o.)

A regény tropologikus rendjében meghatározó jelentőségű a négy őselem: a levegő, a föld, a víz és a tűz, melyek visszatérő motívumként egységes metaforasorrá alakulva a

szöveg egészét átszövik. A mű értelemképzése szempontjából a levegőhöz kapcsolódó trópus a legjelentésesebb, mely a regény kitüntetett pontjain, az első és utolsó fejezetében egyaránt feltűnik. Szöveggépző szerepének kiindulópontja azonban az a jelenet, melyben a még gyerek Nero „elfogja” a haldokló császár utolsó leheletét:

„A fekvő nem kelt föl. Kövér-piros nyaka elfehéredett, szája szaggatottan kapkodta a levegőt. Haját átnevesítette a verejték.

Nero izgatottan fölébe hajolt, hogy ajkával elfogja legalább utolsó leheletét, a lélegzetet, mely megszűnik, a lelket, mely elrepül.” (10. o.)

Az idézett részletben a biológiai életet meghatározó elem (levegő) a hozzá kapcsolódó cselekvésen keresztül (lehelet, lélegzet) az ember metafizikai létének jelölőjévé válik (lélek), ami a szövegben a hangzástmetaforizáció által felélesztett közös történeti szemantikum révén nyelvilag is motivált. (12) Mivel Nero Claudius császárnak csak fogadott fia, az elrepülő lélek megragadása Nero császári hatalmának szentesítése szempontjából szimbolikus jelentőségű aktus, mely a vérszerinti kötelék helyébe a szellemi lelki folytonosságot állítja. Claudius halála után „Nero száján egy lehelet akadozott” (11. o.), ami testi mivoltának megsemmisülése után a császár metafizikai valójának „továbbélését” Nero személyéhez köti. A hatalmától megfosztott, meggyengült emlékeztető öreg császár azonban uralkodóként nem hagy maga mögött említésre méltó életművet, szellemi öröksége a szöveg narrációjában az általa írt könyvre és az írás tevékenységére korlátozódik, Nero tehát elsősorban alkotó emberként és nem uralkodóként válik Claudius örökösévé. Ezt jelzi, hogy a fiatal Nero számára Claudius inspiráló erő, kapcsolatuknak elsősorban nem a császár felé megnyilvánuló szánalom és az ebből fakadó részvétel, hanem sokkal inkább a költői fantázia beindítását szolgáló közös tevékenység, a történetmondás volt az alapja: „Aztán tőle sok minden érdekést hallott az etruszk historiáról, melyről egykor Claudius könyvet írt. Erre szívesen figyelt.” (9. o.). Claudius tehát Nero számára nem csupán nevelőszülő és császár, hanem történetmondói és írói tevékenységéből adódóan szellemi előd is. Noha a regény cselekménye Senecát jelöli meg Nero szellemi nevelőjeként és írói ambícióinak ösztönzőjeként, a szöveg képi világa felülírja a fabula által mester és tanítvány között explicált kapcsolatot. Seneca utolsó lélegzete ugyanis megsemmisül, szellemi öröksége ennek értelmében a regény poétikai világában nem folytatódik: „A költő még egyet sóhajtott, és teste elmerült. Utolsó sóhajából légbuborék lett. Az sokáig ott táncolt a víz színén. Aztán szétpattant. Seneca nem volt többé” (159. o.). A kettejük között fennálló szemléleti (poétikai és stílári) különbség, valamint az ebből adódó feszültség a szöveg képi világában is megerősítést nyer. Seneca felolvasásakor Nero „nem tudott figyelni a szavakra, az ékes, lendületes fordulatokra, képtelen volt ráirányítani lelkét” (23. o.), ugyanakkor más szerzőket szívesen olvasott, „és egy-egy verset kívülről is megtanult, hogy zenéje beivódjon lelkébe és megtermékenyítse” (29. o.). A ’lélek’ e szövegrészek kapcsán a költői alkotások befogadásának és megalkotásának képességével azonosítódik, és a regény tropologikus rendjében a költői „termékenység” metaforájává válik. Ezt jelzi, hogy az ifjú császár első költői kísérletekor, a szavakkal vívott harc pillanatában is feltűnik a ’lélegzet’, mely a Claudius halálát leíró szövegrészen megteremtődő ekvivalencia miatt szintén az alkotói tevékenység metaforájáaként értelmezhető. (13) Nero szavakkal vívott küzdelme – félelem és akadozó lélegzete – a császár (és nem Seneca) haláltusájának szimbolikus újraéléseként értelmezhető, ami végső soron az első költemény – a Claudius haláláról írott parabola – megszületését eredményezi. (14)

A szövegben tehát a ’levegő’-’lélegzet’-’lehelet’-’lélek’ szavak által megteremtett metaforasor összekapcsolódik az alkotással, függetlenül attól, hogy melyik szereplő nézőpontja érvényesül az adott szövegrész kapcsán. (15) Lucanus például Vergilius költészetéről és Horatius személyiségéről egyaránt lekicsinylően beszél, előbbiről azért,

mert „minden betűje halott. Kattogó versek, hivatalos állami költészet, lélek nélkül.” (39. o.), utóbbiról pedig amiatt, mert „Rövid lélegzetű. Versei is hamar kifulladásra, mint a gazdájuk.” (39. o.). Ezzel szemben Nero azért tartja Britannicus versét tökéletesnek, mert „írója mintha rabul ejtette volna az átlátszó levegőt” (45. o.). A költői alkotásokkal szemben megnyilvánuló ironikus attitűd tehát a maradandó remekmű megalkotásának gátját a lélek nélkülségben látja, miközben a szöveg tropologikus rendjében a múlhatatlan költői alkotás lényege szerint a levegőhöz/lélekhez kötött. (16) Ezért lesz Nero olvasatában Octavia a költői termékenység gátló tényezője:

„Biztos volt abban, hogy ő sorvasztotta el nagyra törő tehetségét, aki jeges testtel jár a palotában, és megfagyasztja maga körül a levegőt, az ő lángjait is, melyek ki se törhettek miatta. A császár kielégületlenül lélekkel szólongatta az örömet.” (67. o.)

A költői tehetség elsorvasztása a szöveg képi világában a levegő megfagyasztásával azonosítható, ami a lélek kielégületlenségét, vagyis az alkotásra való képtelenséget eredményezi. (17) Octavia magatartásával szemben a Britannicusszal folytatott beszélgetés – melyben Nero arra kéri öccsét, hogy árulja el neki a költészet titkát, a „szavak bővölését” – Britannicus Nero számára a költői alkotóképesség forrásává, az ihlet átadójává avathatná („leheletük majdnem összefolyt”, 48. o.), a közös alkotásra irányuló szellemi kapcsolat meghiúsulását azonban nemcsak Britannicus távolságtartó magatartása, hanem – a ’majdnem’ lexéma által – a szöveg képi világa is deklarálja. (18)

A lehelet-metafora Nero „uralkodói programjának” meghatározásában szintén központi jelentőségű:

„Meg kell védenie önmagát, keményen. Hiszen az erő csak arra való, hogy az értéket oltalmazza, mint test a leheletét, és a hatalom is nagyszerű, csak jó célokra használják. Van-e szentebb cél az övénel? Ércfallal körülvenni személyét, hogy zavartalanul alkothasson. Nélküle a költő is elpusztul, hiába írja a legszebb verseket.” (65. o.)

Hatalmát Nero e program értelmében költői én-je védelmének szolgálatába állítja, és ezzel párhuzamosan az alkotásra való képtelenséget a továbbiakban nem belső, hanem külső okokkal magyarázza: eddig „lelkében viaskodott” (65. o.), ezután azonban „megtanult uralkodni a lelkeken” (66. o.). Összhangban áll ezzel a Seneca által programként meghatározott erkölcsi relativizmus, mely az uralkodás aktusát szintén a lélegzet-metaforához kapcsolja:

„Minden szabadság a tiéd. Nincs törvény. Te vagy az erkölcs. A lélegzésed szabja meg, hogy éljenek milliók. Ne riadj vissza csip-csup kétségektől. Az nem méltó hozzád, aki uralkodni vagy hivatva.” (133. o.)

A ’lélegzet’ ennek értelmében a költői tevékenység jelölőjéből a hatalom gyakorlásának metaforájává alakul át, amit az a momentum is jelez, hogy az Agrippina elleni merénylet kísérő trópusává válik. A gyilkosság előtt Nero „csitítani próbálta [Poppeát], csókjaival melengette a hűs ajkakat, de azok fázósan fogadták leheletét” (124. o.), a döntő szó kimondásakor pedig a gyilkosság valódi kitervelőjének, Poppeának a hangja „alig volt több a lélegzeténél” (125. o.). Agrippina előre kitervelt halála azonban éppen az elemekkel kialakított mitikus viszonya miatt érthetetlen Nero számára:

„Nem halt meg. Ti nem ismeritek. Tovább játszik most is. Ő tudja tettetni az álmot, hosszú pilláival. Csak lehunyja szemét, elhalványul és nem lélegzik. Hányszor láttam. Aztán fölkacag, iszonyú nevetéssel. Hiszen a víz alatt se fulladt meg, óráig a tenger fenekén mászott, nem kell neki levegő, úgy jött ki. Még az óceán se bír vele. Mutasd a kardot.” (127. o.)

Agrippina ennek értelmében fia szemében mitológiai alakká válik, aki – mivel az őselemek felett is képes uralkodni – látszólag legyőzhetetlen.

Nerónak megadatott tehát a választás lehetősége, a Claudiustól kapott örökséget (melyet a szövegben a lélegzet-metafora jelöl) azonban nem a költészet, hanem – a költői én védelmének álarca mögde bújva – a hatalom szolgálatába állította. Ezért tűnnek Epaphroditus szavai – „minden lélegzete csak a művészetért történt” (170. o.) – a regény végén némiképp ironikusnak.

Nero – eleinte küldetesként felfogott – művészi ambícióinak vulgarizálódását jelzi a levegő képével szorosan összekapcsolódó száguldás-motívum szövegbeli változása is. A regény elején, az Agamemnonról írt hősköltemény befejezése után, Nerót határtalan öröm és nyugalom töltötte el, ami a száguldás által jut kifejezésre:

„Vágtatott a Városon, szaladt alatta a föld, fölötté az ég, mellette a házsorok, melyek mintegy mozogtak és éltek, s a kocsisnak vernie kellett a lovakat, hogy még jobban száguldjanak előre abba az ismeretlen és megfoghatatlan életbe, mely értelmet nyert. Amint a haladás légrohama érte üde arcát, és röpködött szőke haja a szélben, viharosan dagadozott a melle, melyben a fiatalság és a határtalan, minden lehetőséget tartalmazó jövőnd lüktetett.” (22. o.)

A „haladás légrohama”, mely az alkotás mámorja után a felszabadultság érzésével tölti el az alkotót, a reménytelen költői pálya előrevetítéseként értelmezhető:

„Te – mondta Senecának bizalmasan – múltkor, hogy készen lett, kikocsiztam. Vágtató lovakkal. Olyan szép és friss volt minden. A nyár velem száguldott. Mintha lángokban repültem volna, fölfelé.
– Igazi költő vagy – szólta Seneca. – Csak azok beszélnek így. Lásd ezt írd meg.” (27. o.)

Az idézett részletben a repülés, mely metaforikusan a levegő uralásaként értelmezhető, összekapcsolódik a tűz képzetével, ami Seneca szavai alapján a költői alkotással azonosítható. Nero Octaviáról alkotott véleményében a láng („megfagyaszítja [...] az ő lángjait is”, 67. o.) szintén a költői ihlet, a művészi tevékenység metaforája. Ennek értelmében az írás lényege a szöveg tropológiájában az elemek rögzítése, költői szöveggé történő transzformálása. A költői ihlet elapadása után azonban Nero kocsihajtó lesz, a száguldás tehát egyfajta pótcselekvéssé válik: „megrészegítette az arcába vágódó levegő, a száguldás láza. Szüksége volt erre a mámorra, erre a barbár izgatószerre, melyet a szabad ég alatt kapott” (136. o.). Nero a kocsihajtás közbeni száguldást is a repüléssel azonosítja, a kiinduló metafora – a levegő uralása mint a költői tevékenység szinonimája – azonban átértelmeződik, és Nero esetében a művészi tevékenységgel ellentétes tartalommal telítődik. Ezzel párhuzamosan eltűnik a repülés metaforája mellől a költői ihletet szimbolizáló tűz.

A tűz képzetköréhez tartozó szimbólumok szövegbeli jelentése a tűz jelképiségével analóg módon szintén átértelmeződik. A meggyújtott szárnyú fülemülék, melyek a Britannicus halálát megelőző jelenetben énekelnek, a tűz művészi tevékenységet hordozó jelentését és destruktív, halált hozó természetét még egyaránt kifejezésre juttatják. A regény végén azonban Jupiter attribútuma, a villám – ami égi tűzként azonosítható – már egyértelműen Nero hatalmának és mindenhatóságának jelképeként interpretálható. (19) A hatalom gyakorlása azonban fokozatosan a gyilkolással azonosítható, amit a szöveg a villám-metaforán keresztül tesz explicitte: Doryphorus megölésekor Nero „haragja csak egy villám volt” (140. o.). A Nap-motívum – mely Nero uralkodói szerepéhez kötődik – szintén kapcsolódik a tűz képzetköréhez: „a nap átnyilallt a lombokon, szürkévé száritotta ajkán a fekete sárfröccsöt, égette nyakát, pörkölte orrát” (167. o.), Claudius halálának napján pedig „napsugarak tűzben izzott a császári palota” (8. o.). A hőség – mely a cselekmény meghatározó tényezője – szintén a tűz egyik központi attribútumán keresztül (izzás) explikálódik: „Rómában olyan meleg volt, hogy [...] sok rabszolga az utcán napszúrást kapott, szörnyethalt. Mint izzó dárda, átdöfte egy napsugár.” (33. o.). A tűz tehát pusztító erő, mely Nero megváltozott művészetfelfogásának szimbólumaként hatalmával mutat egyezést: a céltalan gyilkolás pillanatában a császár arcán „művészi öröm lángolt” (149. o.). (20)

A levegő és a tűz jelentésmódosulásához hasonlóan a földdel való egyesülés is az alkotói tevékenység iránti ösztön megnyilvánulásaként, de ezzel együtt a valódi alkotásra való képtelenség metaforájaként értelmezhető Neróval kapcsolatban. (21) Noha Seneca értelmezésében a költői tevékenység a föld uralásával azonosítható („Most lett egészen tiéd a világ. A hatalmasok csak kormányozzák. De a költő egészen bírja, az uralkodik rajta, vállán tartja a földet, mint Atlas. Művészet nélkül csonka a valóság.”, 28. o.), Nero a hatalom gyakorlásának más formáját választja, ami a szöveg képi világában a földdel való egyesülés terméketlenségén keresztül jut kifejezésre. Agrippina halála után Nero „leesett a földre”, „a földön kuporgott”, illetve „két keze ütemes mozdulatával simogatta a földet” (129. o.), ez azonban nem az alkotói energiák felszabadulásaként, hanem az írás kezdetleges formájaként, a szavak pusztá rögzítésének igényeként értelmeződik: „A császár beszélni akart, de erőlködő nyelve nem tudott hangot adni. Keresett valamit, hogy eszébe jusson minden, amit régen elfelejtett. Keze pedig tovább mozgott, kaparászott, mintha betűket írna a földre” (129. o.). Nero anyja megöletése után a nyelv-nélküliség állapotába kerül, se beszélni, se írni nem tud, sőt nyelv nélkül az emlékek felidézésére sincs lehetősége. A föld megérintése tehát végső soron nem az alkotói termékenységet, hanem sokkal inkább a kiüresedést, az alkotásra való képtelenséget szimbolizálja. (22) A földdel való egyesülés egyben Nero halálát is előrevetíti, a halált ugyanis a föld közelségével azonosítja a szöveg. Claudius halálakor teste „mintegy azonosává vált a földdel” (10. o.), Phaon kertjében pedig az öngyilkosság elhatározásakor „a császár a földre feküdt” (169. o.).

Szintén az alkotói potenciál hordozójaként értelmezhető a negyedik elem, a víz, ami a levegővel összekapcsolódva a költői ihlet forrásaként interpretálható:

„Nero lement a kertbe.
Alkonyattájt itt szokott időzni, a szökőkút mellett, mely a levegőt hideg, fehér vízzel fújta tele, és zajával ábrándokat fakasztott könnyen elérzékenyülő lelkéből.” (51. o.)

Mindamellet, hogy a víz és a levegő együttes jelenléte inspiráló tényező, a víz hangja, ütemes hullámzása a költői szöveg ritmusának, zeneiségének ekvivalenseként a költői tevékenység alapmetaforájává válik a szövegben:

„A császár székre roskadt. Nézte ezt a pompát, és hallgatta a vizet, mint mindig, mikor dolgozni készült, hogy ihletet merítsen a hullám ütemes lármájából, és hozzászoktassa fülét a zenéhez. Drámájához tervezte ki azokat a részleteket, melyeket később megírt.” (51. o.)

Nero – akinek különleges érzéke volt a költemények zeneisége iránt, és aki verseket tanult meg kívülről, hogy ritmusuk beleivódjon „lelkébe” – tehát nem nevezhető teljes egészében dilettánsnak. A szöveg hangzása iránti fogékonysága miatt érhet el szavalóművészként sikereket, és Britannicus költészetét is a versek zeneisége miatt tartja csodálatra méltónak:

„Most azonban, hogy újra átnézte őket, elsápadt. Utolérhetetlennek érezte zenéjüket, mely a szókat könnyű fuvalomként rögzítette. Úgy rémlett, hogy valami nagyon természetes és magától értetődő történik, ami mégis csoda, írója mintha rabul ejtette volna az átlátszó levegőt, vagy szeszélyes játékban megmerevítette volna a mindig változó hullámot.” (45. o.)

Az írás ennek értelmében lényege szerint kapcsolódik az elemekhez, a költészet feladata a természetben található zeneiség megragadása, valamint az eleven ritmus szavak által történő rögzítése. Ezért lehet a tökéletes alkotás fő jellemzője a könnyűség, légieség, melynek megtestesítője Britannicusnak „az átlátszó levegőt” rabul ejtő költészet. (23) Ezzel szemben Nero költői törekvéseinek foglalatosa a küzdelem, az alkotás nehézsége, mely a szövegben harcként artikulálódik („Puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül, szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni, s

ő a vívó mozdulatával viadalra száll velük.”, 21. o.). Ennek fényében a regény címe is többletjelentést hordoz: Nero költészete a szavakkal, az alkotásra való képtelenséggel vívott véres küzdelem, mely végül vérrel írt művészetté (gyilkolássá) alakul át. A regény kezdetén hiába írja meg az *Agamemnon halálát*, melyben a görög sorok, a hexameterek „pontosan gördülnek” (21. o.), „fásan kopogó költemény” (24. o.) lesz belőle (24), melyben „a szavak mintha rothadt csirizzel vagy penészes kovással lennének összeragasztva” (42. o.). A versritmus szabályainak iskolás betartásából tehát még nem születik maradandó művészi alkotás; ezt teszi explicitté – tartalmi és formai szempontból egyaránt – a római házfalra disztichonban felírt gúnyvers, graffiti. (25) Noha Nero „dicsőségének idején” verseit, köztük az *Agamemnon halálát* Vergilius és Horatius költeményei mellett tanítják az iskolákban, a szöveg értékvilágában ez kevés a halhatatlansághoz. Lucanus korábban már idézett ítéletére gondolva – mely éppen a ritmushoz való viszony alapján teszi relatívvá a két klasszikus, Vergilius és Horatius irodalmi értékét – a három költő neve a „kattogó”, „lélek nélküli” költészet jegyében kerül egymás mellé. (26)

Az írás ennek értelmében lényege szerint kapcsolódik az elemekhez, a költészet feladata a természetben található zeneiség megragadása, valamint az eleven ritmus szavak által történő rögzítése. Ezért lehet a tökéletes alkotás fő jellemzője a könnyűség, légieség, melynek megtestesítője Britannicusnak „az átlátszó levegőt” rabul ejtő költészete. Ezzel szemben Nero költői törekvéseinek foglalatja a küzdelem, az alkotás nehézsége, mely a szövegben harcként artikulálódik.

Seneca szintén az iskolás szabályosságot kifogásolja Nero költeményében, amit a költői tehetség hiányával azonosít: „a vers csak semmitmondó volt és szabályos, tele mitológiai képekkel, kinyalt ütemekkel. A bölcs tudta, hogy a költeményen és a tanítványán nem lehet segíteni.” (27. o.). Nero az írás kiváltotta mámor lecsengése után maga is tisztában van azzal, hogy versének „kongó és üres minden sora” (26. o.), a Niobéről írt drámáról szólva pedig elismeri, hogy „belementett” mindent, amit tudott. A császár költészet iránti érzéke tehát megmarad receptív képességként, ő maga képtelen művészi színvonalú alkotás létrehozására. Nero a poeta doctus torz formájának megtestesítője, akiből hiányzik Britannicus veleszületett tehetsége; a költészetről – az irodalmi szövegekről, a metrumról és a görög mitológiáról – megszerzett tudást nem tudja művészetté váltani. Ezt a feloldhatatlan különbséget szimbolizálja a tengerről írott versük különbözősége is. Britannicus dala a viola

tengerről beteg és nemes, furcsa kis dal, melynek zenéje beleivódik az ember lelkébe („ha az ember egyszer hallja, nem felejtí el. Észre se veszi, mindig azt mondogatja.”, 102. o.). Ezzel szemben Nero versében „dübörögnek a hullámok, habzik és tajtékzik a vers” (102. o.), ami az esztétikum ellenében ható túlzás kifejeződéseként válik értelmezhetővé. A Britannicus-vers művészi értékét tehát Poppea értelmezésében a szokványostól való eltérés, a furcsaság adja, ami Nero szépségesztétikájának is alapja:

„Hogy nevettem én mindig Venust, hogy lenéztem, hogy utáltam a szépség hivatalos istennőjét. Soha se tetszett. Se ő, se a többi. [...] Ami szabályos és egyenes, nem lehet szép. Az csúnya. Csak a szörnyű és a ferde a szép, a rendellenes.” (73. o.)

Noha Nero a szépről vallott nézeteit Poppeával, a női szépségideál megtestesítőjével kapcsolatban fogalmazza meg (aki szintén különös, édes és furcsa), meglátásom szerint – éppen Britannicus verse kapcsán – a költői alkotásra is vonatkoztatható. (27) A művészet feladata ennek értelmében a szépség megragadása, ami a költészetben csak a rögzült

konvenciók megsértésével, a szabályoktól való eltérés árán valósulhat meg. Britannicus verseinek ritmusa a metrum egyedivé tétele által válik művészivé, ellentétben Nero verseivel, ahol a vers lényegét a tanult metrikai szabályok betartása adja. (28)

A szöveg trópusaiból kibontakozó értelemvonatok alapján tehát a költői-művészi tevékenység lényege az aesthesis, az érzéki és érzékletes teremtés, melynek megtestesítője a homo aestheticus, az érzéki alapú szépségek embere. A szöveg képi világa a természetben működő költői potenciálra való ráhagyatkozásban látja ennek megvalósíthatóságát, ami az empirikus – társadalmilag-biológiailag meghatározott – én feladása árán valósulhat csak meg. „Csak az vallhatja magát homo aestheticusnak, aki nem tudja azonosítani magát a társadalmi létet szabályozó, alapvető elvekkel, aki létének a társadalmi életbe ágyazottságát nem veszi tudomásul.” (József, 1958, 170. o.) A regényben ezt az esztétikai elvet valósítja meg Britannicus, aki a szavak segítségével véghezvitt teremtés által az ember metafizikai én-jét hivatott felmutatni.

Jegyzet

(1) Szegegy-Maszák Mihály (1987, 55. o.) ezzel ellentétes álláspontot képvisel, amennyiben úgy véli, hogy a Kosztolányi-regény poétikai eljárása általában megfelel a történeti regényírás korabeli gyakorlatának, melytől az író nem tért el jelentős mértékben, hiszen nem tartozott e műfaj újítói közé.

(2) A Thomas Mann-i értelemben vett művészregény művész-polgár ellentétének artikulálásától a regény ironikus gesztussal határolódik el. A regény elején a polgárok még „szemüket ájtatosan emelték a művészekre, akiknek minden szavuk és tettük rejtély”, az idők során azonban „költők, polgárok egymáshoz hasonlultak, s most jól érzik magukat együtt” (Kosztolányi, 2003, 97. o., 113. o.).

(3) A regényből vett idézetek oldalszámára a továbbiakban az idézet mögötti zárójelben feltüntetett oldalszámmal hivatkozom.

(4) Seneca közhelyekre épülő ékesszólása és ennek etikai vonatkozása éppen a Britannicus halálával való szembesülés pillanatában nyilvánul meg a legpregnansabban: „Első gondolata az volt, hogy a császárhoz fut, bevallja hibáit, kiábrándítja abból a hiedelemből, melyet mesterségesen gerjesztett benne, visszatartja a lejtőn, melyen elindult. Mi következik erre? El tudja-e a császár viselni a valóságot? Nincs-e későn? Az ő szokott rugékonny modorában továbbfűzte gondolatait, világosan, szellemesen, mint leveleiben szokta, megértette magát, hogy semmiről se tehet, csak eszköz volt a sors kezében, és különben is, nem szabad feláldoznia a lélek nyugalalmát, melynél nagyobb kincs nincsen. Más nem lehetséges, mint behódolni.” (80. o.). Az idézett részlet ötödik mondatában a narrátor szava a mondat közepén Seneca szavával cserélődik fel, mintegy modellálva a bölcs (nyelvi) viselkedésmódját.

(5) Vessd össze a következő részlettel: „Seneca még mámoros volt szavaitól, elfáradt az olvasásban, homlokát törölgette, s mint aki álomból ébred, révetegen nézett maga elé. A nagy igék hatása alatt állt. Alig talált udvarias, hétköznapi szokat, hogy megköszönje a legmagasabb elismerést.” (23. o.)

(6) Vessd össze a következő idézettel: „Nagy munkáját, melyet évekkel ezelőtt kezdett, távol a Várostól, befejezte. De a *Pharsalia*, mely a császárok dicsőítésével indult, utolsó könyveiben már Pompeiust magasztalta, és Caesar végül mint gyilkos meredt föl, hullahalmok tetején. A költő elszánt köztársasági lett, a régi szabadság visszasóhajtója.” (146. o.)

(7) Szitár Katalin (2009, 56–64. o.) meglátása alapján „a csöndből keletkező hang” költészetének elmélete Babits és Kosztolányi poétikai gondolkodásában egyaránt kifejezésre jut.

(8) „Ami nincs, az mind az enyém. A semmi nem a tied. Csak a minden.” (50. o.) – gondolja Britannicus a Neróval folytatott beszélgetés végén. A „semmi” életművön belüli vizsgálataival kapcsolatban lásd az értekezés előző fejezetében az *Esti Kornél éneke* című vers kapcsán elmondottakat.

(9) Bezdán Györgyi (1998, 64. o.) regényértelmezésében a csönd szerepét a szándéktalanságon keresztül a transzcendenssel kapcsolja össze: „Ilyen csönddel rokon művészet a fuvolás játéka is. [...] Britannicus és a fuvolás művészete is szándéktalan, akaratlan, szinte transzcendens; a művész mindkét esetben csak médium. Britannicus esetében erre utal epilepsziája is.”

(10) Az irántuk megnyilvánuló ellenszenv Lucanus és Subrius párbeszédéből is világossá válik: „– Kik ezek? – kérdezte Subriustól, a testőr csapatok tribunjától. – Költők. Lucanus fölfonta egyik vállát: – Kik? – Köztársaságiak, forradalmárok. Lucanus most a másik vállát is fölfonta. – Ha őket látom – és átölelte a tribunt –, akkor úgy érzem, hogy nem vagyok költő.” (147–148. o.)

(11) Kosztolányi 1928-as *Meztelenül* című kötetében a hangadás, valamint ezzel összefüggésben az alkotásra való képtelenség több versben is kifejezésre jut (*Francia lány, Gépírókisasszony, Tömeg, Költő*). Az avantgárd hatását mutató versekben Bednánics Gábor (2004, 129. o.) értelmezésében az artikulálatlan hang veszi át az értelemmel bíró beszédhangok szerepét. „A Kosztolányi-líra így éppenséggel nem az oly sokat

emlegetett tárgyias leírás irányában halad, inkább a megszólalás határait észlelve, annak alapvetőbb részeivel szembesülve a megszólalás elemibb formáit engedí érvényesülni.” Nero hanghoz való viszonyának ábrázolása tehát végső soron a regényszövegeket követő *Meztelenül* verseinek irányába mutat.

(12) 'Levegő', 'lehelet', 'lélegzet' és 'lélek' szavaink etimológiai rokonsága a hangalakok egyezésének köszönhetően ma is hallható. A 'le-/lé-' hangkapcsolat által involvált hangzásmetaforizáció egymás ekvivalenseként tünteti fel az adott főneveket, közös értelemvonatkozást tulajdonítja nekik a szövegben.

(13) „Úgy rémlett, hogy amire vágyott, mindjárt beteljesül, az út kinyílik, a megoldás már nem lehet messze. Puha ködburokban, forró gomolyban, egyelőre még testtelenül, szavak mozogtak körülötte, melyeket majd rabul kell ejteni, s ő a vívó mozdulataival viadalra száll velük. Nero lányosan félt, lélegzete akadozott. [...] Egyszerre, maga se tudta, hogyan, írni kezdett. Egymás után rótt a görög sorokat, a hexametereket, melyek pontosan gördültek.” (21. o.)

(14) Az *Agamemnon halála* című versben személyes élmény és mitikus anyag egymásra vetül, ami Nero esetében fikatív és reális felcserélhetőségének lehetőségét involválja.

(15) A fejezet mottójával választott Kosztolányi-intertextus az írással azonos tevékenységként jelöli meg a lélekzést (sic!). A szó – mai helyesírási normáktól eltérő – írásmódja 'lélek' és 'lélegzet' szavaink eredendő összetartozására hívja fel a figyelmet, és felerősíti a regényben a 'levegő'-'lélegzet'-'lehelet'-'lélek' szavakhoz kapcsolható közös értelemvonatkozást, vagyis az írás, alkotás szemantikáját.

(16) Ezért lehet a narrátor nézőpontjából Callicles – noha nem vallja magát annak – igazi művész: „Záporosan tudott beszélni mindenről [...], melyet a hallgató fontosnak és jelentősnek érzett, mert annyi lelket öntött belé, hogy megelevenült. A művészek e tanyáján, úgy rémlett, egyedül ő a művész, aki nem vallotta magát annak” (117–118. o.). A narrátor értelmezésében tehát igazi művész az, aki lélekkel beszél. Callicles nyelvhasználatának alapját, a gúnyos attitűdöt is a lélek-metaforával kapcsolja össze a szöveg: „Gúnynyal nyilatkozott mindenkiről, elsősorban önmagáról, hogy szánalmat ébresszen maga iránt. Az a sok érzés, mely finom lelkében élt, az édes láz megsavanyodott, a borból ecet lett” (118. o.).

(17) Octavia és Nero kapcsolatának paradox voltát az adja, hogy Nero nézőpontjából Octavia „lelketlen”, vagyis képtelen az alkotásra, miközben Octavia számára a művészet iránti érzék és a Nero iránti szerelem szinte elválaszthatatlan egymástól. Vesd össze: „Rendesen bábuival játszott a szobában, melyek piros, kék ruhában ültek a pamlagon, s olyan lelketlenül tekintettek mozdulatlan szemükkel, mint ő” (67. o.); „Octavia odakönyökölt a falra, lelélt ábrándozva sodortatta a dal hullámaival messzire, és látta a császár szöke fejét, hallotta szavát. Egyre jobban szeretete.” (35. o.).

(18) Az *Orvosok a betegágynál* című fejezet – melyben a pneumatikusok és metodisták egymás eredményeit cáfolva próbálják Nerót meggyógyítani – a levegő-metaphora ironikus olvasatát adja, amennyiben a császár tehetségének elapadását az orvosok légzőgyakorlatok segítségével, valamint száraz tehéntrágya-borogatással próbálják orvosolni, ez utóbbról ugyanis „azt tartották, hogy könnyíti a lelket” (53. o.).

(19) Vesd össze a következő részlettel: „Vihart akart, villámokat, hogy megmutassa neki, ő is olyan hatalmas, mint Jupiter. Nero kimondott csöndesen egy szót, és fülében mennydörgést hallott. Majd lehunyta szemét, ismét kinyitotta, és úgy rémlett, körös-körül villámlott az ég.” (138. o.)

(20) A Nap-motívum értelmezésével kapcsolatban vesd össze: *Szitár*, 2000, 182. o.

(21) Epaphroditus értelmezésében a költői tevékenység elválaszthatatlan a földtől: „– A költők mind szörnyűek – szölt Epaphroditus. – Belőlük nő a szépség és a virág. De a virág gyökere lenn van a nyirkos, gilisztás földben.” (170. o.). Nero esetében azonban a föld-metaphora ezzel ellentétes értelmet nyer, nem az alkotás, hanem az alkotásra való képtelenség kifejezőjévé válik.

(22) *Szitár* Katalin (2000) a föld-motívum regénybeli alakulását feltárva arra a következtetésre jut, hogy az anyát ért sérelem a teremtmény, életadó földet sérti meg, a regényben ugyanis a föld a születő élet helyére, az anyaföldre utal. Az élet Nero számára a földön tartózkodással egyenlő, Agrippina megöletésével tehát saját életének forrását pusztítja el: „Ő volt a kezdet – kiáltott –, az anya. Miatta vagyok a földön”. (124.) Nero a termékenyesség forrásának elpusztításával szimbolikusan saját alkotói termékenységének is gátat szab. A föld-motívum jelentésével kapcsolatban lásd: *Szitár*, 2000, 182–184. o.

(23) A könnyűség képze a szövegben nemcsak a levegőhöz, hanem a vízhez is kötődik. A szökökút-jelenetnél a víz a levegőt telefújó vízporként jelenik meg, az elem anyagiságát a levegő légiességéhez közelítve.

(24) „*Drága apám... Hat láb. Ki leszállsz... A sormetszet a harmadik ütem közepén – magyarázza Nero, s ütemezni kezdte versét. – Drága apám, ki leszállsz... Most már nem akart hallani semmit. Csak önmagát, a hangját és költeményét, melyet újra fölolvassott, érzékenyen, könnyel szemében, elbicsakló hangon, merész taglejtésekkel kísérve minden szót, érzési fellegébe fátyolozva az egészet.*” (24–25. o.) Nero tehát a költeményből hiányzó művészi értéket az előadásmód „művészségével” próbálja kompenzálni.

(25) „*Nero, fülelj, mi e zaj? Hahotázna az istenek is fönn, // Rigmusodat nevetik, versfaragó nyavalyás!*” (37. o.)

(26) Ez természetesen nem Kosztolányi értékítéletét tükrözi, hiszen a regény szereplőinek egymásról alkotott ítéletei miatt a regényben minden művészi érdem relatívvá válik. A narrátor egyetlen szereplő néző-

pontjával sem azonosul, de ha így lenne, értékítélete akkor sem lenne azonosítható Kosztolányi véleményével (Kosztolányinak az adott költőkről írt tanulmányával kapcsolatban lásd Kosztolányi, 2006, különösen: 7–10. o.).

(27) Nero szépségesztétikája Karinthy Frigyes szepéről vallott felfogásával mutat feltűnő egyezést. Karinthy (1954, 8. o.) úgy véli, hogy ismerőseinkre arról ismerünk rá, ami az arcukon a szabályos szépség rovására megy. „Valamivel nagyobb orr a kellenél, valamivel ferdebb szem, egy furcsa vonás a száj körül – ez az, amit úgy nevezünk: *te vagy az*. Az *eszményi szép*, ami felé törekszünk, unalmas, báj és kedvesség és tehetség nélkül való sablon, élettelen formula. A bájban és kedvességben mindig van valami torz és viszont a torzban valami báj...” A második kiadás előszavának tanúsága alapján a szabályostól való eltérés esztétikájának Karinthy értelmezésében is poétikai következményei vannak. Az *Így írtok ti* iro-

dalmi karikatúráinak alapja a torzkép-jelleg, mivel „nem azt nézi az íróban, ami benne művészi, tehát szép, hanem ami benne *különös* és különösen egyéni, tehát torz” (Karinthy, 1954, 8. o.). Karinthytól tehát a szabályostól való eltérésnek műfajteremtő szerepe van, az egyedi jegy kiemelésével hozza létre „torzképeit”, irodalmi karikatúráit. Karinthy poétikai elvei 1920 decemberében, néhány hónappal a Kosztolányi-regény írásának kezdete előtt (1921 tavasza) láttak napvilágot.

(28) A regény művészetszemlélete e szempontból analóg Nietzscheknek *A tragédia eredete* című művében kifejtett elméletével, mely szerint a szöveg zeneiségét biztosító ritmus a dionüszoszi elv megtestesülését demonstrálja. Ennek értelmében – továbbá az individuális én feladásával kapcsolatban mondtak alapján – Nero az apollóni, míg Britannicus a dionüszoszi szemlélet képviselője a regényben.

Irodalom

Bednancs Gábor (2004): Felülvizsgálat és rekultiváció. Elmozdulások a húszas évek Kosztolányi-lírájában. In: Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Horváth Csaba, Szitár Katalin és Török Lajos (szerk.): *„egy csonk maradt” Tanulmányok az 1920-as évek magyar irodalmából*. Ráció, Budapest.

Bezdán Györgyi (1998): „Mögötte, láthatatlan uszály, lebegett a végtelenség”. Hiány és hallgatás – Közeli-tések a transzcendencia felé Kosztolányi Dezső *Nero, a véres költő* című regényében. In: Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály (szerk.): *Újraolvasó. Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Anonymus, Budapest.

Bodnár György (1998): A pszichológiai ábrázolástól a létregényig. Kosztolányi Dezső regényei. In: *uő: Jövő múlt időben*. Balassi, Budapest.

Bori Imre (1986): A „rejtélyes” regény. In: *uő: Kosztolányi Dezső*. Forum, Újvidék.

Hima Gabriella (1992): *Kosztolányi és az egzisztenciális regény. Kosztolányi regényeinek poétikai vizsgálata*. Akadémiai, Budapest.

Hima Gabriella (1994): *Szövegek párbeszéde. Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő – Albert Camus: Caligula*. Széphalom Könyvműhely, Budapest.

József Attila (1958): Kosztolányi Dezső. In: *József Attila összes művei*. III. Akadémiai, Budapest.

Karinthy Frigyes (1954): *Így írtok ti*. Válogatta: Szász Imre. Szépirodalmi, Budapest.

Király István (1986): Néró, a véres költő. In: *uő: Kosztolányi. Vita és vallomás*. Szépirodalmi, Budapest. 73–88.

Kiss Ferenc (1979): A Nero. In: *uő: Az érett Kosztolányi*. Akadémiai, Budapest.

Kosztolányi Dezső (1980): Én mindig temetek. In: *Kosztolányi Dezső összegyűjtött versei*. Szépirodalmi, Budapest. 549.

Kosztolányi Dezső (2003): Nero, a véres költő. In: *Kosztolányi Dezső összes regényei*. Szerk. Réz Pál. Szukits Könyvkiadó, Budapest.

Kosztolányi Dezső (2004): *Kiss József*. In: *uő: Tükörfolyosó. Magyar írókról*. Szerk. Réz Pál. Osiris, Budapest.

Kosztolányi Dezső (2006): *Szabadkikötő. Esszék a világirodalomból*. Szerk. Réz Pál. Osiris, Budapest.

Mann, Th. (2003): [előszó-levél] In: *Kosztolányi Dezső összes regényei*. Szerk. Réz Pál. Szukits Könyvkiadó, Budapest. 612–613.

Szegedy-Maszák Mihály (1987): Nézőpont és érték-szerkezet *A véres költő*ben. In: Mész Lászlóné (szerk.): *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Szitár Katalin (2000): Nero és Caligula. In: *uő: A prózanyelv Kosztolányinál*. ELTE, Budapest. 180–191.

Szitár Katalin (2009): Tündérek és Etelkák – Babits Vörösmarty-képéhez. In: Czetter Ibolya, Juhász Andrea és Kovács Ágnes (szerk.): *Hagyomány és kánon. A Nyugat első száz éve*. Savaria University Press, Szombathely. 56–64.