



LENGYEL ANDRÁS

Maszk és (költő)szerep

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ SZEREPÉRTÉLMÉZÉSÉRŐL

1

A szerepjátszás – többnyire mint vád – gyakorta fölmerül a Kosztolányi-irodalomban. S bár újabban van értelmezői irány (s éppen az irodalompolitikai súlyú *mainstream* körében), mely hatálytalanítani igyekszik ezt („torzítva egyszerűsítene azokat, akik Kosztolányi megnyilatkozásait »szerepjátszás« és »őszinteség« szembeállításával próbálják magyarázni” [Szegedy-Maszák 1998. 46.]), maguk a szövegek arra vallanak, hogy a szerep(játszás) kérdése nem kívülről, valamiféle értelmezői önkény révén kerül be az életműbe (vö. Németh 1987). A szerep a Kosztolányi-életműben sokszor megjelenített, többféleképpen értelmezett, a szövegvilág fölépítését konstituív módon meghatározó probléma. Azt mondhatjuk, általában véve torzítva egyszerűsítene azokat, akik ettől eltekintenek s megelégednek azzal, hogy, mondjuk, világirodalmi párhuzamok fölvonultatásával jellemezzék az író beállítódását.

Más kérdés, hogy a szerep (sem mint szociokulturális jelenség, sem mint értelmezői terminus) nem lehet szitokszó. Sőt, mindjárt le kell szögezni, itt olyan fejleményről van szó, amelynek megértése a kései modernitás megértésének is (egyik) kulcskérdése. Alapja ugyan roppant egyszerű (vö. Somlai 1997). A munkamegosztás társadalmi méretű kibontakozása révén az egyes ember – érintkezési viszonyainak sokrétűvé és sokfélévé válása következtében – zavarba ejtően sokféle összefüggésben kerül kapcsolatba embertársaival, s így – mindig új és új relációba kerülve – önmaga meghatározásának

sokféle változatára kényszerül. Lakóhelye szempontjából például az ember elsősorban falu- vagy városlakó, családi szempontból elsősorban férj/feleség és (esetleg) apa/anya, vagy éppen gyerek, munkamegosztásban elfoglalt helye szerint valamely szakma művelője, egyben főnök és/vagy beosztott, fogyasztóként „jó” (tehát sokat és sokfélét) fogyasztó, vagy – s ilyesmire is akad példa – pénztelen, „rossz” fogyasztó. Szociokulturális helyzete és választásai révén egyes közösségeknek tagja, másoknak nem, s ezek a választások olykor megférnek egymás mellett, olykor nem (nem lehet valaki például egyszerre a Ferencváros és az MTK szurkolója) stb. stb. A lehetséges szerepek száma már-már végtelen. S mindez az (ön)meghatározás (szerep) számtalan variációját eredményezi. A kései modernitás emberének ez a (kényszerű) meghatározottsága, persze, következményekkel jár: az én gazdagodik, kiterjedése megnövekszik, ám ugyanez az én egyúttal „változékonnyá”, instabillá válik. A rögzített identitás mobilizálódik és elbizonytalanodik; olykor az, olykor ez az oldala kerül előtérbe, lép akcióba a külvilággal. S a probléma éppen innen adódik: a sokféle (ön)meghatározás – amelyek egyszerre az én önmeghatározásai s a külvilágból jövő minősítések, besorolások – összhangban tarthatók-e? S ez a fajta – konfliktusoktól elvileg sem mentesíthető – identitás-változékonyság nem követel-e az éntől túlzottan nagy árat? Nem deformál-e? Másképpen kérdezve: a külvilágból jövő szerepmobilitás-kényszerhez lehet-e elegendő lelki „energia”, megőrizheti-e az én önmagát? Egyáltalán: én és külvilág összefüggésében hogyan optimalizálható a sokféle, állandó mozgásban lévő szerep „összehangolása”?

Aki a Kosztolányi-életművet akárcsak megközelítőleg is ismeri, tudja, Kosztolányi a kései modernitásra jellemző szerepkényszerszerek és -lehetőségek egyik legjobb ismerője a magyar irodalomban. Az általa tematizált jelenségkör megismerése pedig egyaránt szolgál információval a korszak – szociológiailag is értelmezhető – fejleményeiről és az életmű szövegszerveződésének módjáról.

Az alábbiakban, néhány példa segítségével az író szerepértelmezésének főbb változatait igyekszem megmutatni.

2

Kosztolányi szerepértelmezései legalább három, jól elkülöníthető, bár egymástól természetesen nem független szereplehetőséget írnak körül. Az elsőt, az időben is legkorábban jelentkezőt pózként írhatjuk le. Ez olyan, az énben szervesen benne rejlő szereplehetőség, amely valamely magatartáselem kinagyításával, eltúlzásával jön létre s funkciója az egyéni-esetleges élet „színezése”, gazdagítása s egyben elrejtése, védelme. „Ártatlan”, nem vagy alig gyakorlatias célzatú, inkább csak viselkedésben – meta-kommunikációban – mint verbálisan is jelentkező személyiség-konstrukció ez.

Hogy miről van szó, jól dokumentálható. A fiatal Kosztolányi 1907-ben, költőtársa, Juhász Gyula öngyilkossági kísérletét kommentálva így írt: „Tegnap írtam neki, én is, több barátom is, tudakozva: mi van vele? Hallgatásának én *semmi jelentőséget nem tulajdonítok*, önöket se izgassa. Az én barátom poéta s mint ilyen *szeszélyes és szükségé van bizonyos pose-ra, hiszen ebből él*. Ne vegyék tőle rossz néven.” Majd, ismét, még határozottabban: „*Pose, pose, pose: ez az ő viselkedésének magyarázata*. Ezt meg kell neki bocsátani, mert *csakis így érthetik meg őt és így férközhetnek hozzá*.” (A levelet közli: Lengyel 1999. 175.) Juhász Gyulára ez a jellemzés, persze, aligha talál, szuicid kísérletei – ma már jól tudjuk – jóval mélyebb meghatározottságúak voltak, semmint egyszerű



pózként lehetne fölfogni őket. De önmagát, beállítódottságát Kosztolányi annál inkább jellemzi ezzel: kulcsot ad személyisége megértéséhez. S a póz, mint életszínező és -gazdagító (szerep)lehetőség, prózájában is föltűnik. Egyik, még pályája 1919 előtti szakaszából való novellája, a *Mátyás menyasszonya* (ALE 604–609.) arra épül, hogy a vidéki újságíró, engedve a véletlen adta lehetőségnek és pillanatnyi szeszélyének, elhiteti környezetével, hogy menyasszonya (aki nem is létezik) súlyos beteg. S bár ezt az apró és súlytalan hazugságot utóbb már alig gyarapítja, csak viselkedésével erősíti föl a látzatot, részvétet és figyelmet kelt maga iránt. A nem létező menyasszony betegsége, majd „halála” életet visz a sivársággal küszködő újságíró mindennapjaiba, emberi lehetőségei – lelki értelemben – gazdagodnak. Pedig – s ez a novella olvasója előtt nyilvánvaló – semmi „érdemi” nem történik, pusztán egy (romantikus hangulatot sugalló) póz, a szerelméért aggódó férfi fikciója szervezi meg a kisvárosi emberek reagálását.

Kosztolányit – aligha tekinthetjük ezt véletlennek – kortársai is pózolóknak látták. Török Sophie már a Nyugat Kosztolányi-émlékszámban (1936) így írt róla: „Emlékét idézve nem lehet elfelejteni, *ami legjobban jellemezte őt: a pózokat*. Mindig, minden helyzetben, minden hangulatban pózolt, mindig kívülről látta magát és minden mozdulata egy kiszámított stílusnak volt alárendelve [...]. Ő egy volt a szereppel, azonos matéria, – valaki azt mondta róla: Ha Kosztolányinak álarcát letépnénk, arcbőre is vele szakadna; a póz, amibe öltözött, vére lett, csontja, s lényege” (Török 1936. 435.). Az ifjúkori barát, majd rivális, Babits Mihály hasonlóképpen idézte föl alakját. Szerinte Kosztolányi „[k]ialakította stílusát, külön modorát, s légkörét, melyet poétikus külsőségekkel, enyhe pózzal is hangsúlyozott, tintája színével, nyakravalója formájával, rímeinek tündöklő mesterkéltségével” (Babits 1936. 399.). A nagy Nyugat-nemzedék vezető kritikusa az irodalom szociológiai dimenziója iránt föltűnően fogékony Schöpflin Aladár pedig, már Kosztolányiné életrajzi könyvének ismeretében, de elsősorban saját tapasztalataira támaszkodva így jellemezte: „Nyugtalan volt, szeszélyes, benyomásoknak engedő, egocentrikus, hiú, kicsit színészkedő. A szerep, amelybe beállította magát, egyúttal lénye is volt: gyermekkora képéből már megkapjuk e szerep alapvonásait. Később kibővítette, tudatosan is, megjátszotta, ha néha-néha kiesett belőle, sietett visszazökkenni bele. Belső nyugtalansága, az a bizonytalanság, melyben állandóan élt s amelyből gyermekkora óta kísérője, a halálfélelem is eredt, sokszor vitte túlzásokba, furcsaságokba. Látszatra szabályos életmódja, melybe mint nagy munkás belekényszerítette magát, tele volt apró szabálytalanságokkal, egy kicsit mindig exotikum volt. Feloldatlan ellentétek között élt, jóság és a gonoszkodásban való kedvtelés, gőgös önérzet és hajlékony alázkodás, polgáriasság és excentrikusság, hagyománytisztelet és forradalmiság, komolyság és sátánkodó fintor egyszerre élt lényében. *Soha nem lehetett tudni, melyik kerül előtérbe, sem azt, hogy melyik az igazi*” (Schöpflin 1938. 59.).

Ez a pózként megszerveződő személyiség-konstrukció azonban csak az egyik, Kosztolányi realizálta szereplehetőség. Emellett egy második és egy harmadik, általa érzékelt és „gyakorolt” lehetőséggel is számolni kell. A második ilyen szereplehetőség, amely voltaképpen a póz továbbfejlesztése, kiteljesítése a mozgékony, örökké változó, a mindenkori helyzethez gyorsan és könnyedén alkalmazkodó, de az „életbe” át nem viendő, a gyakorlatias funkciókat tudatosan elhárító (költő)szerp, amely – ellentétben a pózzal – nem viselkedésszerű, hanem nyelvileg megkonstruálódó. Nyelvjáték: a játék teljes szabadságával, de csupán nyelvileg realizáltan. A harmadik szereplehetőség mintegy ennek a másodiknak a párja és ellentéte: ez már gyakorlatias funkciójú, az „élet-

ben” megvalósuló, ám ott – éppen praxisjellege révén – a költőszerep lényegét elveszítő, az énre ráfagyó, megmerevedő, *maszkká* váló szerep. Közülük, talán mondani is fölösleges, Kosztolányi meggyőződése szerint a második szereplehetőség a legtöbb, ami emberileg elérhető, s amit személyesen is ambicionált.

E három szerepváltozatból a póz, szempontunkból, most figyelmen kívül hagyható; ennek elsősorban egyénlélektani jelentősége van. Annál érdekesebb viszont számunkra a költőszerep és a maszk. Ez a két, egymást kiegészítő s egyben ellentétes szereplehetőség sok mindent elárul az íróról és szövegvilágáról, és sok olyasmi megvilágosodik általuk, ami messze túlmutat az egyedi-esetlegesen.

3

A szerep egyik – igen sokszor realizálódó – lehetősége, hogy „megfagy”, megmerevedik, az ént élettelen maszkká változtatja. Ez a „tisztá” – csak elvileg tételezhető, potenciális – énné is, a szerepeiben mozgó, megvalósulásban lévő énné is a volta-képpen megsemmisítést jelent. Természetes tehát, hogy a szerepkényszeret és -lehetőségek iránt oly fogékony Kosztolányi ezt az eshetőséget fölismerte és – legalábbis íróként, aki a magánember fölé emelkedik – számolt vele.

A *maszk* problémája 1916-ban bukkan föl a Kosztolányi-életműben. Az apropó egy valóságos – történeti – esemény volt, Kürti József színész a színpadon, játék közben megőrült, s írónk erről az esetről tárcát írt az A Hétbe (*Maszk*; 1916. nov. 12.). Ebben a cikkben a szereppel kapcsolatos fölfogása meglehetősen nyíltan jelenik meg – Kürti megőrülését ugyanis *szerep* és *valóság* ütközéseként írja le. „A színpadon, ahol minden szemfényvesztés, egy estén megjelent a *játék ősi ellensége, a valóság*” (F 340.). Fölfogásában a színpadi szerep: játék, függetlenség a valóságtól. Az örület, illetve a megőrülés folyamata pedig a valóság. Az előbbi – jól érzékelhetően – pozitív, az utóbbi viszont negatív értékszínezetű. A cikk, ezzel összhangban, hosszan fejtegeti, mennyire veszedelmes, ha a (színpadi) játékba betör a „valóság”, s mennyire „szívbe markoló [...] a tragikus álarc félrecsúszása”. Egy estén mégis, folytatja a cikk, „felborult a spanyolfal, és lehullott a maszk. Irtózat az, amit láttunk, *egy életet láttunk*, s könnyű öntötte el arcunkat” (F 341.). „A közönség még azt a színjátskót bámulta, melynek szavait a tragikus költő állapította meg. Egyik színésztársa [ti. Kürti egyik színésztársa] azonban, ki a hangok és az arcmozgások értékelésével foglalkozik, a színpad mögül észrevette [...] a kettősséget”, észrevette, hogy Kürti „túl a szerepén *egy másik szerepet is játszik. Az ő szegény-szegény élete ötödik felvonását*” (F 342.).

Kürti József megőrülésének ez az értelmezése eddig a pontig csak a játék (szerep) föl-, és a „valóság” leértékelését jelenti: ez Kosztolányi beállítódásának egyik legtartóssabb, legkövetkezetesebben képviselt eleme. A cikk azonban ennél most tovább megy. Kürti utolsó föllépését ugyanis úgy jellemzi, mint amelyik az „örület csóvjával világít meg egy álomalakot, s a saját élete roncsával táplál egy szerepet és a fogyatéék lendülettel, a maradék önfegyellemmel küzd, míg összeroppan. Mert e lélek már elborult, s pár óráig bizonyára már csak a művészet emberen túli fékezése és fegyelme kötözte össze. [...] A versek kemény pántja korlátok közé szorította azt, amely minden korlátot elsöpörve árad belőle, a szenvedély és a túlzás egyelőre még a jambusok csatornájában hömpölygött, és a színész, ki vér szerint való nagy színész volt, a javából, még olykor olykor várt a végszóra, az egyetlen rögzítő szilárd pontra, mely megmaradt számára a ködbe vesző és értelmetlenné váló valóságból” (F 342.). A játék, a (színpadi) szerep



tehát ebben az értelmezésben fegyvelmező erejű és funkciójú, ám a valóságban benne rejlik az értelmetlenné s rendezetlenné válás lehetősége. S amikor a szerep – a művészet – rendező ereje megszűnik, a művészből magánemberré váló Kürti József átadja „magát új és szörnyű szerepének”, s mondja „azokat a szöveket, melyeket egy láthatatlan sűgű sug neki” (F 342.). A (színpadi) szerepből való igazi „visszatérés”, a hétköznapi emberré való visszaalakulás így nem történhet már meg. „Egy másik álarc fagyott az arcára, valami idegen maszk, melytől maga is megkövült.” A színházba Kürti még úgy ment be, hogy „kissé elrejtőzik a valóság elől, képek és szavak mögé, de most nem tudott kiburkolódnai a csaló fátyolokból, folytatódott a játék, melyet már nem értett. Igazi arca, melyet egykor a nap felé emelt, játék és valóság közt, valahol elveszett” (F 343.).

Ez a színésztragédiát értelmező cikk, persze, extrém történet: a valóságot benne egy speciális eset, egy élettani folyamat, a megörlés aktusa képviseli. De maga a cikk nem szokványos, orvosi értelemben vett eseteleírás, hanem megemelt, metaforizált szöveg, amelyben az örület voltaképpen a valóság allegóriája. Örület és valóság összemosása, implicit azonosítása teszi lehetővé arc, álarc és maszk viszonyának meghatározását, s a jó szereppel szembeállított rossz, „megfagyott” szerep: a maszk genézisének levezetését. Ennek az összefüggésnek meglehetősen nyílt jelzése, hogy a cikk címe nem Kürti emberi tragédiáját emeli ki, hanem – a metaforikus jelentéshez igazodva – magát a megmerevedett szerepet, a maszkot idézi föl. (A maszk szó használata maga is metafora, Kürti József természetesen nem maszkban lépett föl; 1916-ban már a maszkban való szereplés antik tradíciója Európában nem élt.)

Ez a metaforikus maszk terminus, mint a lehetséges emberi szerepek egyikére bevezetett megnevezés utóbb, az önmagát, saját (politikai) szerepvállalásait a fikció keretében „megmagyarázó” *Nero a véres költő* című, 1921-ben publikált regényében vált szövegszervező motívummá.

A szerepnek maszkként való leírása – túl Kürti József egyedi esetén – érthető: a maszk ugyanis szótári jelentése szerint is egyrészt a szerep eszköze, jelzése, a valóságos arcot meghatározott cél érdekében elfedő és helyettesítő álarc, másrészt – az eleven emberi archoz képest – élettelen, merev, előre rögzített. S mivel a maszk valóságos, történetileg is létező eszköz (színpadi maszk, halotti [gipsz]maszk stb.), ugyanakkor a szerepjáték általánosan elfogadott szimbóluma is, e metaforizált szerepmegjelölő szó használata lehetővé teszi a szerepértelmezés árnyalását, a többféle szerep elkülönítését.

A maszk motívuma a regényben Neróhoz kötődik, az ő viselkedésével, önmeghatározó kísérleteivel kapcsolódik össze. Először mégis – legalább is látszólag – egy másik szereplő, a halott Claudius császár kapcsán bukkan föl. Meggyilkolása után az ő halotti maszkját készítik el. De Nero, akinek érdekében, bár tudta és közreműködése nélkül Claudius meggyilkolták, ott van, s nézi a halottat. „Nézte a halált, a maga egyszerűségében. /A test többé nem mozdult. Mintegy azonossá vált a földdel, minden, ami körötte volt, az arc elsápadt, [...] a fül márványossá lett, az orr hegyessé, csak a haj, a nagy szürke haj maradt a régi, meg a szemöldök, mely baljós nyugalommal és közönnyel ívelt ennyi titok fölött” (Nero 11.). Majd, még Nero jelenlétében: „Egy szobrász forró viaszt öntött a hideg arcra. Elkészítette halotti maszkját” (Nero 11.). Ez a mozzanat a regény egészének ismeretében előreutalás, Nero jövőjét anticipáló mozzanat, a maszk motívum e szerepe azonban csak utólag válik nyilvánvalóvá. A maszk ugyanis Neróval összekapcsolva csak a regény egy jóval későbbi pontján, közel 90 oldallal később kerül elő. Nero figurájának írói fölépítése azonban a közbeeső oldalakon a szerep köré szerveződve történik meg, s a szerepnek maszkká válását készíti elő.

A szerep, amely Nero énjét fölépíti, a költő szerepe, a művészé, aki kifejezi és meg rögzíti a világot, a művészé, aki játszik. A császár ki is mondja: „En tudom, megtudtam, hogy ez a legjobb és legtöbb: írni” (Nero 36.). A költészettel szembeállított *élettől* Nero kezdetben idegenkedik is, „csak mesterséges, kötelességszerű érdeklődéssel fordult feléje”, ám később a „rákényszerített lecke második természetévé vált” s már „[i]zgatta a sok ismeretlen” (Nero 40.). Így játék (szerep) és élet felelőtlen összekeverésébe bonyolódik bele. Majd, amikor egy ilyen, „életbe” áttett, felelőtlen játéka miatt megverik, szerepet – immár nem költői szerepet – ölt magára. „Nero ezentúl csak álruhában ment ki. / Paris, a színész, kifestette őt, felöltöztette. Néha közkatónának, vastag kis karddal, néha aedilisnek, néptribunnak, vagy éhenkórász csavargónak” (Nero 43.). Ez – ti. az álruha s a kifestett arc – már a szerep tárgyiasulása, külsővé, félig-meddig rögzítetté válása. E ponton, az „életben” való álruhás kalandozások során azonban Nero önazonossága már megbomlik. „Otthon Nero a szörnyű élmények hatása alatt sápadtan emlékezett vissza a sok kusza dologra, és *nem tudott egészen eligazodni, kicsoda az, aki játszott az imént és kicsoda az, aki most erre gondol*. Kudarok ízét érezte, összezavarodott a feje, utálta magát. Minden ködösnek rémlett” (Nero 47.). Igazában változatlanul a költő szerepe vonzza, azt a „legjobbat és legtöbbet” akarja elérni, amit az írás ad meg az alkotónak, de – erre való tehetség híján – ezt csak külső, „élet”-beli eszközökkel próbálja, próbálhatja megteremteni. Az irodalmi *mintát*, például átülteti az „életbe”: Britanicust, akiben ráérez a valódi költőre, megöleti. Úgy, ahogy a művészetből, mesterének, Senecának művéből látta. A gyilkossághoz vezető lakomán Nero így beszél: „Nem ismered a nevét? Azzal kezdődik, hogy Thyestes [Seneca művének címszereplője] megfojtja unokaöccsét – és itt Britanicusra nézett” (Nero 94.). S még ezen az estén, ha nem is megfojtják, de megmérgezik Britanicust (Nero 96-97.). A (költő)szerp véres realitásba vált át tehát, a tiszta költősszerp Nero számára végleg elvesz. Innen már egyenes a szerepkeveredésből következő út: Nero már saját anyja ellen is fordul; számúzi. De ezzel olyan átalakuláson megy keresztül, amely énjét immár maszkká változtatja. Nero ugyanis miután száműzte anyját, „*úgy megváltozott, mint a színész, ki átöltözik*. Hihetetlenül megkövéredett. [...] *Arcán pedig mintha maszk lenne*, ismeretlen, majdnem isteni visszfény, a hatalom, öntudat, biztonság ragyogása, mely a szemlélőt zavarba hozta” (Nero 100.). A maszknak a Neróra vonatkoztatása félreérthetlenné teszi a narráció szimbolikus üzenetét: az ember, akit Nerónak hívnak immár csupán egy külsővé, idegenné lett, megmerevedett szerep – a maszk – hordozója.

Az én-alakulás (és szerepfejlődés) következő fázisában a metaforikus maszk valódi maszkkal egészül ki. A császár – színészi ambícióktól hajtva – öntudattal veszi föl a maszkot: Nero – mondja erről Poppaea – verset fog előadni a színházban, a borostyánhajú nőről. „Zöld tógában. A maszkot már el is készítette. Az én arcom.” (Nero 124.) Ez a mozzanat megint többszörösen tanulságos. A császárt ugyanis itt Poppaea, a női vonzerejét kihasználó szerető manipulálja – Nero voltaképpen csak azt a szerepet játssza el, amelyet Poppaea rendez neki. De ebben az egymásra rétegződő többszörös szerepben (átvert férfi, önmagát költőnek képzelő dilettáns, színészkedő császár) Nero megint külső mintát követ. Költőként a „borostyánhajú nőt”, azaz Poppaeát verseli meg, színészként pedig ugyancsak az ő „arcát” ölti föl maszkként magára. A narrációnak ez az utalása félreérthetetlen: a maszkot nem az én, hanem egy külső entitás mozgatja és irányítja; a maszk én-idegen.



Ezt a színpadra lépő, maszkos Nerót a regényben két szögből látjuk. Látjuk kívülről, nézőként, s „látjuk” – a narráció révén – belső állapotát is. Kívülről így látszik: „A császár ott állott a színpadon, óriás falábakon, úgy, hogy mindenkinél magasabbnak rémlett. Aranycsatos cothurnust, csillagos zöld tógát viselt, melyet a nép szájátátva nézett, mert ilyen pompás ruhát még sohase látott s egy vászon álarcot, mely Poppaea arcát utánozta és fölül borostyánsárga fürtökben végződött. A borzas hajbetét alatt a császár izzadt. Csak a hangtölcséren kapott levegőt, azon a szörnyű és torz repedésen, mely a száját mímelte. [...] Karjáról színes szalagok lógtak. Alakja a sok ruhától fölpuffadt” (Nero, 135–136.). E látvány elsődleges minősítését a költő Lucanus mindjárt meg is adja: „– Rettenetes, – suttogta Lucanus, elhűlve a látványtól – rettenetes” (Nero, 136.). S kétségtelen is, hogy e szerepben Nero teljesen eltorzul, kifordul magából, valóságos mozgó bábba válik. De nem hagyható figyelmen kívül a látvány egy másik eleme sem: a „pompás ruha”, amelyben a császár föllép. Ez ugyanis – aligha kétséges – a hatalom, a császári onnipotencia jelzése; ez a maszkos báb, ha akarja, vagy ha úgy manipulálják, sok mindent megtehet.

A föllépés narrációja félreérthetetlenül teszi, hogy ez a maszkos szereplés Nero számára is kellemetlen volt. „[M]ikor kilépett a színpadra, semmit se látott, elfeketült előtte a világ.” „Vakon és süketen imbolygott a falábakon, melyek kopogtak a színpadon. Szíve döngötte a mellét. [...] Elájulni és összerogyni szeretett volna legjobban, elfelejteni mindent. Orra égett az álarc alatt, homloka csöpögött és nem merte megtörölni, torka elszorult” (Nero, 136.). Ez a szerep tehát én-idegen és kellemetlen, nincs benne öröm. De Nero „maszkjának” értelmezése nem ragad le e ponton; rálátás nyílik arra a dinamikára is, amely ezt a szerepvállalást mozgatja. Neróban ugyanis, minden kínja ellenére, „a feléje áramló állati indulatok, a mások figyelme, érdeklődése valahogy lelket öntött” (Nero, 136.). S bár a színpadon rossz és dilettáns színészként mozgott, a tömeglélektannak hála, sikere lesz. „Sivalkodott, üvöltött, hörgött mindenki” (Nero, 137.) – ami a szerepet főntartó társadalom szerepfőntartó funkciójára is fényt vet.

S a tömeg (a színházlátogató „közönség”) reakciója – Nero maradék realitásérzéke is rácsafolva – visszaigazolja föllépését, megerősíti ezt a merev és művészetidegen szerepvállalást. „Nero ezt nem várta. Álarc alatt kigyulladt szeme, a boldogság tüzeiben. Türelmetlen mozdulatot tett, aztán *letépte a maszkot, megmutatta magát, igazi arcát*, hogy megfürödjön a siker teljes dicsőségében.” Sírt örömeiben (Nero, 137.). Ezt a mozzanatot, amely igen fontos, egyik értelmezője, Bezdán Gyöngyi úgy értelmezi, hogy Nero „számára a művészet funkciója »igazi arcának« feltárása lenne” (Bezdán, 1998. 62.). Ez igaz, a művészet e funkciója él Nero tudatában. De boldogsága, maszkletépése mégis önfélreértés, hiszen itt az igazi művészt megillető érzelm hatja át a dilettánst, s megerősíti őt rossz szerepében. A *siker* – a külső, félig spontán, félig manipulált és megrendezett megerősítés – eleve üres és torz szerepe folytatására készíti a császárt, végleg eltávolítja őt a realitásoktól.

Jól mutatja ezt a sikert fogadó Nero magatartásának leírása. A színpadról lejőve bemegy az öltözőbe, fedetlen arccal, de szerepét – maszkját – el nem vetve: „a szenátorok, színészek, írók sorfala között jutott ide, *álarcát kezében tartva*, törölgetve izzadságát. Boldogságát nem tudta titkolni.” Az igazi színésznek, a jó nevű Parisnak pedig, álszerűen (azaz máris újabb szerepet játszva), így magyaráz: „Ma elvesztettem a díjat. Nincs mentségem. *Sok hibát követtem el, a versenyszabályokat nem tartottam meg. [...] Beszéltem, az álarcot is letettem, kétszer. Kissé megfélekezve magamról*” (Nero, 138–

139.). Azaz, a siker hatására, immár hibává válik, magáról való megfeledezésnek mutatkozik az „igazi arc” megmutatása.

A „sikeres” Nero ezt követően – mit is tehetne immár mást – művészként ünnepeleti magát. S „pazar volt, bőkezű, jó és megbocsátó. Római és vidéki sikerei egészen elbódították. Ezer kocsival utazott le vendégszereplésre és katonák cipelték lantját, *álarcait*. Dicsősége delelőjére szállt” (Nero, 155.). A szerep, amely téves önértékelésre: hazugságra (és külső erőre: a császár hatalmára) épült, tartósult. Ám Nero ezt már nem tudja, nem tudhatja kontrollálni. Szerepe mélyebb logikája, s az őt egyéni érdekből manipulálók (mindenek előtt Poppaea) minden addiginál súlyosabb lépésre: anyagyilkosságra készítetik. Ez, minden jel szerint, megint a szerep önfélreértésének következménye. Irodalmi mintát követ, azonosul az anyagyilkos irodalmi hőssel, Orestesszel; amikor anyját emberei meggyilkolják, ő Orestes maszkjában ágál. A már hivatkozott Bezdán Gyöngyi úgy értelmezi ezt, hogy „[a]z anyagyilkosság valójában művészeti kísérlet [Nero számára]: vajon ki lehet-e terjeszteni a művészetet az életre?” (Bezdán, 1998. 63.) Ez igaz; ne feledjük, hogy Nero részéről már Britanicus meggyilkoltatása is ilyesféle kiterjesztése az irodalomnak. De itt és most másról és többről is szó van, mint átvehető, realizálható kulturális minták megvalósításáról. A maszk alatt itt már előrehaladott az én belső bomlása, szétesése. A császár már minden külső és belső késztetése ellenére, hatalma teljében is teljesen bizonytalan, énjét már maszkja sem tartja össze. E tekintetben igen beszédes az anyagyilkosság utáni várakozás leírása. „A császár *az asztalra dobta álarcát*. At sem öltözködött, le sem vetette színészruháját, a kothurnuszt és a görög köpenyt. /– Hiába várunk – mondta csüggedten” (Nero, 197.). Majd amikor meghallja a villába megérkező bérgyilkos, az Agrippinát leszúró Anicetus érkezésének zaját, „Nero ijedtében, nehogy felismerje akárki jön, fölkapta az asztalon levő maszkot és arcára tapasztotta.” A hír hallatán pedig: „Az nem lehet – kiáltott [...], az álarc alól. – Nem halt meg. Ti nem ismeritek. Tovább játszik [ti. Agrippina] most is” (Nero 198.). Utóbb, halott anyját látva, még szétesettebb. Ejszaka, teljes zavarodottságában, járkálva az „egyik teremben megbotlott, leesett a földre. Ott maradt. Nem akart fölkelni. *Letépte maszkját. Most az arca meztelen volt. Azt tapogatta sokáig a sötétben.*” Amikor hajnal felé Poppaea megtalálja, még mindig „a földön kuporgott, fejét előre-szegte, bámult maga elé. *Mellette álarca*. Két keze ütemes mozdulattal simogatta a földet. [...] beszélni akart, de erőlködő nyelve nem tudott hangot adni” (Nero, 201.).

A szerep, a maszk, amelyet – mint láttuk – Nero hol levesz, hol föltesz, majd újra levesz e ponton már ideiglenesen sem lehet megoldás számára; már az önmegtévesztés sem funkcionál. Magába roskadva, „az elmebeteg nyugalmaival” (Nero, 202.) létezik tovább; szerep és örület (ahogy a Kürti Józsefről szóló cikkben is) itt is végzetesen összekapcsolódik. Innen már csak az önjáróvá váló rutinszerű gyilkoltatás lehet soron. S amikor Poppaeának is halálát okozza, tovább fokozódik én-sorvadása; a narráció szerint immár élő-halott. „Egyedül élt, egészen egyedül, azok nélkül, akiket ismert, csak emlékek között, melyek mind a múltra vonatkoztak. *Eleven halott*, akarat nélkül *tébolygott* a kietlen palotában” (Nero, 253.). Az egyetlen valódi kérdése most már csak saját önazonosságára irányul: „*Mit gondolsz, ki vagyok én?* – Kérdezi a szobája előtt posztoló őrtől. – Te nem tudod. Egyáltalán senki se tudja” (Nero, 254.). De amikor emlékezik, emlékeiben nem az onnipotens császár, hanem annak művészszerpe értékelődik föl. „Micsoda szerepek, barátocskám – mondja az őrnek –. Szédülök, hogyha elgondolom. [...] Fölöltöztettek, álarcot tettem, hogy ne ismerjenek meg és hajrá kezdődött a szavalás.” Majd így magyarázza szerepjátékát: „Nem érted, rühes. Játsszani az



nem könnyű dolog. Azt mutatni, ami nincs, kitalálni a semmiből valamit és vigyázni, hogy hasonlítson ahhoz, ami van. [...] olyan remekül színleltem, hogy mindenkit megtevesztettem” (Nero, 255–256.). Az embereket viszont még mindig megveti: „Korbács való nektek, nem művészet” (Nero, 257.).

Amikor, letaszítván trónjáról, menekül, még az utolsó pillanatban is művész-szerepe emlékeiben válogat. „Kezében egy kocsisruhát tartott, melyet első kirándulása alkalmával viselt, a piszkos, izzadt kalapot s a kardot, melyet Paristól kapott. Sietve felöltözködött [...] utánozta a kocsis durva beszédét. Aztán *fölnyalábolt néhány álarcot is* és egy lantot, mely Seneca örökségéből származott reá, Brittanicusét” (Nero, 261.). De fontos mozzanat, hogy most, immár túl mindenben, sem képes elkülöníteni és szétválasztani művész-szerepét és életbeli szerepét. Ez számára véglegesen összekeveredett, eggyé vált. S még halála előtt sem érti önmagát: „Végignézt a kocsisruhán, a kardján és nem ismerte föl többé önmagát. Reszketve mondta: / – *Ki vagyok?* [...] / – Nem értem, – rebegte – semmit se értek – és mosolygott. – *Ki ez, aki most beszél? Valaki beszél belőlem és hallom a hangját.*” – Mondjátok meg, mi ez az egész? Mert az egészet nem értem már” (Nero, 265.). Összetorlódott, egymásba keveredett szerepei legyőzték.

Maszk és halál ilyen összekapcsolódása a regényben – túl a szövegszerveződés immanens logikáján – aligha véletlen. Kosztolányi meggyőződéseinek centrumához tartozik ez az összekapcsolás. Versben is, időben egymástól nagy távolban is összetartozik ez a kettő. Mint Rónay László észrevette, az *álarc* / *halálarc* rímpár többször is előfordul Kosztolányi-versben (Rónay 1977. 274–275.). 1909-ben, tehát jóval a Nero-regény megírása előtt, a *Síppal, dobbal, nádibegedűvel* nyitásában ez olvasható: „Fekete álarcot kötöttem / [...] / *fekete álarc – / sötét halálarc*” (KDÖV 218.). Sok évvel később, éppen egy évtizeddel a Nero-regény után (1933) pedig nem kevésbé fontos versben mint az *Esti Kornél énekében* jön elő újra ez a rímpár: „ó, hős, itt a *halál-arc* / rémétől elföd egy víg / *álarc*” (KDÖV 459.).

A rímpár sorrendjének fölcserélése, persze, nagyon is lényeges. 1909-ben az *álarc* még *halálarc* (ez az értelmezés él tovább Nero figurájában), 1933-ban pedig a *víg álarc* a *halálarcot* fődí el; azaz – ha ideiglenesen is, pusztán öncsalásként is – a haláltól, pontosabban a haláltudattól mentesít.

Nagyon érdekes, hogy ez utóbbi értelmezés is benne van a regényben, de nem Nero, hanem inkább az igazi művészt megtestesítő Seneca figurájában.

4

A Neróval összekapcsolódó maszknak, a megmerevedő szerepnek a párja és egyben ellenpólusa a regényben a művész-szerepet megtestesítő Seneca költőként való szerepjátéka.

Ez az a maximum, amelyet a lehetséges emberi szerepek közül a regény egy szerepnek juttat („Enyém volt a szebb sors” – mondja ki a végső ítéletet Seneca [Nero, 241.]), s – minden jel szerint – Kosztolányi szerzői álláspontja is ez volt.

A regényben, mint már sokan és sokszor leírták, Seneca az igazi művész, szinte mindenben Nero ellenpólusa. Éleseszű, okos, tehetséges, virtuóz érvelő és kitűnő költő. A regény világirodalmi rangú méltatója, Thomas Mann is „mesterien-sima költő-udvaronc”-nak és „sophistá”-nak látja, „aki azért *valódi bölcs, igazán nagy irodalmár*” (Nero, 2.). E szerep belső konfliktusa abból fakad, hogy – bár Senecát csak a művészet érdekli igazán – gyakorlati szerepet is betölt: Nero nevelője. A gyakorlati

sikeresség érdekében pedig, mint udvaronc ki-kilép a művész-szerepből. Ez már *A nevelő* című, viszonylag korai fejezetből is kiderül. „Seneca minden ellenvetést elfogadott, ellenkezés nélkül. Száján azonnal készen állott a sima szó [...]. Nem vette egészen komolyan ezt a gyötrődő fiút [Nerót], egy-két szóval elintézte. *Csak írni akart*, tragédiákat és verseket, hosszú, remekbekészült mondatokat, melyek kemények és csillogóak, mint a márvány, bölcs mondásokat, életről és halálról, ifjúságról és öregségről, melyek tapasztalatát foglalják magukban, örökkévalóan s azzal, ami ezenkívül állt, nem törődött. *Más hite nem volt, mint az írás, s meggyőződése*, mely a folytonos gondolkodásban és tépelődésben végképpen megingott, *mindig a felé hajolt, akivel beszélt* és a következő pillanatban már ékebben, világosabban fejezte ki azt amit vitatkozó ellenfelei óhajtottak” (Nero, 19–20.). Ez a művész tehát benne van a mindennapi élet közepében, gazdag és sikeres, s meg is teszi, amit várnak tőle. Igazi, professzionális írástudó; saját meggyőződése nincs, de bármit meg tud írni, bármi mellett vagy ellen tud érvelni. Egyetlen valódi ambíciója az „örökkévaló dolgok” művészi kifejezése, s egyéb ténykedését – miként ténykedése következményeit is – semmibe veszi.

E szerepkonfliktus, melynek pólusai Seneca tehetsége és a körülmények alakulása folytán jóideig összhangban tarthatók, egy ponton túl fölbillen, s mind Nerót, mind Senecát olyan pályára állítja, amely mindkettőjükre végzetessé válik.

Nero átveszi a művészileg megfogalmazott szociális mintákat, s megvalósítja azokat az „életben”, Seneca pedig részben szándéktalanul, pusztán művei recepciója révén, részben nagyon is tudatosan, meggyőződés-nélkülisége következtében igazolja a hatalom dolgait, például Nero erkölcsileg elfogadhatatlan tetteit.

Seneca belső konfliktussal terhelt szerepének mélypontja minden bizonnyal akkor következik be, amikor – már túl Nero politikájának elvtelen igazolásain, például Brittanicus meggyilkolásának szentesítésén – az anyagyilkossá vált Nerót is fölmenti. Pontosabban: az eseményeknek egy olyan *verbális (félre)értelmezési keretét teremti meg*, nagy elmeéllé, virtuóz módon, amely egyrészt igazolja és fölmenti Nerót, másrészt továbbbővíti végzetes pályáján. Az udvaronc és a költő egymástól elvileg oly különböző szerepeinek ez a végzetes egybecsúszása a Nerót vigasztaló Seneca érvelésében látszik legtisztábban: „– Mégis – hebegte Nero – gyilkosság. / – Gyilkosság? – Szólt Seneca magasra vonva szemöldökét. – *Mondd inkább államérdék 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” (Nero, 204.). Itt, bár Nero anyagyilkossága nagyon is az élet része és jellemzi a „vér meleg, emberi lüktetése”, Seneca az egészet mégis irodalmi – fikcionális – kérdéssé fokozza le, mondhatnánk *nyelvjátéknak* tekinti. Ezt, persze, erkölcsi relativizmusa teszi lehetővé, mely bűnt nem ismer, csak bűnbakokat, akiket a társadalom pragmatikusan jelöl ki: „vannak bűnösök – mondja Seneca –, *gondoskodni kell, hogy legyenek*, ítélni kell és sajnos, mindig szenvedni kell azoknak, kiket az *emberek egészen esetleges megállapodása alapján*, mely korok szerint változik, *bűnösöknek nyilvánítanak. Ők a bűnbakok, kik lehetővé teszik, hogy a többiek zavartalanul élhessenek*” (Nero, 205–206.).

A kegyvesztetté lett, halálára készülődő Seneca, persze, utóbb maga is tudja már, hogy hibázott. Élete végső számadásaként elhangzó nevezetes monológjában mégis úgy ismeri el hibáját, hogy közben magát igazolja. Az önfölmentés alapja: költő-volta. „*Költő voltam és bölcs* – mondja feleségének –. *Közhíros mint a természet. Csak az örökkévaló dolgokról volt véleményem*, de erre nem voltak kíváncsiak. Az ő hitvány, unalmas életharcukról pedig egyáltalán nem volt véleményem. [...] Mikor gondolkozni



kényszerítettek, mert számomra se volt kegyelem, rájöttem, hogy az ő ügyükről, melyekről nekik csak egy véleményük volt, nekem legalább két véleményem van, hol ez, hol pedig az, amilyen oldalról szemlélem. *A költőben minden megfér egymás mellett, jó és rossz, arany és sár. Nekem azonban, sajnos, állást kellett foglalnom. [...] Nem is az a bűnöm, hogy változott a véleményem és csupa ellentmondás voltam, mint maga az élet, hanem az, hogy egyáltalán színt vallottam.* A bölcsnek nem szabad megszólalni és cselekedni” (Nero, 240.).

S a lehetséges magatartások tipológiáját is e szemszögből készíti el. „Hízeglőnek és kétszínűnek tartottak [...], sokan becstelennek. Ezt állnom kell. Aki szereti az életet, az olyan mint én. Hasonló az élethez, mely szép és zagyva. Aki szereti a halált, az olyan mint Nero. Meddő és sötét. Aki az egyenességet szereti, az olyan, mint Burrus. Igazat mond és belehal. Enyém volt a szebb sors. Éltem, ameddig lehetett” (Nero, 241.). Ez a végső álláspont, amelyet a regény sehol sem hatálytalanít, valószínűleg azonosítható a szerzői állásponttal. Eletrajzi adatként is fölfogható tehát, ám egy ilyen, pszichologizáló értelmezés éppen a lényegét fedné el. Azt tudniillik, hogy a mögötte meghúzódó tapasztalat szerint immár, aki „igazat mond”, az belehal. Az egyedüli élőhető (s egyben még vállalható) szerep a regény szerint csak a becstelen költőé lehet. Aki becstelen ugyan, de legalább a költészetben, egy szövegvilág létrehozójaként, kifejezheti és megörögzítheti önmagát s az emberi tapasztalatot. Aki alkot.

5

Kosztolányi eszménye – szövegei tanúsága szerint – az öncélú, gyakorlati dimenzió nélküli *szerepjáték*. Az, aminek verbális eredménye az irodalmi szöveg, a műalkotás. Ebben a fölfogásban nemcsak a játék hangsúlyos, amelyet mindig is sokra tartott, de az a dimenzió is, amelyet a gyakorlati „életharctól” való mentességgént, az én függetlenségeként lehet megnevezni. Azaz: ambicionálja a szerepet, de csak mint az ént gazdagító, színező és védő lehetőséget, annak „életbe” való átültetése nélkül.

Ez – egyebek közt – egyik kései (1934) tárcájából is kiderül. Az árulkodó módon *Játék és valóság* címmel megjelent tárca (EK 162.) az utazást színházként fogja föl. Az utazásban ugyanis, véli, akárcsak a színházban, valamiképpen megfosztódik életbeli jelentőségétől minden. „Utazni: színház”, mondja, hiszen „[e]z a *tartalmától megfosztott élet*, melynek csak felülete, jelmeze látszik. Pusztán képek és jelképek tűnnek elénk, s mi *kedvünkre értelmezhetjük*. Ugy rémlik, hogy egy képeskönyvet forgatunk, a magunk multságára. *Micsoda függetlenség.*” Majd, folytatásként még határozottabban: „Mindaz, *ami egyébként súlyt, értelmet, jelentőséget ad* a házaknak, az intézményeknek, az embereknek, *számunkra megszűnt. Játéknak tetszik az egész.* Itt semmi se vonatkozik ránk, semmihez sincs közünk. *Felelőtlenül mozgunk, mint a gyermekek.* Csak *látni, hallani, tapasztalni, élvezni, ámulni, meglepődni akarunk.* Akár a művészek – a külsőség héján és vázán át –, érzékletesen sejtjük meg a mélyebb, igazabb valóságot.” „A tüntető ordító tömegében *oly pártatlanok tudunk maradni, mint az istenek*” (EK 162.). A kontemplatív: szemlélődő és játszó életvitelnek ez a vágya azonban sohasem válik, válhat kizárólagossá. Kosztolányi maga is elég okos volt ahhoz, hogy tudja, „[a] díszlet egy szakadásán, a képeskönyv egy repedésén át” szükségképpen betör az élet, s meglátható lesz „a minden korban, minden földrajzi fokon lévő élet döbbenetes azonosága”: az, hogy valamennyien meghalunk.

A halál kikerülhetetlensége az, ami a „felelőtlenség” vágyát valamiképpen óhatatlanul korlátozza. Ezt *Vasárnap* főcíme alatt megjelent *Korlátlan és korlátolt* című kései (1934) jegyzete mondja ki a legkétezebben:

„Az, ami nem tud a lehetetlenről, aminek nincs természetes emberi határa, ami korlátlan, számomra érdektelen.

Érdektelen a korlátolt is, mert az viszont merev és gyáva.

Valahol a kettő közt kell keresni az életet, s valahol a kettő közt libeg a művészet is” (SB 279.).

6

Kosztolányi szerepértelmezéseinek rekonstrukciója kétségtelenné teszi, hogy fölfogásában a szerep részben elkerülhetetlen, részben vonzó lehetőség, ám ugyanakkor mint mindennapi gyakorlat egyáltalán nem veszélytelen. Hogy a szerep elkerülhetetlen, nem tekinthető revelatív fölismerésnek, nyugodtan mondhatjuk: szociológiai közhely. A szerep mint erős vonzású én-lehetőség viszont magyarázó értékű. Az, hogy a szerepet Kosztolányi a játékkal azonosítja, vagy legalábbis jórészt játékként fogja föl, megerősíti azt a fölismerést, hogy az ember antropológiai lényegéhez tartozik a változatosság keresése, s ez a változatosság – ingergazdagság – iránti igény a modernitás uniformizáló, elszűrítő körülményei között különösen erős. (Gondoljunk itt a Kosztolányitól sokszor tematizált *unalomélmény* jelenségére.) Ez megint csak szociológiai-lag is jól értelmezhető, valós összefüggés. Az igazi újdonsága Kosztolányi szerepértelmezéseinek mégis az, hogy – a szerep egyenlő játék azonosítás ellenére – maga Kosztolányi is fölismeri: a szerepjáték a valós élet kontextusában, abba „belekeveredve”, annak részévé válva olyan, nagyon is valóságos folyamattá állhat össze, amely mind az én környezetére, mind magára az énré végtetessé válik. Nero és Seneca regénybeli sorsa, kettejük minden, nagyon is lényeges különbsége ellenére, egyaránt mutatja ezt. A szerepjáték ugyanis, egy ponton túl, függetlenedik a „játsszó” éntől, önálló életre kel és – szélső esetben – akár maga alá is gyűrheti létrehozóját. A szerep ilyen önállósulásának megítélése azonban Kosztolányinál mégis mindvégig megőriz bizonyos ambivalenciát. Nero és Seneca sorsa a szerepjáték végzetes következményeiről beszél, máskor – például az 1933-ban írott *Az amerikai fiatalember* zárlatában – viszont inkább a lehetőség nyitottsága hangsúlyozódik. „A hazugság annyi, mint egy porszem. Azt hittem, hogy elröppen a levegőbe. Nem így történt. Egyre jobban nő” (HKE 342.). Ám az ezt követő legutolsó mondat mégis ez: „Izgatottan várom a fejleményeket.”

IRODALOM

ALE

Kosztolányi Dezső: *A léggömb elrepül*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. 1981. (KD összes novellái I.)

Babits Mihály 1936

Kosztolányi. = Nyugat, december

Bezdan Gyöngyi 1998

„Mögötte, láthatatlan uszály, lebegett a végtelenség.” Hiány és hallgatás – Közelítés a transzcendencia felé Kosztolányi Dezső Nero a véres költő című regényében. In: Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály (szerk): *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Bp. 61–78.



- EK
Kosztolányi Dezső: *Európai képeskönyv*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. 1979
- F
Kosztolányi Dezső: *Füst*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. 1970.
- HKF
Kosztolányi Dezső: *Hét kövér esztendő*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. 1981. (KD összes novellái III.)
- KDÖV
Kosztolányi Dezső összes versei. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. xxx
- Lengyel András 1995
Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyuláról. = Irodalom- és Művészettörténeti Tanulmányok / Studia Historiae Literarum et Artium 2. Szerk. Lengyel András. Szeged, 175–176.
- Németh G. Béla 1987
Szerep, játék, föltételeesség. Kosztolányi fölfogásának néhány eleme. In: *A rejtőző Kosztolányi*. Szerk. Mész Lászlóné. Bp., 16–27.
- Nero
Kosztolányi Dezső: *Nero a véres költő*. Bp. 1936
- Rónay László 1977
Kosztolányi Dezső. Bp.
- SB
Kosztolányi Dezső: *Sötét bűjőcska*. Sajtó alá rend. Réz Pál. Bp. 1974
- Somlai Péter 1997
Szocializáció. A kulturális átöröklődés és a társadalmi beilleszkedés folyamata. Bp. (Egyetemi Könyvtár)
- Schöpflin Aladár 1938
Két élet. = Nyugat, II. 56–61.
- Szegedy-Maszák Mihály 1998
A kánonok hiábavalósága. Kosztolányi a világirodalomról. In: Sz-MM: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, 32–46.
- Török Sophie 1936
Harc a félelemmel. = Nyugat, december