

AZ „ÖRÖK RÓMA”

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ:
NERO, A VÉRES KÖLTŐ CÍMŰ REGÉNYÉRŐL

„Mikor az Impérium kezdeti korszakában egy-egy művelt provinciái – egy Lucanus vagy egy Seneca – Rómba került és megpillantotta a nagyszerű császári építkezéseket, egy végérvényes hatalom jelképeit, bizonyára összeszorult a szíve. Már semmi új nem történhetik a világon. Róma örök volt.”

(Ortega)¹

1. Az aranykor

Rilkéről szóló tanulmányában Kosztolányi – több mint egy évtizeddel a *Nero* megjelenése előtt – szentenciaszerűen írja le: „Az örökkévaló a költői szüzség.”² Nem sokkal az első világháború után keletkezett regényében a Monarchia felbomlásának költői élménye és az előbb idézett poétikai megállapítás mindenekelőtt Nero különös, skizofrén gondolkodásában ötvöződik. A hatalmas világbirodalom császára, szinte karnyújtásnyira az aranykori Róma emléktől, már megsejti a felbomlás és a pusztulás előjeleit, s a birodalom „barbarizálódásának” megelőzésére az aranykori Róma feltámasztását tervezi. Elgondolásának logikai mintája a művészien megszervezett élet, egyáltalán a költőnek, a művésznek az a képessége, hogy kimerevitse a történelem, az élet mozgó képeit, s a művet az „örökkévaló képmásaként” értelmezze. Nero differenciálatlanul éli a császár és a költő szerepét (nem úgy, mint például ké-

¹ José Ortega y Gasset: *A tömegek lázadása*. Bp. é. n. 26.

² Kosztolányi: *Rainer Maria Rilke*. In: *Ércnél maradóbb*. Bp. 1975. 348.

sei utódja, Marcus Aurelius): az „örök Róma” megszervezésének analógiája nála a költészet lesz. A birodalom „örökkévalósága” a műalkotás példáján alapul: a történelem időbeliségéből kiszakítva Róma nem valóságos, hanem egy pusztán dekoratív létezés kényszerének engedelmeskedne az ésszerű politikai gondolkodás helyett az aranykor emlékezetének. Ebből a restaurációs folyamatból kiiktatódik a történelmi mozgás, az idő.

A regény akarva-akaratlanul magán viseli egy nagyhatalom hihetetlen gyorsasággal végbement összeomlásának emlékét. A regény Rómája kísérteties hasonlóságot mutat a századforduló Bécsének és Budapestjének politikai-szellemi miliőjével, az életnek és a gondolkodásnak azzal a nagyarányú dekorativitásával, amelyet a kortársak Hofmannsthaltól Hermann Brochig, avagy Krúdytól Kosztolányiig, sokszor igen különböző módon ugyan, de pontosan érzékeltettek. Kosztolányi regényének legérdekesebb vonása az, hogy a fin de siècle és a századelő szellemét nem a „hanyatlásvégi Róma” történelmi képével veti össze, hanem azzal a korszakkal, amelyben az antik birodalom hatalma és dicsősége – politikai értelemben – még nem kopott meg, a hódítások még nem fejeződtek be, s csak a művészet-történet helyezi immár a múltba az irodalom aranykorát. A költészet hanyatlásával együtt jár a történetírás szerepének megnövekedése: az „örök Róma” (mint minden hatalma zenitjére érkező birodalom), a „dicsőséges múlt” megalkotásában látja saját jövőjét, s ez a múlt valóban úgy jön létre, mint műalkotás. Nerónak, a dilettáns költőnek rossz versei azonban egyúttal a görög költészet, tehát a művészi mérték megcsúfolásai is. Az örökkévaló a jelenkori Róma attribútuma lesz, a város szétzúlik, a pusztulás szélén áll, míg a költészet időbelivé válik: a birodalom mindennapjainak közönséges és barbár jegyeit viseli magán. A két szféra, a két gondolkodás megcsere-lése így abba a paradoxonba sűríthető, amelyet Nero egész életműve képvisel.

Az említett folyamatnak ábrázolása jelenti Kosztolányi regényének az irodalomtörténeti kontextuson túlmutató ak-

tualitását. Juhász Gyulának a szerzőhöz írott, 1921 decemberében kelt levele talán éppen erre a sajátosságra figyelmeztet, a kortársak közül egyedülálló érzékkel: „Pár szót még A véres költőről. Az eddigi kritikák nem emelték ki egyik fő értékét: a történelemnek – hogy is mondjam csak – kosztolányis értelmezését: *a múlt örök jelenné varázsolását, örök aktuálissá bővülését.*”³ Ez az aktualitás pontosan nyomon követhető akkor is, amikor Kosztolányi Petronius *Satyricon*járól, regényének egyik filológiai forrásáról ír:

„Olvasás közben gyakran elmosolyodom a hasonlóságon, és megismerem a Nero-korabeli kérkedőkben, pazarlókban, őrjöngőkben a mai hadigazdagokat. Aztán végiglúdbórkik a hátamon a hideg. Mégis egy óriási műveltség romlását látom itt. Arra gondolok, hogy a mai, európai kultúra is éppígy bomladozik ezekben a napokban . . .”⁴

Neronak, a művésznek első terve a város újjáépítése – a görög hagyomány alapján. A görögség-minta itt még mind a történelmi, mind a művészi gondolkodást magába foglalja, hiszen Nero elképzelése szerint e két szféra szervesen illeszkedő világ. „Egyelőre arra vágyott, hogy Rómát nagynak lássa. *Egy új Athént gondolt el*, hatalmasat, könnyedet és görögöset, tágas terekkel és széles utakkal.”⁵ Évszázadok múltán a Nagy Konstantin alapította város, „Konsztantinupólisz” lakói teljes természetességgel nevezték magukat rómaiaknak, s a várost „Nea Rómé”-nek, Új Rómának. Időben és térben jogfolytonos tradíció részeseként a város anélkül vett át egy bizonyos történelmi szerepet, hogy ezzel saját jövőjét kérdésessé tette volna. Ezzel együtt Bizánc az európai művelődéstörténetben szinte mindig a „hanyatló Róma” kifejezés szinonimája volt. Az „Új Róma” – nyelvileg legalábbis – visszatért a görög világhoz.

³ Juhász Gyula Kosztolányi Dezsőhöz, Szeged, 1921. december 13. In: *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*. Bp. 1959. 215.

⁴ Kosztolányi: *Petronius Arbiter*. In: *Ércnél maradóbb*. I. m. 12.

⁵ Kosztolányi Dezső: *Nero, a véres költő; Pacsirta; Aranysárkány; Édes Anna*. Bp. 1974. 21. (A továbbiakban e kiadásra hivatkozunk.)

Nero álma, az „Új Athén”, amely nyelvét és szellemét tekintve a klasszikus görög hagyományon alapult volna (hiszen a császár legszívesebben mindig görögül beszélt és a görög szót hallgatta), kudarcba fulladt. A görög hagyománynak itt már sem művészi, sem filozófiai, sem tudományos, sem pedig politikai aktualitása sincs, hiszen a hellenizmus szinkretikus kultúráját összefoglaló metafora, a „zeuszi pólisz” – hasonló értelemben – „jupiteri póliszá” nem alakítható át. Nero élete végén, sikertelen próbálkozásai után már tudja ezt; a halál elől menekülő bukott császár kiegyezne azzal is, ha Rhodoszba mehetne mint színész és énekes, vagy – s ez a legutolsó kétségbeesett terve – Egyiptomba, a holtak birodalmába.

A hellenisztikus ókor számára Egyiptom a zárt és egyedi tradícióval rendelkező birodalom. Ebből az egyediségből és zártságból azonban nagyon sok mindent elevenné tesznek, „hozzáférhetővé” alakítanak az Alexandrosz korában alapított alsó-egyiptomi városok, elsősorban Alexandria. Alexandria, az antik világ egyik „koszmopólisza” ötvözi az egyiptomi hagyományt, valamint sok más mellett a hellén tradíciót is. Athén már halott város ebből a szempontból, az elmúlt aranykor konzervált mása, ahová a tehetős római ifjak járnak tanulni. Nero „Új Athén”-jének e város nem lehet hús-vér modellje, hiszen a kor számára csak jelkép.

A Bécsben diákoskodó ifjú Kosztolányi 1904-ben több levélben is említést tesz arról, hogy a fiatalon meghalt császárról, Julianus apostatáról készül drámát ími. A feltartóztathatatlannul terjedő kereszténység mellett a pogány hagyományt államvallássá emelő, megszállott és fanatikus császár városról városra vándorol a birodalom keleti felén, a hellén múltat keresve, de sehol sem találja, legalábbis érintetlenül nem. A kereszténység ideológiai erejéhez mérten a hellén hagyomány merő anakronizmusnak tűnik Nagy Konstantin uralkodása után. S bár a fiatal Kosztolányi végül is nem a *Nero* problematikájának szempontjából tartotta fontosnak Julianus alakját (akiben inkább Nietzsche „prachtvolle blonde Bestie”-jének

megtettesítőjét látta,⁶ a lázadót, a keresztény alázatosság ellenképét), a két császár restaurációs törekvéseiben mégis fölfedezhető egy nagyon fontos párhuzam. Egyiküknek a kora sem rendelkezik ugyanis egyértelműen közös tradícióval, de rendelkezik olyan uralkodó ideológiával, amely képes arra, hogy a történelmietlen restaurációt s a számára már idegenné vált gondolkodást azonnal elpusztítsa, vagy legalábbis a háttérbe szorítsa.

Kosztolányi nagyszerűen érzékelteti mindezt, amikor Claudius haláláról ír. Claudius a regényben úgy tekinthető, mint az aranykori Róma utolsó mementója, egy letűnt történelmi korszak reprezentánsa. Az „isteni Claudius” Kosztolányi művének elején félhülyén és szenilisen ténfereg a palotában, mint egy élőhalott. „Mindig csak azzal foglalkozott, amit látott. Emlékezete annyira meggyengült, hogy semmire sem emlékezett, ami elmúlt.” (13.) Claudius tudatából kihullt a múlt; a történelmi tradíció hordozója semmivé válik. Nero egy olyan szituációban kezdi meg uralkodását, amely – képletesen szólva – tabula rasa a múlt ismeretének szempontjából. Az emlékezet hiányát hivatott kitölteni az aranykor rekonstrukciójára irányuló szándék, amely végül is Nero egész életművével azonosítható.

Az új, a tradíció nélküli korszak múltjának és jövőjének egyesítése – a görög hagyomány alapján: ez a félreinterpreterált és újra nem élhető Róma képe. Létezik azonban egy másik megoldás is az új történelmi szituáció tabula rasájának kitöltésére, s ezt a megoldást Kosztolányi is erőteljesen érvényesíti művében. Ortega mottóként felhasznált okfejtése az „örök

⁶ Kosztolányi: Juhász Gyulához, Szabadka, 1904. december 29. In: *Babits–Juhász–Kosztolányi levelezése*. I. m. 68. „... drámát írok nagy ambícióval és szeretettel Julianus apostatáról, melyben a héber és görög, a keresztény és pogány világ közt küzdő eszmeharcot... kívánom festeni; ha úgy tetszik, megmagyarázom a Nietzsche gondolatának keletkezését, hogy jöhetett létre a „prachtvolle blonde Bestie”-nek ideája éppen a keresztény alázatosság ellenképéül.”

Róma” és a Hispániából érkező „művelt barbárok” (Seneca, Lucanus, Quintilianus, Martialis) viszonyáról, lényegében az egész császárkori Róma történelmének egyik leglényegesebb problémáját érinti: az idegen etnikumok és gondolkodásmódok meghatározó szerepét, s a „rómainak” mint az italicus népek gyűjtőfogalmának kipusztulását. A barbaricum határai összezsugorodnak, a művelt provinciái pedig megkérdőjelezi a legszentebb római hagyományt, azt a múltat, amelyet Nero valószínű aranykorként érzékel. Seneca unokaöccse, Lucanus, aki „a legnagyobb élő latin költő”, a következőket mondja Vergiliusról: „*Minden betűje halott. Kattogó versek, hivatalos állami költészet, lélek nélkül. Lejárta magát. Ma azonban még nem merik bevallani.*” (55.) Lucanus szerint Vergilius minden sora görög költők és tragédiaírók műveiből vett kompiláció; ebben a tekintetben ugyanaz a helyzet, mint Nero esetében. Csakhogy míg Nero ezt a halott művészetet tekintette ideálisnak, addig Lucanus: „Utálta az elcsépelet latin mitológiát, a nehézkes római hagyományt, az álarcot és parókát, Senecával együtt. Ők ketten spanyol arisztokraták voltak a városban, frissek és merészek, eredetiek és vadak.” (59.) A történelmi tradíció hiányából származó feszültség feloldása – „barbár nézőpontból” – a múlt pusztán dekoratív utánzásának megszüntetése lenne.

Érdekességképpen említjük meg, hogy Barta János tanulmánya ugyancsak egyfajta „barbarizmust” tulajdonít Kosztolányinak a német filozófiacentrikus gondolkodáshoz képest. „Kosztolányi filozófus-látásában . . . van valami a kopár sivatagok nihilizmusából; van benne valami Európától idegen *barbár keletiesség.*”⁷ Nerónak, a dilettáns művészek és dilettáns uralkodónak Rómája, illetve Senecának és Lucanusnak Rómája – a „művészi” és a „történelmi” látásmód kettősségeként – egy irreális és egy valószínű történelmi utat, művészi lehetőséget

⁷ Barta János: *Vázlat Kosztolányi arcképéhez.* In: *Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok.* Bp. 1976. 438.

jelképeznek. Az *örök* szó ugyanabban a szituációban két, egymástól alapjaiban eltérő értékrendre utal.

2. *Homo aestheticus*

Nero, a művész sorsa és Róma sorsa a *morál* kérdésében érintkeznek. A művészi és a történelmi szerep felcserélésén túl is, a regény világának központi magva Senecának a „morálfilozófusnak” és költőnek, valamint Nerónak, a dilettáns művésznek és a moralistának semmiképpen sem nevezhető uralkodónak a viszonya. A „homo moralis” és a „homo aestheticus” lényeges szerepet játszik Kosztolányi gondolkodásában, s a művészproblematikával is szorosan érintkezik.

A már halott Neróról a következőket mondja Epaphroditus: „*A költők mind szörnyűek . . . Belőlük nő a szépség és a virág. De a virág gyökere lenn van a nyirkos és gilisztás földben.*” (240.) Ehhez kapcsolható Seneca okfejtése is, aki a bölcs és a költő szerepét egyesíti magában. Seneca a véres és könyörtelen emberi történelemről ezeket mondja Nerónak:

„A történelemben nincs kegyetlenség. Azt látom, hogy a puhák, akik féltek cselekedni, és nem tudták megfékezni a lázadókat, mindig több kárt okoztak, mint azok, kik helyes időben, gyorsan, céltudatosan vért eresztettek az emberiség testéből, akár az orvosok.” (185.)

A történelmi gondolkodás és a praktikus cselekvés művészete, a *politiké tekhné* tudása, uralkodói szerep és funkció. A bölcs viszont – a Seneca által képviselt sztoikus tradíció szerint – arra hivatott, hogy a *történelmen kívül* létezzen, kívülállóként érzékelje és értelmezze a világot. A történelem mozgása, a vér, a pusztulás a bölcs pozíciójából tekintve időtlen nyugalommá szelídülni. Amiként Seneca írja egyik levelében arra a kérdésre válaszolva, hogy milyen élete lesz a bölcsnek, ha börtönbe vetik, vagy örökös magányra számúzik. „Olyan, mint Jupiteré, mikor majd a világ megsemmisül, az istenek mind egyé válnak, s a természet egy kis ideig megpihen: ő is

megnyugszik, s átadja magát elmélkedéseinek.”⁸ Az uralkodó és a bölcs evilági, illetve világon kívül eső magatartásformája fölött áll a *költő*. Seneca regénybeli megfogalmazásával élve: „Még a bölcs se olyan egész és boldog, mint a költő. Az legfeljebb elejét veszi a bajnak. De a költő a rosszat akkor is kedvessé varázsolja, miután már megtörtént.” (39.) Kosztolányi gondolkodásának legsajátabb részét alkotják a költészettel és a morállal kapcsolatos okfejtések. A Nyugat 1933. újévi számában megjelent önéletrajza tételesen ismétli a regény Senecájának elgondolásait. Az önéletrajz szerint a „homo moralis” örökösen csak háborút és szenvedést okoz az emberiségnek.

„A homo moralis ellentéte és ellenképe, gyökeres tagadása a homo aestheticus, az önmagáért való tiszta szemlélődés embere, aki nem ismer jót és rosszat, melyet semmiféle lángelme nem különböztet meg, csak szépet és rútat, melyet az ő egyéni sugallata biztosan megérez . . .”⁹

Homo aestheticus az, aki bizonyos mértékben egyesíti magában a költőt és a „tiszta szemlélődés emberét”, a bölcslet; ám ennek az embereszemlének kritériuma – a szubjektív intuíció – lényegében definiálhatatlan. (Nero tudatosan keresi azt a titkot, amelyet Britannicus a vérében hordoz: a költői tehetséget.)

A „homo aestheticus” és a „homo moralis” viszonya két nagyon fontos problémát érint. Az egyik a századforduló releváns kérdése: a művészet és az élet (ugyanígy: a filozófia és az élet) nem egyeztethető össze; a másik pedig a költészet helyének, mibenlétének tisztázása, a giccsek, a dilettantizmusnak és a valódi művészetnek az elhatárolása.

A kérdések elemzése szempontjából fontos, hogy meghatározhassuk: milyen is Kosztolányi szerint a par excellence költő, aki a századelő szellemi miliójében az előbb felvetett problémákat magában hordozza és megjeleníti. Kosztolányinak

⁸ Seneca: *Vigasztalások, erkölcsi levelek*. Bp. 1980. 177.

⁹ Kosztolányi: *Egy ég alatt*. Bp. 1977. 589.

a Magyar Szemle 1905. augusztus 9-i számában megjelent Baudelaire-tanulmányára támaszkodunk. (Úgy érezzük, hogy Baudelaire mint „költői jelenség” ott kezdődik, ahol Nero figurája véget ér.) A szóban forgó tanulmány szerint Baudelaire egy fáradt, felbomló kor, a dekadencia „világnézetének” szülötte.

„Későn és fáradtan jött egy szürke és korhadt világba, hol a holt ugaron örök november ködlött. Arra volt hivatva, hogy ennek a vénhedt, spleenes, szülni nem tudó földnek költője legyen, s a romlást, a bűnt megértse, megdalolja a sápadt, modern ember élvezethajhászásának komor kudarcát és a halál keserű diadalmát. *Beteg lelke vonzódott ehhez a világhoz.*”¹⁰

Nero számára a művészet, mégpedig a halottaiból feltámasztott aranykori művészet jelenti a barbarizálódó, az egzisztenciális értékeket előtérbe helyező, élvezeteket hajszoló Róma kompenzációját. Az idézett tanulmány szerint a 19. század második felében Nietzsche, Brunetière és Baudelaire képviselnek tipikus megoldási kísérletet a tudomány csődjével jellemezhető világ számára. Brunetière esetében a keresztény morálhoz, Nietzsche-nél az Übermensch-teóriához, Baudelaire-nél pedig a költészethez mint egzotikumhoz való menekülés irányába.¹¹ Az általában vett morális kérdések Baudelaire költészetében azonban esztétikai kérdésekké transzponálhatók: „A Baudelaire Übermenschre nyugodtan, hidegen szemléli a világot, megért mindent, a bűnben is megtalálja a szépet, s a halál s kéjvágy kadávereiben is tud gyönyörködni. *Ami Nietzsche-nél erkölcsstani szempont, az nála tiszta esztétika.*”¹² Úgy tűnik, a „homo aestheticus” lényegi kritériuma éppen ez a képesség, ez az, ami „korszerű”. Nem lehetséges költészet a koron, a költészetten kívül helyezkedve (ellentétben a Seneca személyével

¹⁰ Kosztolányi: *Charles Baudelaire*. In: *Ércnél maradóbb*. i. m. 121.

¹¹ Uo. 123.

¹² Uo. 123.

jelzett bölcs lehetőségeivel) – ez a megállapítás érvényesíthető a Nero-típus s általában a művész megítélésére is.

A baudelaire-i világot Kosztolányi éppen úgy a felbomlással, a rothadással jellemzi, mint későbbi regényében Nero Rómáját. A baudelaire-i „Inferno-t” például így írja le: „A pokolkapu felirata: Ennui. Az unalom. Minden bűn és átok szülőanyja.”¹³ Az elemzés végül is ennek a kornak és szellemi aurának az általánosításába torkollik, a *dekadenciának* mint világnézetnek és mint létformának az általánosításába. A dekadencia megítélése a fiatal Kosztolányinál kezdetben (például az 1904-es levelek tanúsága szerint)¹⁴ rendkívül ambivalens, de a későbbiek során használata és szerepe eléggé egyértelművé válik. A Baudelaire-tanulmány megfogalmazása szerint:

„A dekadencia lényege egy mély világnézetten alapszik, s ezt nem annyira pesszimizmusnak, mint inkább érettségnek, kiegyettségnek, [. . .] csömörnek szeretnők nevezni. Minden költő naivnak, hiszékenynek, optimistának látszik a dekadens mellett, ki mindent a *kiábrándulás költői szemüvegén át néz*. A földi dolgokat egy rugó igazítja csak: a *monstre moderne*, az átkozott szörnyű unalom.”¹⁵

(A dekadencia az egyetlen „korszerű” magatartás a „rothadó társadalomban”, ahogy az őt körülvevő világot minősítette.¹⁶)

¹³ Uo. 126.

¹⁴ „A dekadensek . . . azon embereim közé tartoznak, akiket lelkem mélyéből gyűlölök . . . Az urakat in corpore vetem meg csak ugyan, de szenvedélyesen, úgyhogy mindegyiknek jut dühömből egy emberséges porció. Még a nagy Baudelaire-nek is, aki költő-óriás és unikum, még Jean Richepinnek is, . . . – nem is beszélve az üres Mallarméről s a nyavalyás Verlaine-ről. Pokolba velük! Elrontják az ember szépérzékét, megfeketítik a világnézetét egy francia rím miatt; mert ők a disznóságokon kívül főleg a rímeket szeretik . . .

Eszmájuk nincs, nyelvük, melyet annyira dicsérnek, kész, megcsinált dolog, melyet működésbe tudnak hozni akkor, amikor kedvük jön írni . . .” Id. Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. Bp. 1938. 117.

¹⁵ Kosztolányi: *Charles Baudelaire*. I. m. 126.

¹⁶ 1904. december 20-án, Babitshoz szóló levelében így vélekedik: „. . . most a paradoxonoknak, az ideges iránynak korszakában én is

A költészet létfeltételeként fogható fel az így értelmezett dekadencia, ahol a költő a giccyszerű, dekoratív világot valamiféle analitikus eljárással szemléli, s lecsupaszítja; ellentétben magával a társadalommal, amely viszont éppen egyfajta „költői dekorativitás” mögé rejti magát intézményeiben, szokásaiban, nyelvében egyaránt.

Seneca közvetlenül a halála előtt azt mondja, hogy „A bölcsnek nem szabad megszólalni és cselekedni.” (215.) A bölcs csak ezzel mentheti meg magát attól, hogy szofistának tartsák. A regénybeli Seneca szerint azonban a bölcsnek mégsem áll módjában a szofizmus vádjának elkerülése; nyíltan kimondja, hogy neki életében mindenről két véleménye volt, egymástól homlokegyenest különböző. Ezzel szemben költőként csak egyetlen véleménnyel rendelkezett. „Költő voltam és bölcs. Közönyös, mint a természet. *Csak az örökkévaló dologról volt véleményem*, de erre nem voltak kíváncsiak.” (214.) A dekadencia olyan általánosítható költői magatartás, amely szembeállítható a szofisztikával, áttételesen: a nyelvi dekorativitással. Túl ezen, a dekadens költő az a „kortalan korszerű” típus, amely különböző történelmi időszakokban is ugyanazt a hanyatlást érzékeli, mint amiről Kosztolányi ír Baudelaire-tanulmányában s a későbbiek során az ókori Rómával foglalkozó regényében. Ebben a kontextusban értelmezhető igazán pontosan a már említett Rilke-tanulmány megállapítása, miszerint „*Az örökkévaló a költői szüzse*”. A dekadencia fogalma, valamint a baudelaire-i világ központjaként elemzett „ennui”, unalom, egy ideig Nero figurájára is érvényes. A regény elején az ifjú császár unalommal telten járkál a palotában. Amint azonban „felfedezi” a költészetet – ez az unalom egy csapásra semmivé válik, s a dekadencia-élmény per-

szeretek az árral úszni . . . és merészen állítom, hogy a *rothadó társadalomban* a betegség az egészség, s az egészség az több, mint halál: eldohosodás, közönségesség, nyárspolgáriság.” Id. Kosztolányi Dezsőné: *Kosztolányi Dezső*. I. m. 136.

verzióvá alakul át; a szenvedés élvezetté lesz, s az uralkodó nemcsak megalkotja műveit, hanem éli is őket. A költészet (a mű) differenciálatlanul összefolyik, különösen akkor, amikor Nero a színházban lép fel nap mint nap.

A dilettáns művész életével fizet az el nem készült, illetve értéktelen művekért. Oscar Wilde *Dorian Gray arcképe* című regényében a főhős minden bűnéért a róla készült portré vezekel, a hős élete változtathatatlan és időtlen, mint a festmény, s a festmény pedig pontosan úgy változik a hónapok, az évek során, mint ahogy egy hús-vér arc változik. Ez a fordított logika nagyon hasonló Neró gondolkodásához, aki az életet akarja a művészet időtlenségének szintjére emelni, miközben a költészetben és a színjátszásban értéktelent, giccset alkot. A „homo aestheticus” legtágabb értelmezésébe még a dilettáns művész is belehelyezhető Kosztolányi szerint, lévén, hogy ezek a „művészek” végül is az életüket áldozzák föl.

„... nem mese az, hogy a rossz versírók évente sok rizsma írópapírt pusztítanak el a megértés, a méltánylás, a dicsőség minden reménye nélkül, és nem tréfa, hogy az év minden órájában céltalanul nyekergetik, kínozzák nyúzzák a zongorákat, a hegedűket ezren és ezren, akik meg nem alkuvó vággyal a művészethez esküdnek fel. Ezek mind drágán, az életükkel fizetnek, s ha művészetüket nem is, őket magukat komolyan kell vennünk. Egy semmiért, egy rongyért, egy álom cafrangjáért elfordulnak az élettől, packáznak a sorssal és meghalnak. A kis-szerű művészet mellett ott van nagyszerű vágyuk és még nagyszerűbb haláluk”¹⁷ – írja 1907-ben, egy Wedekindről szóló kritikájában.

Epaphroditus ugyanezeket a gondolatokat ismétli a halott Neróval kapcsolatban: „Én láttam őt napról napra, és sajnáltam, hogy dobja mindenét a célnak, melyet nem érhetett el. Például lemondott az életről, úgy élt, hogy minden lélegzete csak a művészetért történt.” (240.) Sőt, Epaphroditus a művész-szerep alapján szinte felmenti az őrült zsarnokot, amikor a következőket mondja: „...rendkívüli erővel akart költő

¹⁷ Kosztolányi Dezső: *Frank Wedekind*. In: *Ércnél maradóbb*. I. m. 277.

lenni, annyi vággyal, annyi megtagadással, hogy néha egyszerű volt, néha neveléses. Ezért jutott ide. *Ebben a tekintetben pedig erkölcsös volt.*” (Uo.) Az irodalom, a művészet mint létmód át- meg átszövi a „politikai létezés” hiányában szenvedő közép- és kelet-európai gondolkodást. Franz Kafka talán a legszélsőségesebb példa: Felice Bauerhez szóló levelében ezt írja: „Nincs irodalmi érdeklődésem, hanem irodalomból állok, nem vagyok semmi más és nem is tudok más lenni.”¹⁸ Az élet és a művészet olyan alternatíva, ahol feltétlenül választani kell. Nero tudja ezt, s épp ezzel kapcsolatban mondja el Poppaeának a görög költőről szóló mesét: a költő beteg volt, s nem tudott enni sem, aludni sem; egy híres orvos meggyógyította ugyan, de ezután többé nem tudott írni. A vagy-vagy e példája kiszélesíthető. Amiként a regény antik környezetében nem egyeztethető össze a császár és a költő szerepe, úgy a századelő Monarchiájában a filozófiának és a művészetnek minden területén megmutatkozik a politizálás lehetetlensége.¹⁹ (Kitűnő tanulmányában Carl Schorske például a mélylélektan bécsi kialakulását is abból a szociológiai környezetből vezeti le, ahol nem lehetséges az autonóm politikai gondolkodás és cselekvés.²⁰)

¹⁸ Id. Széll Zsuzsa: *Franz Kafka hite és hitetlensége I. Világosság*. 1980/7. 430.

¹⁹ Ezzel kapcsolatban a regénybeli Nero valószínű hús-vér mintájának, Szabó Dezsőnek a példája említhető. A Kosztolányival folytatott – eléggé visszatetsző – publicisztikai vita a regény „művészvilágának” valóságos hátterét tárja elénk. A kortársak közül Juhász Gyula mutat rá igen pontosan Szabó Dezső – Neroéhoz hasonló – „kettős énjére”: a művész és a politikus szerepének összeegyeztetetlenségére. (Juhász Gyula: *Az elsodort Szabó*. Szegedi Napló, 1920. július 18.) In: Nagy Péter: *Szabó Dezső*. Bp. 1979.² 256–7. Kosztolányi Juhász-glosszájának Szabó Dezső-jellemzését – Seneca figurájának közvetítésével – szinte szó szerint ismétli meg. L.: Nagy Péter: i. m. 263.

²⁰ Carl E. Schorske: *Politics and Patricide in Freud's Interpretation of Dreams*. *The American Historical Review*. 1973/2. sz. 328–330.

Nero élete a lehető legnagyobb mértékben azonosul a klasszikus remekművekkel. Az őt örökbefogadó apa, Claudius halálakor – akit Nero anyja mérgező meg – írja *Agamemnón* című versét. Saját anyjának meggyilkoltatásakor Orestest alakítja a színházban; s a lakomán, ahol Britannicust megöleti, az Átreida-dinasztia szörnyűséges és tragikus sorsáról beszél. Úgy tűnik, hogy a regény világába igazán csak egyetlen tudomány furakodott be, s ez a pszichológia, a pszichoanalízis. A császárt Athenaeus gyógyítja utoljára, s az ő módszerének lényege, hogy „kibeszélteti” a beteget, majd pedig számtalanszor elmondhatja vele: „*Nagy költő vagyok.*”

Nero költői és színészi balsikerei után a cirkuszban próbál szerencsét. Amikor itt is kudarcok érik, akkor a korábbi győztesek szobrain áll bosszút: „... kétségbeesésében összetörette azoknak a győzteseknek a szobrait, melyek a cirkuszt díszítették.” (197.) Ezzel szemben kedvenc szórakozásává lesz, hogy kénye-kedve szerint gyilkoltasson meg embereket és azután hosszan gyönyörködjék a halottak megmerevült arcvonásaiban. Nero szoborrombolása egy meghatározott tradíció és értékrend elpusztításaként értelmezhető. Az *aranykornak* mint *múlt*nak szerepét most már az *önkéntesen alakított jelen* veszi át: a jövő képzete után a múlt is elpusztul. Az összetört szobrok az „örök Róma” képeit szimbolizálják, pontosabban az örökkévalónak szétrombolását. Így az „örök Róma” és az „Új Athén” ideája a pusztulás szintjén érintkezik. Bizonyos idő eltelte után (már vagy még?) nem lehet megállapítani, hogy a romok kezdetet jelentenek-e, vagy véget; történelmi emlékezetet vagy új művészi szándékot, amely talán félúton megrekedt, kudarcba fulladt. Nero Jupiter szobrával „beszélget” a múlt jelképével – a szobor természetesen nem felel.

Kosztolányi a már idézett Petronius-írásában megemlíti a régi gimnáziumi szertár viaszszobrait, antik istenek és klasszikusok portréit, amelyek – miként a Jupiter-szobor – szintén némák és semmilyen kérdésre nem válaszolnak. Nero romokat alkot, s az „Új Athén” paradox elnevezése mindennek, hiszen

a császár alkotása se nem új, se nem régi, egyszerűen halott. A megnevezhetetlenek és ábrázolhatatlannak tükörképei e szobrok, annak a titoknak a birtokosai, amelyet Britannicus tudott, s annak a világnak, amelynek letéteményesei a halottak, Pluto szabadon engedett árnyai a Feralián, a halottak ünnepén. Az árnyak birodalmának hatalma azonban jóval nagyobb az alkotó hatalmánál, a *jelenként létrehozott múlt* elpusztítja alkotóját, s egy örült, álomszerű történelem figurájává minősíti.

Nero örült elgondolásai a későbbiek során konkrét történelmi szituációkban elevenednek meg, életre kelnek újra. Alarik „barbár” seregei, miután 410-ben végigrabolták Rómát, s az üres és kihalt városban csak a néma köveket, az élettelen szobrokat találták, e sajátos tömegpszichózis hatására végül is elhagyták a pusztítás helyszínét; az „örök Róma” szó szerint értelmezhető képe rémisztőleg hatott. Ammianus Marcellinus úgy írja le Nagy Konstantin császárt, mint aki hol önmagát megelevenítő szoborként, hol pedig önmagát alakító színészként jelenik meg. Bizánc, a Nea Rómé, a Nero korában rusztikus tömegszórakozásnak tartott cirkuszt és kocsiversenyt menti át saját történelmének „aranykorába”. Az „örök” képzelete egyként lehet eleven és halott. Sokszor csak egy hajszálon múlik, hogy az életképes vagy a halott tradíció kap történelmi szerepet.

3. A város pusztulása

A lassú halálnak, a pusztulásnak pontosan koreografált útja van Kosztolányi regényében. Az uralkodása kezdetén még kifejezetten pozitív intézkedéseket hozó császár (amint azt Suetonius és Tacitus egyaránt megjegyzi) mérnökeivel a külvárosokat, a nyomortanyákat is megszemléli.

„A nyílt csatornán szennyes lé folydogált, s az utcán, hol hajcsárok botozták öszvéreiket, alacsony vargaműhelyek, földbe süppedt kurta-

kocsmák között, az árokparton döglött kutyák, macskák heverték. Orrfacsaró bűz csapott arcába. *A pusztulás pompája megijesztette és elbűvölte.*” (41.)

Ennek a világnak az úgazdagok, a felszabadított rabszolgák, a római plebs a reprezentánsai. Burrus viszont, az öreg katona, Róma dicsőségének és erejének zálogát, a fegyelmezett hadsereget szolgálja, azt a hadsereget, amelyik Nero uralkodásának vége felé szinte teljesen szétzüllik, illetve fellázad az uralkodó ellen. Az ő politikai előrelátása jelenti az igazi prognózist a város, a birodalom sorsát illetően.

„Burrus átölelte hosszú, búcsúzó tekintettel az örökkévaló Város örökkévaló hadseregét, és megmámorult a római világbirodalom nagyságán, mely Britanniától Moesiáig, Galliától Dáciáig, Hispániától Achajáig terjedt. De valami sejtelem azt mondotta elszoruló szívének, hogy ez is csak mulandó, és szeme, mely nem ismerte az érzékenységet, elhomályosult.” (172.)

A katonai fegyelem, a szigorúan betartott szokások mellett a római történelem alapját az elit, a hagyományos arisztokrácia jelentette. Nero, a dilettáns költő és uralkodó, viszont külvárosi csapszékek és olcsó lebujok „költőivel” veszi körül magát, valamint a felszabadított rabszolgákból lett nagybirtokosokkal, akiknek a nagy része Petronius *Satyricon*jának egy-egy meg-elevenedett figurája lehetne. Ez az „új elit” a császári hatalom szimbóluma is. Nero a Piso-féle összeesküvés után kiadja a parancsot: „*Kiirtani az egész nemességet . . . Csak a nép maradjon.*” (208.)

Az elit kiirtása és a tömeg problémája a francia forradalomtól kezdődően állandóan visszatérő kérdés az európai politikai és történetfilozófiai gondolkodásban. Különösen a századforduló korszakában növekszik meg a tömegprobléma aktualitása. Gustave Le Bon nevezetes műve, a *Psychologie des foules*, avagy a francia forradalommal és a forradalom pszichológiájával foglalkozó könyve rendkívüli népszerűsége tesz szert

Magyarországon is,²¹ nem beszélve Nietzsche hatásáról, Sorel-ről, a későbbiek során Paretóról, Gentile-ről, Ortega-ról stb. Az elittel szembeállított tömeg fogalmának erőteljesen pejoratív értelmezése a tudattalan sötétiséggel, a Le Bon által használt „bête machine” kifejezéssel összekapcsolva szorosán együttjár az európai kultúra és tradíció fenyegetettségének érzetével.

Másfelől viszont élénken érvényesül az a történelmi érvelés is, amely a római birodalom pusztulásának okát, épp ellenkezően, annak elkényelmesedésében, elpuhulásában látja. Az életerős rabszolgák a bányákban, a földeken pusztulnak el, míg a keleti házi rabszolgák felszabadulnak. Az elit és a tömeg e két ellentétes irányból történő megítélése érezhetően jelen van Kosztolányi gondolkodásában is. Egyfelől a mocskos és közönséges tömeg képe jelenik meg, másfelől viszont egy új korszak előhírnökeié, a keresztényeké. Kosztolányi Petronius-írásában „forradalmároknak” minősíti a keresztényeket,²² s ez a megnevezés a regényben is előbukkan, amikor Nero így beszél Senecához:

„Te most a feketelábúakra gondolsz [,. . .] azokra, akik sohase fürödnek, a csipásokra, akik nem mosdanak, a tetves hajúakra, akik nem fésülködnek, a büdösökre, akik a föld alatt laknak s tébolyultan verik a mellüket. A *forradalmárookra* gondolsz, a római állam ellenségeire . . .” (25.)

A keresztények mint mosdatlan és ápolatlan tömeg kívül rekednek a cirkuszok és színházak üvöltő plebsének ábrázolásán. Ez a tömeg mint ideológiai jelenség képes arra, hogy integrálja mind a hagyományos értelemben vett elitet, mind pedig a csöcseléket, hogy azután új hatalmi kiválasztódást teremtsen. Nero azonban saját lázálma, a művészet nevében nivellál, s az őt őrzöngve ünneplő tömegnek ezt kiáltja: „Egyformák vagytok . . . , mint az aranykorban. A művészet, a

²¹ Jászi Viktor: *A tömeg*. In. *A szociológia első magyar műhelye*. I. Bp. 1973.

²² Kosztolányi: *Petronius Arbiter*. I. m. 13.

szent és halhatatlan művészet nevében – és ő is tapsolt.” (130.)

Az „örök Róma” pusztulásának színterén kívül helyezkedik el két szimbolikus világ: Seneca villájának kertje és Phaon kertje. A kert az a hely, amely – a regény értékrendjét tekintve – a történelem, tehát a város lezüllesztésének folyamatán kívül reked. A „láthe biószasz”, a „procul negotiis” sztoikus eszményének megfelelően ide tér vissza halála előtt Seneca, s ide jut el Nero is, hogy végül önkezével vessen véget életének. A két halál között azonban jelentős különbség van. Seneca megőrzi valamit a sztoikus „ekszagógé”, a világból való eltávozás, méltóságából. Nero viszont semmit sem tart meg ebből. Nero már jóval fizikai értelemben vett halála előtt kívül kerül az életen: „Egyedül élt, egészen egyedül, azok nélkül, akiket ismert, csak emlékek között, amelyek mind a múltra vonatkoztak.” (226.) (Ancusnak, a félhülye katonának meséli el hajdani nagy szerepeit.) Amikor menekülve az általa felszabadított rabszolga, Phaon kertjébe jut, szinte már minden emberi mivoltából kivetkőzött lény. Az ő öngyilkosságának semmi köze sincs a sztoa szelleméhez, úgy hal meg, mint egy disznó. (A regény elején a Britannicusnak kevert mérget egy disznón próbálja ki a méregkeverő asszony.) Seneca halála – ellenben – arra emlékeztet, ahogyan az őszi kert átadja magát az elmúlásnak. „A kertben borzongtak az őszi fák. Hűvös légáram rohan az utakon, az október végi szélbe zörögtek a targallyak és a harasztok. Levelek gördültek le a szobrok válláról.” (227.) Amikor – Nerohoz hasonlóan – felidézi életét – azoknak az alakjára gondol, akikkel valaha találkozott. Köztük van Agrippina árnya és a gyermek Nero képe.

Nero uralkodásának eredményeképpen a regény szereplői közül szinte mindenki átköltözik az árnyak birodalmába. (Ebben a tekintetben Kosztolányi műve a legvéresebb görög tragédiák mellé állítható.) Az élő és eleven világ szerepét a holtak birodalma veszi át, az *emlékezet*, amely Nero, a „művész” *életműveként* jön létre, s ez az életmű egy panoptikum szoborcsoportjához hasonlatos.

A kert, a halál színtere, a külvilág zűrzavarával szemben a viszonylagos rendet képviseli a regényben. A kert ezen szimbolikus jelentése a quintilianusi retorikai hagyományban is fellelhető csakúgy, mint Lucanus vagy Statius költészetében. Náluk a „kert”, „hortus”, a megkomponáltságot, az elrendezettséget jelenti, szemben az „erdő”, „silva”, képletes jelentésével, amely valamiféle szabálytalanságot fejez ki.²³ A kertszimbólum különös jelentőségre tesz szert a századforduló közép-európai irodalmában és képzőművészetében is.²⁴ (Klimt vagy Gulácsy, Hofmannsthal vagy Csáth Géza lehetnek a legtipikusabb példák.) A művészi „secessio” célja a kert, egy magasabb rendű világ szimbóluma. Hermann Broch későbbi főművében a haldokló Vergilius és Plotia egy megnevezhetetlen és megfoghatatlan kertbe jut, ahol a földi viszonylagosságok eltűnnek, a szellem abszolút nyugalomba kerül, s „még az ember csillaggá vált szelleme sem [vet] többé nyelvényéket”.²⁵

Nero halála után a pusztulófélben levő Róma visszakerül a történelmi létezésbe, mintha csak egy varázslattól szabadult volna meg.

4. Tradíció és történelem

Kosztolányi regényében a Nero korabeli Róma és a századelső történelmének analóg vonásai közös történetben és élményvilágban egyesülnek. Az író Flaubert-rel ellentétben, aki a *Salammbô* című regényével kapcsolatban Karthágó „újrafelépítéséről” beszélt, ebben az élményvilágban elsősorban művészi és politikai allegóriaként tekinti Rómát, jóllehet tudjuk,

²³ Hegyi György: *Statius, a költő, akit Apolló és Domitianus ihletett*. In: Publius Papinius Statius: *Erdők. Silvae*. Bp. 1979. 34–35.

²⁴ Carl. E. Schorske: *The Transformation of the Garden: Ideal and Society in Austrian Literature*. *The American Historical Review*, 1967/4.

²⁵ Hermann Broch: *Vergilius halála*. Bp. 1976. 524.

hogy az alapvető történelmi forrásokat ismerte.²⁶ Míg szinte nincs olyan Karthágó történetével foglalkozó mű, amely ne használná fel – illusztrációképpen – Flaubert *Salammbóját*, addig Kosztolányi *Neroja* mint történelmi regény erre a célra aligha alkalmas. A *Nero* történelmi allegória: a századelő Monarchiájának, Bécsének és Budapestjének szellemi miliője rejtőzik benne, a birodalom széthullásának és felbomlásának élménye, valamint annak a világnak az eltűnése, amely legpontosabban Krúdy regényeiben érzékelhető.

Ez utóbbi kérdést Kosztolányi számos írásában érinti, s válaszolja azt az alapvető különbséget, amely a Kisfaludy Károlyon, Jókain és Kemény Zsigmondon felnőtt nemzedéket a Nietzsche, Ibsen, Herbert Spencer által befolyásolt nemzedéktől elválasztja. Persze a választóvonal nem merev s nem egyértelmű. Jól mutatja mindezt az a mód, ahogy Kosztolányi Krúdyról vélekedik. Kosztolányi szerint Krúdy „Egy folyton megújuló és folytatódó regényt ír . . . *Nekünk történeteink vannak. Neki csak egy története van*, de az összekapcsolódik az étellel, az ő életével, az *örök regénnyel*, és ősi, meleg, mint az emlék és az álom.”²⁷ Az „örök regény” a közelmúlt, a századvégi Monarchia élményén alapul, s attól sohasem szakad el. Kosztolányi szerint: „Ez a világ, amit ő álmodik, a bánatos egyszerű frizurájú nőekkel, a kisvárosi alakokkal, a legendás hercegekkel, *máris mese és történelem*, a szemünk előtt sóhajt el innen.”²⁸ Nagyon érdekes, hogy Krúdynak közvetlenül a háború után íródott, befejezetlen regénye, a *Mit látott Vak Béla szerelemben és bánatban* semmit sem változtat ezen a dramaturgián: a történetek in statu nascendi a múltat jelenítik meg, csakhogy a néhány év alatt lejátszódó események szigorú cezúrárt húznak, s a regények álomvilága iskolai történelemmé alakul át. Lényegében ezt a folyamatot találjuk a *Neroban* is;

²⁶ Kiss Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Bp. 1979. 125.

²⁷ Kosztolányi: *Krúdy Gyula*. In: *Egy ég alatt*. I. m. 247.

²⁸ Uo. 249. (Er. megj. *Szindbáb utazásai*. A Hét 1912. július 21.)

Augustus korát, az „aranykori Rómát” és Nero korát csupán fél évszázad választja el egymástól. Augustus kora azonban ugyanúgy „iskolás történelem” Nero idejében, mint a Monarchia végnapjai a húszas években. A fél évszázad viszont kevés idő ahhoz, hogy minden politikai forma, szokás feledésbe merüljön. A reális politikai tartalmak helyett megmaradnak a formák, a jelképek: a tradíció tartalmatlan és jelentés nélküli utánzás jelöl, Nero-féle színjátékok. Mindez egyébként pontosan érvényesíthető a háború utáni magyar közgondolkodásra is, amelyet Szekfű Gyula „neobarokk gondolkodásnak” nevez, s ez a történelmi-politikai mentalitás a 19. század végének „dekadens” módszerét, a régi korok és kultúrák formái feltámasztását, magát a dekorativitást tekintette mintának. Ettől az utánzó és másoló ösztöntől a háború után főszerephez jutott nemzedék sem tudott szabadulni. A hanyatlás tehát – Szekfű szerint – jogfolytonos.²⁹ A Monarchia utolsó évtizedeinek szellemi légkörét csak egy jóval későbbi időszakban kezdik majd a tudomány és a művészet aranykorának tekinteni.

Kosztolányi 1909-ben írott Rilke-tanulmányában Bécset jelöli meg a modern líra központjának.

„Ausztria és mindenekelőtt Bécs a világlírában ma már többet jelent, mint akár Párizs, akár London, akár az egész Németország együttvéve. Itt egy különös differenciáltság jött létre. Nem tudni, hogyan és nem tudni biztosan, miért, az utolsó évtizedekben Bécsben, ebben az olasz kultúrára és olaszok építette zenevárosban finomodott ki az érzések esszenciája. Hogy mást ne említsek, csak Stefan Georgét idézem és Hofmannsthalt, aki a legkülönösebb rózsákból szűri hódító parfümét. A bécsi lírát körülbelül ők reprezentálják. Valami sajátos metafizikát keresnek mindnyájan. Olyan metafizikát, amely kevesebb vagy több mint a szakszerű filozófia, s a súlyos gondolatokat is könnyen táncrea perdíti, és a szavakat zenévé nemesíti.”³⁰

²⁹ Szekfű Gyula: *Három nemzedék és ami utána következik*. Bp. 1934. 2 410–420.

³⁰ Kosztolányi: *Rainer Maria Rilke*. I. m. 347.

Ebben az időtlenségre alapozó megközelítésben benne rejlik a kortól, az aktuális történelmi miliőtől való elszakíttottság minden veszélye. Nero, az ifjú uralkodó és kezdő költő áhítattal hallgatja Seneca okfejtését, de az öreg mester költői analógiája: „*Csak az álom van*” – lényegében egész életének, minden tettének véresen komoly jelmondatává válik. Az álomban pedig minden megtörténhet.

Kosztolányi *Nerójában* mélyen benne rejlik egy történelmi élmény és megrázkódtatás – a napi politika, a magánélet és a művészvilág szintjén egyaránt. Csíráiban jelen van az a paradoxon is, amelynek kifejlődését és kiszélesítését az elmúlt három évtized, de különösen napjaink jelentik. A Monarchia s különösen pedig Bécs világát a kortársak (Musil, Krauss, Broch stb.) a test és a lélek temetőjének, a butaság, a korrupció melegágyának, de legalábbis politikai botránynak érezték és érzékeltették. A javarészt a két világháború között elszármazott nemzedék – a későbbi Nobel-díjasok és világhírű művészek egész sora viszont – a tudomány és kultúra aranykorát, lenyűgöző szellemi „táptalajt” fedeztek fel benne, a kortársak véleményét a feje tetejére állítva. Ez a paradoxon Kosztolányinál is érzékelhető a világháború előtti cikkeihez, tanulmányaihoz viszonyítva. Úgy tűnik, hogy a legrövidebb emlékezet is képes arra, hogy a múltat a legkülönbözőbb formában szemlélje.

Hermann Broch Hofmannsthalról és a századvégi Bécsről szóló írásában *Kunststadt*nek nevezi a birodalmi székvárost, s ez a kifejezés nála nemcsak a művészet központját jelenti, hanem egy, a művészi forma, a dekorativitás szabályai szerint működő politikai szokásrendszert is. Broch a német művészet értékvákuumáról³¹ beszél és egyfajta politikai vákuumról

³¹ Hermann Broch: *Hofmannsthal und seine Zeit*. In: *Dichten und Erkennen, Essays, Gesammelte Werke I*. Zürich. 1955. 66–76.

is,³² ahol a racionalitástól elválasztott formák önálló életet élnek. Ez az analízis kitűnően alkalmazható Kosztolányi regényének belső világára is, Nero „művészi városára”, ahol a görög tradíció a politikai döntések meghatározó elvévé válik. Róma mint „művészváros” emlék nélküli, tartalmatlan dekorativitás.

Az eddig vázolt kép – a Nero korából és a századelő korából összeálló „harmadik kort” illetően – csak akkor lesz teljessé, ha valamelyik „utókor” kellően érzékenyvé válik iránta, problémáit legalábbis hasonlóknak látja, s ennek megfelelően próbálja értelmezni. Az „örök Róma” statikus képe csak ezen az úton eleveníthető meg, tölthető meg reális történelmi tartalmakkal. A határ, amely a választott ideális kor (vagy korszakok) életre keltését illetően, a pusztító erő és a valóságos szellemi-történelmi példa között megvonható, csak utólag egyértelmű. A századelő, tágabban a századforduló Monarchiája mindenesetre ilyen megelevenedni látszó történelmi tradíció ma, napjainkban.

³² Uo. 84–96.

Az idézetekben nem szereplő, a tárgyra vonatkozó irodalom:

Belohorszky Pál: *A „szép” morálja*. It. 1975. 552–590.;

Rónay László: *Kosztolányi nagy regényei*. ItK. 1976. 54–70.;

Juhász Erzsébet: *Negatívban hagyott látomás a világról*. Új Symposion, 1976. 293–300.;

Varga István: *Thomas Mann és Kosztolányi Dezső kapcsolata*. Üzenet, 1975. 191–199. Vö. továbbá: Thomka Beáta: *A giccs értéktranszformációja Kosztolányi A gipszangyal című novellájában*. Új Symposion, 1976. 103–106.