

GERGYE LÁSZLÓ

## A szent és a profán találkozása Bródy Sándor *Színészvér* című regényében

Bródy Sándor *Színészvér*<sup>1</sup> című regénye ugyanazon évben – tehát 1891-ben – jelent meg, mint az évtized nagyregénye, Ambrus Zoltán *Midas király* című alkotása. Művészregény ez is, de a korábbiakhoz képest egy egészen új alakváltozatát nyújtja a századvéget átható esztéta modernség szecessziós életérzésének. Színtere a műfaj korábbi reprezentánsaihoz hasonlóan a nagyváros. A cselekmény előterében egy melodramatikus szerelmi történet filmkockái peregnek, míg a háttérben az éjszakai bohémság és a városi nappal kiegyensúlyozott képei váltják egymást. A hétköznapiak monoton szürkeségéből csupán az egy-egy pillanatra felragyogó artisztikum ad a jelenségvilágnak mélyebb értelmet, igazi távlatokat. A polgári élet és a művészvilág konfliktusos alaphelyzetének századvégi kliséi azonban itt csak igen temperált módon érvényesülnek. A két bemutatott létforma jóval átjárhatóbbnak tűnik, mint a kor hasonló témájú epikai vállalkozásaiban. Nehéz eldönteni, hogy vajon a polgári világ történéseit közvetítő bombasztikus újsághírtömeg vagy a mesterkéeltségtől áthatott színházi közeg közvetít-e kevesebb vagy több igazságot. Mert mindkettőből hiányzik az alkotó munka valódi értékeit teremtő lendülete: az ábrázolt kapcsolatokban elsorvadnak az emberi gesztusok, s gyorsan elillan az itt-ott – csupán pillanatokra – felszikkázó szépség.

### *Két világ határán*

Bródy regényének főhőse, Ecsedi István olyan újságíró, aki valójában poétai álmokat dédelget, lelke mélyén költő szeretne lenni. Ezt a fiatalembert azonban kezdettől fogva megkülönbözteti a művészregények vagy a karrierregények hőseitől az a fontos körülmény, hogy őt korántsem annyira az ambíció, mint inkább csak egy szerencsétlen családi konfliktus sodorja a fővárosi élet lüktetésébe. Hiszen a regény első lapjain arról értesülünk, hogy Ecsedi addigi életében tulajdonképpen jól érezte magát választottjával a kisváros kissé unalmas, ám létbiztonságot garantáló közegében: „Egyetlenegy kocódás, három-négy szó, melyet bátyja arcába vágott s ő vissza: szakasztotta végét ennek a gyönyörű életnek. Búcsúzás nélkül, egy szó nélkül ült fel a legközelebbi vonatra – egy pillanatra azt gondolta: jobb lesz, ha alája fekszik –, s megindult a főváros felé.”

1 Idézeteink az alábbi kiadáson alapulnak: BRÓDY Sándor, *Színészvér* = B. S., *Színészvér – A nap lovagja – Az ezüst kecske*, s. a. r. JUHÁSZ Ferencné, Bp., Szépirodalmi, 1969. A dőlt betűs szövegrészek saját kiemeléseim.

(10.) Ez az attitűd alapvetően határozza meg Ecsedi személyiségének alakulását, hiszen tudjuk: ő kezdettől fogva lényegében nem akar mást, mint könnyen és jól élni. Ennek megfelelően nem is kovácsol világmegváltó terveket, habozás nélkül elfogadja a társadalom erkölcsi normáit, s vele együtt a ranglétrán való előrelépés játékszabályait. Nem átalakítani szeretne tehát, hanem csupán beilleszkedni, belesimulni az adott rendbe, a Múzsák kegyeinek elnyerésénél pedig valójában jobban izgatják az előkelő dámák és a könnyűvérű nőcskék ígerte kalandok. Hiszen Ecsedi „könnyen le tudna tenni a költészetről” (11), nem sokkal később, a Föld szerkesztőségében Andornoki Pál verseinek sikere hallatán pedig már csak azon medítál, „hogymiért nem ő írta a verseket? Ha ő írta volna! Ha lehetne munka nélkül nagyot teremteni!” (17–18.) Persze egyáltalán nem véletlen, hogy Ecsedi a fővárosba érkezése után éppen az újságírói pálya felé orientálódik. Az újságírás a századfordulón speciálisan köztes foglalkozás, „éppúgy kapcsolódik a polgári szakmákhoz, mint a művészi tevékenységhez”.<sup>2</sup> Ecsedi simulékony karakteréhez nagyon is jól illik a művészet e peremvidékén való lavírozás, aki úgy szeretné íráskészségét azonnal aprópénzre váltani, hogy közben egy pillanatra se kelljen kiszakadnia a polgári lét élvezeteli világából. Így nem is lehet képes arra, hogy valódi művész módjára ragadja meg a szeme elé táruló valóságot, de arra sem, hogy igazából beleélje magát az átlagemberek meglehetősen prózai, nyomorúságos hétköznapjaiba. Ebből adódik az a különös látásmód, amely a regény elején az általa érzékelt tárgyakat valami valóságosul könnyed, álomittas burokba vonja, sőt helyenként egyenesen a mítosz tartományába siklatja át:

Hátul a nyomda nagy üveg barakkja mintha égett volna: gáztengerben úszott. [...] Mint egy óriási színház. [...] Bearanyozott járgányaikkal, öles lendítőkerekeikkel sötétben emelkedtek ki azok a tarka környezetből. Mozgó árnyékuk a hátsó falon: a komplikált munka, amit végeztek, üvegen át úgy látszik: körüllejtve – Ecsedi Istvánnak úgy tetszett, hogy nem gépek ezek, hanem mesebeli szörnyek. S felhevült fantáziájában egy mitológiai kép villant fel: a kréta-szigeteki szörny, a Minotaurus, mely leányokkal táplálkozik. (23.)

Ecsedinek nyilván fogalma sincs a fizikai munka embert próbáló világáról, transzparens szemlélete eleve avatatlanná teszi arra, hogy a befogadott látványelemeket a művészet nyelvén tolmácsolja, hogy a munka allegóriáját kifejező „pompás, modern verstárgy”-at (23) faragjon belőle. Saját álomvilágát vetíti csak rá az észlelt valóság-elemekre: a nyomda színházzá változik, a lányokkal táplálkozó mitikus szörny képzete pedig már egyenesen tudatalatti vágyának mélyrétegeiből szivárog fel. Ecsedi fantáziavilágát így már az első két fejezetben is jobbára csak a Vertán Szera utáni vágyakozás tölti ki. De nemcsak írói vénája vékony, hanem érzelmvilága is sekélyes, így egyik sem képes igazán arra, hogy a másikat táplálja. „Hetekig nem írt egy verset sem, sőt tárgyakra sem gondolt. [...] Vágyott a lányra. [...] Talán szerelmes is volt bele, de

2 XANTUS Barbara, *Mesterember vagy íróművész? Bohémság, újságírók és hivatás kapcsolata a századforduló irodalmában*, Erdélyi Tudományos Diákköri Konferencia, Kolozsvár, 2010. május 14., [http://etdk.adatbank.transindex.ro/pdf/mit\\_xantus\\_2010.pdf](http://etdk.adatbank.transindex.ro/pdf/mit_xantus_2010.pdf).

nem, a szerelemnek poétikus dolgokat kellett volna sugallnia, s ez nem sügött agyának semmit.” (40–41.) Olyan beállítottságot sejt ez, amelyben mindig többet ér a pillanat gyönyöre, mint a tartós erőfeszítés révén megszerezhető hírnév, az igazán elhivatott művész áhította örökkévalóság.

### *A modernség pantheonja*

A 19. század utolsó harmadában jól érzékelhetően megrendülnek a vallás tradicionálisan megingathatatlanak vélt pozíciói. A századvégi ember a transzcendens tartalmakat egyre kevésbé képes megtalálni az egyházi liturgiában; a szakralitás iránt változatlanul élő igény így mindinkább az elvont szépségben, a művészi élmények befogadásában lel kielégülést. E szekularizációs folyamat keretében kerül a figyelem középpontjába a színház, amely a művészi és a polgári létforma metszéspontján nyer a szellemi életben kitüntetett jelentőséget. Jól érzékeltetik ezt a fordulatot azok a – mai köznyelvünkben is élő – századvégi metaforák, amelyek a színházról egyenesen mint a „művészet szentélyé”-ről vagy a „művészet templomá”-ról beszélnek. Bródy Sándor regényének harmadik fejezetében Ecsedi István és Vertán Szerá ebbe a különleges, tipikusan szecessziós életérzéstől áthatott atmoszférájú művilágba lép:

*Ódon templom* homályos hajójában érezhettek csak olyan meghatottságot, mint itt, e színes ragyogásban, ahol szeszélyes arabeszkok, asszonyfotográfiák, arany betűs hirdetések vették körül a modern dóm oltárát – az óriási tükröt. (43)

A szakrális művészetben Isten elsősorban fényalakként válik érzékelhetővé a földi világban az ember számára. Ennek analógiájára, a templom helyébe lépő színházban is a mindent beborító ragyogást egy sajátos belső látás fogja fel, amely megváltoztatja az érzékszervekkel felfogható dolgok optikáját. A csillárokból alázuhogó fény az, amely mint érzéki jelenség, leginkább átlendíthet a tapasztalhatón túli világba. A transzcendens sóvárgása nyilvánul meg tehát ily módon a színház mesterségesen megvilágított, csillogó-villogó közegében.

Az Istentől elforduló modern ember szépségáhitata most olyan eklektikusnak tűnő hasonlatokban ölt testet, melyekben disszonáns módon olvad egybe a profán és a szent: Szerá „egész arca ragyogott a *kéjtől*, olyan fényes, mint az *üdvösség maga*” (43). Ebben a káprázatban azonban nemcsak a tárgyak lényegülnek át, nemcsak a szemlélődő Én reflektálódik szinte fantasztikus módon bennük. A különleges atmoszféra hatására a lány oldalán álló férfi is átszelleml: „Milyen szép, milyen nemes, milyen más, mint a többi! S hogy néz reá. A *tükröből* látja azt a szomjas tekintetet, mely ráragyog.” (43.) A fény – mint a transzcendens attribútuma – szárnyakat ad a teremtő fantáziának, s a két dimenzióban feltáruuló alakokba is életet lehel. Ebben a modern pantheonban mintha csak a művészet hatalma mutatkozna meg máris abban, hogy Szerá tekintete számára „a mozgékony színben, a mozgó, a tarka tömeg fölött egy új élet kél: az imitált freskók férfi- és asszonyistenei, meztelen, üde, ruganyos alakok zsonganak a lilaszín

égben” (44). A lány revületeből egy pillanatra felocsúdván meglepetten veszi tudomásul Ecsedi figyelmeztetését, hogy amit ő embereknek lát, azok valójában csak „képek”.

A férfi szemlélete ettől eltérő. Ő is bámulattal pillant ugyan körül, de vadászösztöne nem az elvont artisztikumra, hanem sokkal inkább a nézőtéren elhelyezkedő nők eleven érzéki valóságára fókuszál. Rá jellemző módon még mesterséges dekorativitásokat sem valamiféle művészi külsőségként, hanem csak a „női szépségnek, formának részei”-ként teszi befogadásának tárgyává. Hasonló csodálattal figyel a páholyokban helyüket elfoglaló arisztokratákat, akikhez hasonlítani szeretne: „ahogy itt éltek, mozgtak előtte, mintha közel lett volna hozzájuk, közel, közöttük, hozzájuk tartozandó.” (46.) Már itt ironikus hatású, hogy Ecsedi elragadtatottsága ugyancsak szakrális jelentésmezőben nyer nyelvi kifejezést: „forró hálával eltelve üdvözült, áldást mondott arra a szalonra, mely vidáman egyesíti magában a legszélső elemeket, s amelynek neve: Színház” (46).

A különböző benyomások tarka kavalkádjában azonban még csak előjátéka az igazi varázslatnak, az előadás kezdetének. Megszólal a zene, felgördül a függöny, s színre lép az ünnepelt primadonna, hogy előadjon egy olasz című, de magyar tárgyú operettet, a *Grazellit*. E műfaj egyik legismertebb művelője a korban a francia Jacques Offenbach, akiről a regény következő lapján Bródy konkrétan is említést tesz. A szóban forgó darab szerzőjét ugyan írónk itt nem nevezi meg, de az azt bíráló kritikus szövegének ismeretében egyértelmű, hogy csak egy offenbachi modorú-stílusú alkotásról lehet szó. A századvégi osztrák–magyar kultúra különösen termékeny talaján szolgált az operett virágzásának, amely a maga sajátos álomkultuszával igen eklatáns kifejezője volt a látzólagos rend alatt feszülő ellentmondásoknak, a nyugtalan életérzésnek. A valóság elől menekülő operett-szemléletmód egyfajta narkotikumként szolgál az élet bajaira, s a kor embere számára jellegzetesen szecessziós indíttatású menekülési útvonalat kínál.<sup>3</sup>

A regényben előadott operettművészet már önmagában véve is sokatmondó. A történet egy fiatal olasz festőről szól, akiről elsőként azt tudhatjuk meg, hogy noha ügyesen forgatja az ecsetet, „jobban szereti az eleven, mint a festett képeket” (49). Kierkegaard-i értelemben vett igazi életművész tehát, aki egy Don Juan-i esztétikai életvezetés keretei között valósítja meg önmagát. Többszörös tükörjáték valósul ezáltal meg. Bródy regényében egy olyan operett művi világát ábrázolja, melynek tárgya – az alaptémát megismételve – ugyancsak a művészet és az élet szimbiózisának egy sajátos aspektusát nyújtja. Maga az offenbachi életmű sem hirdet mást, mint hogy az élet voltaképpen csak színház, operettjeinek vissza-visszatérő témája pedig a házasságtörés, a léha, erkölcsstelen élet bemutatása. Azonban éppen ez az, ami lelki rezonanciát teremt a primadonna előadása és a szerepjátékokba belefeledkező korabeli polgári közönség között. „S a közönség ama két neme, mely nappal a közönséges életben él, konvencionális szerelmet érez, próbaházasságot köt: most oda vágyik a színpadra, ebbe a romantikus, bizarr, hazug, de érdekes világba.” (49.)

3 Vö. AJTAY-HORVÁTH Magda, *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2001 (Erdélyi Tudományos Füzetek, 232).

Ugyancsak jellemző tünete ennek a „hazug, de érdekes világ”-nak a szecessziós művészetek androgín ábrázolásában megnyilvánuló identitásválság.<sup>4</sup> A férfias nők és a nőies férfiak megjelenítése, a nemek közötti határok tudatos elmosása a művészeti ágak közül főképp a festészetre jellemző, de korántsem elszigetelt jelenség az irodalomban sem. A színésznő ebben a darabban is férfiszerepet alakít, melynek leképeződése a polgári világ nemi szerepcseréiben is folyamatosan tetten érhető. A „szelíd szőke hölgyek merészen gukkerozzák a férfiakat”, a férfiaknak viszont nincs merszük megközelíteni vágyaik tárgyát, az ünnepelt primadonnát: beérik azzal, hogy helyette a környezetében lévő „rút kövér lánynak” (49) udvaroljanak. Nem igazi udvarlás persze ez sem, hiszen csupán azért settenkednek körülötte, hogy legalább néhány első kézből származó információt szerezzenek valódi imádottukról. Maga a primadonna pedig – akinek szeretője viszont feleségével egyébként a nézőtéren foglal helyet – az előadás alatt „elfeledkezett arról, hogy férfi, és a harisnyájához kapott, hogy megnézzé, mint a tizenkét-tizenhárom éves lányok” (50–51).

Velejéig hazug, a női és a férfi szerepeket folyamatosan vegyítő, illetve felcserélő világban formálódik tehát Ecsedi István és Szerá szerelme. Akár jelképes erejű is lehet, hogy kettőjük között az érzelmi frontáttörés pillanata is éppen akkor következik be, amikor „a színpadon tetőfokon áll a szeretkezés” (48). Mindebből egyértelműen tűnik ki, hogy a színházi operett sajátos miliójében a művészi és a polgári világ átjárható ugyan, ám ennek ára van: a „szent művészet” kommersszé válása, az emberi kapcsolatok gyors kiürülése. Ecsediből eredendően hiányzik az igazi művészet iránti alázat, az emberi létezés valódi mélységeit feltáró transzcendens tartalmak megragadásának és kifejezésének igénye. A regény főhőse számára így a való élet legvéresebb eseménye is csak színházi komédia, még akár az emberek kivégzésének aktusa is. Rögtön erre az összefüggésre utal a reporter egyik megjegyzése, amikor egy „veres úr”-ra mutatva mondja Ecsedinek, hogy az illetőnek „nincsen jegye, s be akar szökni, mint a színházba”, ahol rövidesen „kezdődik a komédia” (68). Ez máris felidézi a színházba igyekvő, jegyét szorongató Ecsedi nem is olyan régi izgalmát: „Istenem, ha elveszne! Ha nem volna jó, ha felültetett volna a reporter, ha nem volna érvényes!” (44.) A negyedik fejezet akasztást elbeszélő jelenetsora pedig egyenes folytatása annak a regény eleji – már idézett – epizódnak, amelynek során Ecsedi az üvegablakon át látott, kivilágított nyomdában színházat, a gépeken dolgozó szedőkben pedig színjatszókát vélt felfedezni:

Mint egy óriási színház, melytől oly messze van, hogy a színjatszóknak csak alakjait látja, de *beszédüket nem hallhatja többé*: úgy látta ide-oda mozogni az *üvegoldalon át* a szedőket, a munkásokat, a morogva működő gépeket [...] (23).

Nemcsak az élményfeldolgozás minden beleérző képességet nélkülöző módja marad változatlan, hanem a már ott megfigyelt transzparencia-szemlélet is:

4 Shaerer WEST, *Fin de Siècle*, London, Bloomsberry, 1993, 82–83.

Mint tájék, vasúti *kupé ablakából nézve*, úgy rohant el előtte a kép. Látta a gyilkosokat, hallotta az ítéletet, a bűnösök utolsó imáját, a pap vigasztát, s *nem hallott többé*. Megjegyezte magában, hogy éppen nincs mélyen meghatva. (69.)

Ecsedi eltompult érzékei csak egy üvegfalon átszűrődve képesek felfogni és feldolgozni a valóságos életből érkező impulzusokat. Ahogy néma, táncos árnyjátékként élte meg a szerkesztőségi nyomdában a szedők munkáját, úgy nem akarja meghallani most a kivégzettek utolsó jajkiáltását sem. Mindig csak a felületeken mozog, a lelke mélyén tátongó űr lehetetlenné teszi számára a jelenségvilág alkotó megragadását. Amikor megkérdezik tőle, hogy min dolgozik, őszintén csak valóban annyit felelhet, hogy „semmin”. Ekkor terjed el a hír, hogy Ecsedi „egy Semmi című drámai költeményen dolgozik” (65). Sokatmondóan ironikus jelzése ez annak a belső sivárságnak, amely a morális érzék és a transzcendens világlátás teljes hiányából fakad.

### *A siker hullámain*

Az akasztásról írt újságcikk végre meghozza Ecsedi számára a régóta sóvárgott sikert. Olyan körökben kezd otthonosan mozogni, amelyekről korábban még csak nem is álmodhatott. Szerá rajongással fonja körbe a napról napra sikeresebbé váló férfit, aki igazából a közös színházlátogatás estéjén magasztosult fel előtte szinte misztikus erővel bíró jelenséggé. Nem tudván szabadulni a színházi élmény igézetéből, otthon színésznői karrierrel kezd álmodozni. Csak tovább nő szeretete és csodálata Ecsedi iránt, amikor a férfi felajánlja neki, hogy mélyebben is bevezeti ebbe a különleges, vágyott világba. A lány megfelel a kiválasztáson, így a próbadarabban is kiemelt szerepet kap.

Már a *Grazelli*-előadás is megmutatta a művészi és a polgári világ lehetséges érintkezési pontjait, itt viszont gyakran már a színpad és a nézőtér kontúrjai is egymásba mosódnak. A székeken nemcsak a már korábbról ismerős „megfigyelő” foglal helyet, hanem például az egyik idős primadonna is. A jelenésükre váró túllszoknyás balett-táncosnők a széksorok között közlekednek, az éppen a színpadon lévő időként utcai ruhában játszanak. A nézőtér helyet foglaló vegyes publikum beszélgetésének tárgya pedig korántsem csak az előttük zajló előadás. A nézők nemcsak a színésznőkről, hanem egymásról is pletykálnak, a „megfigyelő” tudálékos fejtegetésekkel traktálja Ecsedit a kor emberének érzelmi beállítottságáról, a divatos olvasmányoknak számító Krafft-Ebingről és más modern írókról. A két világ keveredése megint csak arról győzi meg Ecsedit, hogy maga az élet sem más, mint színház, amelyben mindenki pillanatnyi privát érdekének megfelelően helyezkedik. Az előadott darab hű tükre az Ecsedinek teljes mértékben alárendelt Szerá függő helyzetének, de újabb jelentésekkel gazdagítja a művilágban megjelenő szépség karakterét is. Mindez különösen a várva várt impozáns zárójelenetben teljeseedik ki:

A kiszélesített színpad háttére őserdőt tárt elő. Az előtérben oldalt aranylécből ácsolt nyitott sátor. A tetejét pálmák árnyékkolták be, oldalán egzotikus kúszónövények ka-

paszkodtak. A sátorban fekete fatronon ült a délszak valami költött erdei államának királynője: Bibe. Valószínűleg az *amazon királynők* fajtájából való, mert az udvarhölgyek egész hadserege ülte körül trónjának zsámolyát, állott aranyos sátra előtt, félig fegyverzetben, félig trikóban. (91.)

A *Grazelliben* férfiszerepet alakító primadonna kapcsán már láttunk példát a nemi szerepek felcserélődésére. A szecessziós művészetben a férfi és a női karakter közötti különbség tudatos elmosása az időtlen, eszményi szépség absztrakt felfogása felé mutat. Az androgín látásmód a kor művésze számára az esztétikum kifejezésének leg-tökéletesebb formája, elvontabb, mint a nemekhez köthető esztétikai élmény.<sup>5</sup> Ennek a gondolatnak ad háttérkeretet az erdő, amely a szecessziós szimbolikában maga is állandóságot, időtlenséget sugall. A kimerevített színpadképben a férfias attribútumokat hordozó amazonok jelenése közvetlen előkészítése lesz a minden érzékiségtől függetlenedő, az égi tökéletességből eredeztethető szépség földi formációjának, amely a következő leírásban a rabszolganő Szera alakján sejlik át:

És teljes fényében ragyogott fel a néma kép, s e néma képből egyszerre csillant fel egy szinte opálfénnyel világitó arc, leeresztett, sűrű hajának aranyába foglalva. (91.)

Ebben a jelenésben nem a lány női mivolta, érzéki kisugárzása manifesztálódik. Ez a szépség szellemi eredetű; Prokopiosz kifejezését kölcsönözve: az idea átragyogása az anyagon.<sup>6</sup> Maga az esztétikum tehát az, amely természetéből adódóan involválja a szakralitás utáni vágyat. Egyértelmű kifejeződése ennek az opálfényű arc és a leomló aranyhajsátor. A mitikus gondolkodás gyakran hozta összefüggésbe az opált a vallásos érzésekkel, az imádsággal, az arany isteni fényt, szellemi létet, romlatlanságot jelképező attribútumai pedig jól ismertek az ikonfestészeti ábrázolásokból. A korábbi századok közfelfogását uraló szakrális művészet helyébe a századvégen a művészet szakralitásának igénye lép.<sup>7</sup>

A fenti jelentések egészen más fogalmi karakterisztikát kapnak Ecsedi István karriertörténetében. Az igazán átütő sikert számára az a novellafüzér hozza meg, amelynek tárgya „maga az író. Egy hír- és dicsőségvágyó fiatalember, aki mint egy aranylégy, száll keresztül s kasul a színházban. Nem hágy egyetlen hölgynek sem nyugtot, mérges csápját belevágja sima vállalkba és elszáll” (97–98).

A színházban a hölgyek körül dongó „aranylégy” szemléletesen mutatja Ecsedi to-lakodó, szemtelen, élősködő habitusát. Bizarrr jelentésfeszültséget gerjeszt ugyanakkor a „légy” és az „arany” képzetének e sajátos társítása. Mert a csak a mának élő, saját mocskával mindent bepiszkító légy természete semmilyen módon sem hozható közös nevezőre azzal a szellemi örökléttel, romlatlansággal, melyet a szakralitásban éppen

5 Uo., 85.

6 FALUDY ANIKÓ, *Bizánc festészete és mozaikművészete*, Bp., Corvina, 1982, 10.

7 KOVÁCS-GOMBOS GÁBOR, *Transzcendencia a művészetben mint az idea „felragyogása” az anyagban*, DLA értekezés kézirat, Bp., Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2009, 10.

az arany reprezentál. A középkorban az arany tisztaságát a fém megharapásával ellenőrizték, míg az ősi, atavisztikus rítusokban annak megcsókolása, szájba vétele nemcsak a megtisztítás, hanem a bekebelezés, a birtoklás vágyát is kifejezte. Ezek a mágikus gesztusok ürülnek ki, illetve transzformálódnak át az Ecsedit szimbolizáló „aranylégy” tevékenységében, aki szájszervével sóváran a vágyott nők fedetlen testrészeibe váj. Az aranycsáp behatolása rontást szimbolizál, a felületek érintkezése itt nyilvánvalóan nem lehet a megtisztulás eszköze. Az arany jelentésének századvégi deszakralizálódását érzékelteti az a jelenet is, amikor az Ecsedi által már elhagyott Szerá a városban a férfi után kutat. A szerkesztőségben üldögélő újságíró letagadhatja magát, de az ajtórensen beleső lány „hátról, gázvilágtól *aranyozva*, megismerte Ecsedi István szép, szőke tanulmányfejt” (128). Ecsedi aranykeretbe foglalt feje itt akár negatív ikonként is értelmezhető, a metafizikai és a fizikai fény alapvető különbségét tárja fel a szinte festői beállítás. Az ikonfestészetben a szentek feje körül aranyló glória mindig transzcendens tartalmat hordoz, a gázlámpa mesterséges fényében viszont már csak a századvégi Midas-metaforika jelentései sejlenek fel. A regény főhőse bevallottan olyan világba vágyik, amelyben „*sárga aranyakkal* fizetik a fekete sorokat” (102). Egyenes folytatása tehát ez a motívum azoknak a korábbi vízióknak, melyek ábrándjaiban máris láttatták Ecsedivel „a sikert, s ami nyomon követi: *aranykévét*, a pénzt, a dicsőséget, az asszonyokat” (71). A novellafüzér utolsó darabja előképe az Ecsedi István és Vertán Szerá között szövődött szerelem végkifejletének. A történet szerint az aranylégy szerelmi ígérettel csal törbe egy gyanútlan kismadarat, aki később belepusztul bánatába. A becsapott, „szegény pipis” nyilvánvalóan Szerá sorsát előlegezi, akit nem sokkal később Ecsedi el is dob. Az elbeszélések visszatérő refrénje – „Hja, ez a színház, ez a színház” – a regény alapgonddatát tematizálja: a századvégi szerepjátékok világában az élet minden jelensége csak üres komédia, s ez alól nem jelenthet kivételt a szerelem sem.

### *A régi-új szerelem: Boér Anna*

Ecsedi alaptermeszetétől merőben idegen a hűség. Már az átütő siker első euforikus pillanataiban távolodni érzi magát Szerától, majd kisvártatva teljesen el is hidegül tőle. Úri hölgyek társaságára, új benyomásokra, kalandokra vágyik. Lázás képzeletvilágában életre kel a múlt, s a tavaszi estén hirtelen utat tör magának elfelejtett kisvárosi szerelme, Boér Anna emléke. Egy ösztönös megérezéstől vezetve kutatni kezdi a lányt a nagyvárosi forgatagban. A kilátástalannak tűnő vállalkozás végül sikerre vezet, amikor egy színházi páholyban – apjával együtt – végre felfedezi őt.

A századvég modern emberét jellemző esztétikai orientáció egyenes következménye a befelé forduló attitűd, az elemző önismeret megnövekedett igénye. Igaz ez még a kor olyan felszínes, igazi emberi értékekkel nem rendelkező típusváltozataira is, mint Ecsedi István. A feltörő szerelmi láz azonban csak józan pillanatainak éleslátását homályosítja el, hiszen most „nem érezte – amit olyan gyakran érzett és hányt fel önmagának – léhaságát, ürességét, hajlamát a here életre”, nem érzékeli, hogy „lelkesülése: színpadi jelenet” (109). Annak ténye, hogy újbóli találkozásukra éppen a színházban



kerül sor, máris sejteni engedi, hogy itt sem egy valódi és tartós érzelem nyitányának leszünk tanúi. A színház teremtett, mesterkéltnél közegében még a szavak mélyszerkezeti jelentése is deformálódik, a rejtjeles üzenetekkel operáló nyelv felszíni alakzatai szinte csak lényegtelen információk közvetítésére szolgálnak. Szembetűnő példája ennek Ecsedi és Boér Anna első, csupán a két beavatott számára dekódolható párbeszéde:

- Olyan szép-e még a várkert? – kérde István a lánytól. (Mint amikor együtt sétáltunk benne!)
- Bizony nem! – felelte az. (Mert téged nem látlak a fenyőfák alatt!)
- Volt-e tavaly sok kakukkfű a nagyréten? (Az a kedves fű, melyet ha válladon láttam, tudtam, hogy ezt jelenti: délután egyedül.) (114.)

Az idézet jól tükrözi a nyelvi kommunikáció alapvetően retorizált természetét. Példája annak, hogy a nyelv a grammatikai jelentéseken túlmutatva olyan jelrendszert teremt, amely nem az egyértelműsége törekvő, pontosan meghatározható referenciákra épít. Ennek a gépezetnek a valódi működésében értelemszerűen tág teret kap a kreatív szubjektivitás, amelyben persze nem a szó szerinti nyelvi közlemény, hanem annak rejtett motivációi, mozgatórugói lesznek elsődlegesek. Bródy a hétköznapi beszéd szintjén villantja fel a nyelvhasználat e figurális-tropikus jelentéskonstellációinak végtelenül gazdag lehetőségét, amelynek kiaknázására azonban Ecsedi éppen annak igazi terepén, tehát a költészetben bizonyul képtelennek. Lényegében saját tehetségtelenségéből igyekszik tökéletet kovácsolni, amikor a lány erre vonatkozó kérdésére csak egy bombasztikusan üres frázissal válaszol: „S a poézis? – Az nincs.” (115.) A poézis kategorikus tagadása nem kevesebbet jelent, mint a teljes kihátrálást az esztétikai produktivitás és a transzcendencia világából. A 19. századi esztétikai közgondolkodás – Wagnertől Hölderlinig – szoros korrelációt lát a művészet és a szakralitás között. A magát nyíltan ateistának valló Ecsedi (64–65) számára viszont nem létezik Isten, innen pedig már valóban csak egyetlen lépés a költészet nyílt megtagadása. Hasonlóan lekezelő nyugaltsággal nyilatkozik Boér Ádámnak az éppen a színpadon játszó Szeráról, aki számára mindössze „Egy kóristáné” – legszívesebben nyilván még arra sem emlékezne szívesen, hogy valaha is közelebről ismerte.

Míg a férfit szerelmi láza tartja izgalomban, addig az Ecseditől gyereket váró lányt nemcsak kétségei, hanem már a testi betegség lázas tünetei is sorvasztják. A színésznővé lett Szerá tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát árulja el Bródy egy elejtett mondata: „Nem tudott egyebet tenni, csak *szép* volt.” (94.) Az előadást követően a Szépre, a szépségre váró tragikus századvégi sors előjelei válnak kézzelfoghatóvá Szerá összerokkadt fizikumának leírásában. A korábbi jelenet „*néma képé*”-nek aranykeretbe foglalt, opálfényű arca – a színpad világán kívülre csöppenve – egy csapásra elveszti hajdani transzcendens ragyogását:

- Alig ismert rá. Évekkel öregedett egy rövid óra alatt. Az *arca* ráncos volt, s olyan piszkosfehér, mint egy föld alól kiásott *márványszoboré*. Sőt, mintha rózsaszínű szeplő és májfoltok ütöttek volna ki e bámulatosan megváltozott arcon. (94.)

A művilágból vett hasonlat – márványszobor – finom jelzése annak, hogy a földi világban megmutatkozó szépség csak az artisztikus formákhoz tapadva, a maga speciális közegében fejthet ki tartós esztétikai hatást. Ahogy a föld alól kikerült műtárgy varázsa is lefokozódik a rátapadó sár látványától, úgy sülyed vissza az élet érintésétől is a romlékony anyagba az eszményi szépség. Ez az összefüggés még erőteljesebben domborodik ki abban a jelenetben, amelyben a lány apja váratlan halálával szembesül: „ott állott Szerá a saját környezetben, *némán*, mozdulatlan, halványan, mint egy *szobor*” (94). Az eleven szépséget átható transzcendens tartalom kiürülésének biztos jele, hogy az ismétlődő szoborhasonlat halált asszociáló jegyei (néma, mozdulatlan) mind élesebben ütnek el a korábban kimerevített színpadképnek a maga némaságában is beszédes, életteli tündöklésétől. Hamisnak bizonyul tehát az a tükör, amely a színházi előtérben Szerá és Ecsedi alakját még szinte földöntúli, misztikus fényben verte vissza. A férfi társaságában – akkor még – „az imitált freskók férfi- és asszonyistenei” is életre tudtak kelni, kapcsolatuk elhalásával párhuzamosan azonban maga Ecsedi is meseszerű álomképpé alakul át a lány tudatában. De a színház világán kívül önmagát is mind valóságosabb módon érzékeli, „a kirakatok előtt, belenézve a nagy tüköruvegbe: megpillantotta saját alakját. [...] A saját alakja olyan idegenszerű volt most előtte, hogy ijedve kiáltott fel önmagában: »Ki vagyok én?«” (94). Most Szerá, a hajdani „fiatal macska” (19) szemlélete válik transzparenssé, amikor az ablaküvegen át figyeli, hogy a verebek üzőbe vettek egy gazdátlan, elhagyott macskát:

Az ablaküveghez szorítva a fejét, sokáig nézte Szerá ezt a játékot, s megsajnálta a szegény macskát, mellyel e kis hencsegők bolondot űztek. Körbe-körbe futtatták és elröpültek, vissza se jöttek. És a vén cica egy darabon még nagy léptekkel járt fel s alá az udvarban, s aztán felmászott a szomszéd ház garádjára, s összegubbaszkodva, kehegve nézett maga elé. (123–124.)

A lány a macskában itt nyilván saját maga alteregóját látja, a kép és a képmás mágikus módon felel meg egymásnak.

### *Szent és profán között*

Gyermekének megszületését követően a beteg, legyengült Szerá Sebők Dénes nyomdai gépmester otthonában lábadozik, aki már korábban is feleségül szerette volna venni őt. Utcai ájulásából Szerá csak a férfi házában tér magához. A szoba és az ablakból nyíló kilátás leírásának kulcsmotívuma a szecesszióban gyakran domináns puha fehérség és a mindent elárasztó verőfény:

A hófehér tüllfüggöny az ablakon, a bimbózdó leanderek az ablak előtt, a szomszédos ház tűzfala, a háztetők, az egész vidék, mely elterült előtte: csupa verőfény. [...] Kinézett tovább az ablakon, s míg arcába sütött a nap, míg szemei kápráztak: saját lelkébe látott. (138.)

A háromhetes kábulatból felocsúdo Szera tudatállapota nagy mértékben hasonlít ahhoz az ébren álmódó révülethez, amely a színházi látogatás alkalmával kerítette hatalmába a lelkét. A mesterséges ragyogást most a természetes fényhatások váltják fel, s ezzel párhuzamosan a szakralitás gondolati súlypontjai is áthelyeződnek. Korábban még Ecsedit jellemezték úgy, mint aki „preferálja a művészetet, melynek *papjává* akar lenni” (22), most a helyébe lépő Sebők Dénes lesz az, aki „olyannak látszik, mint a *templomi szentképek*. Domború nagy homlokára szinte *művészi fényt* vetett az ablakon betűző napfény” (144). Szera később is első benyomásának megfelelően látja Sebőköt: „Az asszony felnézett a férfirra, aki most még jobban hasonlított egy *szenthez*. De affajta régi erős, hatalmas *szenthez*.” (147.) Sebők Dénes a regény e fontos váltópontján mintegy „visszairja” Szera élettörténetét. Az általa végrehajtott cselekvések akcióelemei ebben a kontextusban valójában egyfajta rituálénak számítanak, amelyek a szakralitás – korábban a művészet közegeiben felfedezni vélt – tartalmait a hétköznapi élet jelenségvilágába transzponálják. A lány előtt mindez a megtisztulás, az újrakezdés lehetőségét csillantja meg: „Szera, ha maga is úgy akarja, ma *emlékszünk* ezekre utolszor... Én nem láttam, nem hallottam, nem tudom... Legyen ez az egész, mintha színház lett volna... rossz, kellemetlen színház... Mostan kezdődjek az élet!” (146) Ezt a folyamatot illusztrálja a szecesszió világában mindig fontos háttérösszefüggéseket megvilágító virág-szimbolikai motívumsor.

A Szera ébredését festő, imént idézett jelenet első virágmotívuma – a bimbózó leander – máris a szerelmével óvatosan közeledő Sebők érzelmvilágának jelképes kifejeződése. Nem sokkal később a férfi bemegy Szera szobájába, s – változatlan vonzalma félreérthetetlen jeleként – „egy nagy, friss rozmaringágat” (140) tesz a lány ágyának takarójára. A néphit szerint, ha valaki egy virágzó rozmaringággal érintkezik, szerelmes lesz és hamarosan férjhez megy. A középkor vége óta – a jövőbeni egyesülés reményének motívumaként – évszázadokon át élő hagyomány volt, hogy menyasszonyi koszorút is fontak belőle, így az a házasságra lépő leányok tisztaságának lényegi jelképévé vált. A rozmaring ugyanakkor az emlékezés virága is, melyből gyakran helyeztek az elvesztett szerettek sírjára. Ilyen értelemben tehát a halott gyermek iránti kegyeleti aktus szuggesztíóját keltve, Szera múltjának végleges lezárását is jelenti. Felgyógyulását követően aztán, az esküvőre készülődő Szerának „egy narancsvirágkoszorút” (149) kell vennie. A rozmaring szerelemmel telített alapjelentései most már a narancsvirág-koszorúban épülnek tovább. A narancsvirág nemcsak a hajnak, hanem a menyasszonyi ruhának is fontos dísz: fehérségével a rozmaringhoz hasonlóan tisztaságot, szüzességet szimbolizál. Ilyen értelemben szerepel már a régebbi irodalomban Csokonai Vitéz Mihály poémájában, *A' Tsókokban* is.<sup>8</sup> A belőle font koszorú még egyértelműbbé teszi az égi szféra felé való közeledést. Szera úgy érzi, vőlegényét még megcsókolni is valóságos „szentségtörés” (147) lenne. Az ateista Ecsedivel szó sem lehetett templomi esküvőről, Sebők viszont kifejezetten a házasság szentségével szeretné megpecsételni szövetségüket. Szera belső átalakulását reprezentálják az olyan,

8 „...s lelkem is mintha egyszerre ki szakasztódott volna Mellyemből elrepülvén vélek, e' Paraditsom gyönyörű Narantsánn kezdett legelni.” CSOKONAI VITÉZ Mihály, *A' Tsókok*.

a lány életének előző szakaszára is utaló szakrális tartalmú metaforák, mint például a „fiatal angyal”, s főként: a „bukott angyal” (149).

A narancsvirágért induló Szerá a lüktető nagyváros forgatagába csöppenve egy egészen más ritmusú és koloritú világot tapasztal, mint amiben heteken át vőlegénye lakásában élt. „Nem látta még soha ilyen tündérinek ezt a várost... csupa mozgalmasság, csupa szín volt, szemben azokkal a nemrég múlt sötét, nyomasztó, színtelen, majd szelíd verőfényű napokkal.” (149.) Az utcán fülledt erotikát lehel minden, még a természetű rezdülésekben is a mindent átható érzékiség moccanásai kavarnak: „A füst szép világoskék gomolyokban csatangolt az aranyos, izzó fehérségű báránnyellegek között.” (150.) A füst erotikusan átszíneződött képzetétől a lány fantáziájában egyenes út vezet egy bizonyos dohányszagú szoba emlékéhez, amely tudatában azonnal Ecsedi alakját sodorja felszínre. Szerá már ekkor sejti, hogy elkerülhetetlen lesz a vele való találkozás. Amikor hirtelen megpillantja a tömegeből kiváló férfit, ijedtében megpróbál irányt változtatva kitérni, majd a Múzeum kertben keres menedéket. Kezében új életnek szent rekvizitumával, a „papírba göngyölt koszorú”-val (152), egy lócára telepedve próbál úrrá lenni izgathatóságán. Ecsedi azonban észreveszi, utána siet, sőt meg is kérdezi, hogy a lány haragszik-e rá? Szerá azonban válasz helyett „bokron, fűvön menekült előle, ki a *kertből*, újra az utcára” (164).

A szecessziós szimbolikában a kert a tudatalatti ösztönvilág objektivációja, az elfojtott érzelmek terepe.<sup>9</sup> A lány voltaképpen a maga érzései elől menekül, amikor kiszalad az arborétumból. A kertbe való behatolás aktusa Ecsedi részéről viszont nyilván az újabb szexuális birtokbavétel alig leplezett szándékát előlegezi. Bár színpadias manővereivel eleinte kudarcot vallani látszik, az arcátlan hazugság jól bevált taktikája végül sikerhez vezet. Mikor azt mondja Szerának, hogy csupán becsületből hagyta el, mert halálosan beteg hajdani szerelme ágyához kellett sietnie, a lány ellenállása megtörik. Szerá ingadozását jól festi az a jelenet, amikor valamivel korábban az álszent Ecsedi halott közös gyermekük sírjának felkutatása céljából a temetőbe invitálja őt: „itt a temetőbe hívják, ott esküvőre hívják, idegesen kapott a koszorúhoz, nem vesztette-e el?” (164.) A temető az Ecsedivel közösen elkövetett bűn zárványa, amely akár rést is üthet a lezárásra váró múlt falán. Az esküvő rituáléja viszont az éteri szerelemhez való felemelkedés, a tartós megtisztulás lehetőségét kínálja számára. Szerának azonban nincs ereje ez utóbbit választani. Jelképes értelemben hamarosan eldobja az éghez való tartozás, az istennek szenteltség kultikus rekvizitumát, a koszorút, hiszen visszatér Ecsedihez. Érzékiségtől meghatározott lényé így végérvényesen az anyag foglya lesz, amelyen többé nem ragyog át a transzcendens értelemben vett ideális szépség fénye.

### *Ecsedi bábszínháza*

Idáig a „színészvér” Ecsedi produkciónak láthattuk, a regény utolsó harmadában viszont a főszereplő már a „rendező” maszkjában is elének lép. Régi lakásukban kezdi újra kap-

9 AJTAY-HORVÁTH, *i. m.*, 54.

csolatát Szerával, de Boér Ádám váratlan látogatása hamarosan kettős játékra kényszeríti. Szorult helyzetéből úgy vágja ki magát, hogy Szerát beajánlja házikisasszonynak a Boér családhoz. Úgy dönt, hogy a várható anyagi előnyök okán inkább Boér Annát veszi feleségül, de azért titokban továbbra is találkozik a másik lánnyal is. „Világosan látta, hogy ő az úr, látta, mint függenek tőle, mint a *bábok a bábszínház*as kezétől.” (164.) A regény elején, amikor Szerá szerelmének lehetősége csillant meg előtte, „az éjjeli lámpa fényében a falról egy arckép nézett le rá, a Boér Anna arcképe” (41). Amikor viszont később Anna került ismét életének előterébe, Szerá vigasztalhatta magát azzal, hogy távolléte alatt István milyen szépen megőrizte kedves jácintjait, sőt: „Ím, ott az asztalon az arcképe” (161). Ecsedi érzékeinek figyelme tehát kezdettől fogva gyorsan eltávolodik mindentől, ami élő valóság, nála a percepció tartósan csak a tárgyi jelenségvilág elemein képes megtapadni. Ebbe az irányba mutat már egyik korai fantáziálása a rá váró, pazarul berendezett villáról, amely precíz leírását adja az asszony majdani szobájának. Az azonban már korántsem evidens számára, hogy annak majdani lakója is éppen aktuális partnere lesz: „Világoskék tapéták, ugyanilyen sátoros ág. Fent lehetőleg kis gipszamorettekkel, bent a függönyök mögött a legbecesebb bútordarabbal: az asszonynyal. Ecsedi István nem látta elég világosan, hogy ez az asszony Szerá-e vagy más? ... úgy tetszett neki, hogy az az asszony mégis inkább más, mint Szerá.” (94.) A gondolat-sorban megmutatkozó élettelenítő reakció (a bútor és az asszony metaforikus azonosítása) magyarázatot adhat arra, hogy miképpen fokozódhatott le oly gyorsan Anna alakja is távoli emlékké, majd, a Szerá iránti vonzalom érzelmi kiürülését követően, hogyan merevülhet számára szinte az egyik percről a másikra a megunt színész nő arca is szoborszerűvé. Ennek az élettelenítő tendenciának lesz egyenes folytatása az a sajátos „bábjáték”, melyet saját élete színpadán Ecsedi a két nő mozgatójával valósít meg. A rendező számításába azonban hiba csúszik. A regényben gyakran szimbolikus jelentésekkel telített lámpa fénye, mely már korábban is az éppen elhagyott Boér Anna arcképére vetült, most egyetlen pillanat alatt mindenki számára feltárja az összekuszálódott érzelmi viszonyok hálózatát. A Szerába szerelmes Boér Ádámnak saját szemével kell látnia, hogy a lány Ecsedi szeretője, Anna, a megcsalt menyasszony pedig másnap reggel az öngyilkosság szándékával keresi fel a Duna-partot.

Maga a jelenet pandanja annak, amikor az esküvőjére készülődő Szerá kerül a tavaszi nagyváros lüktetésébe. Útjuk iránya azonban fordított, hiszen míg Szerá számára ez az epizód még az Ecsedihez fűződő délibábos remények újabb fejezetét jelenti, addig Anna most a végső kétségbeesés határára jut. „Az élet lármáját túlharsogta hallucinációja: a képeit, színeit nem látta formásnak. Közömbös volt előtte minden, értéktelen, értéktelen, üres, vak.” (168.) Az észlelt valóságelemek mélyén tátongó üresség már itt egyértelműen az odaát lépés lehetőségét rejti magában. A feltörő halálvágyat először még legyűri Annában az életöztön rezdülése, ám az est beálltával már nem tud nemet mondani a folyó csalogató hívásának: „Lassan borult homályba a város: a lámpák bántó világosságot terjesztettek mindenfelől. A Duna is ragyogott, mint gyémánt-diadém, fekete lányhaj.” (172.) A kép egyértelművé teszi, hogy Boér Anna már nem Ecsedi, hanem a halál jegyese. A folyam feketén mozgó tükrében saját arca verődik vissza, egyértelművé téve, hogy a hazugság világából nincs már számára igazi visszaút. Első

öngyilkossági kísérleteiből ugyan meg visszarántja az éppen arra tévedő segítség, de sorsának beteljesedését ez csak átmenetileg akadályozhatja meg. A figurákat mozgató Ecsedi kezéből sorra hullanak ki a bábok, összeomlani látszik az előadás. A szélhámos férfi nemcsak Anna halálának lesz közvetlen okozója, hiszen jelentős szerepet játszik Boér Ádám sorsának tragikus alakulásában is. Korábban Ecsedi jellemezte magát napraforgóként, most – lánya elvesztését követően – Boér Ádám jelenik meg „talpig gyászban, sárgán, derékban megtörve, mint a napraforgó kórója késő ősszel” (177). A napraforgó – előbb az ingatagság, a megbízhatatlanság (Ecsedi), majd a belehabarodás, belebolondulás (Boér Ádám) szuggesztíóját keltve – emberi személyiségek, sorsalakulások jelképes erejű kifejezőeszközzé válik.

### Az áldozat

Boér Anna temetésén sem Ecsedi István, sem pedig Vertán Szerá nem vesz részt. A lány „úgy érezte, ez *szentségtörés* lett volna”, így csak távolról szemlélte Istvánnal, „mint viszik nyugodni az *áldozatot*, az ő áldozatát, a közös áldozatukat” (177). Ezek a kifejezések ismét olyan szakrális jelentéseket helyeznek az előtérbe, melyeknek a történet végkifejletének értelmezésében is rendkívüli jelentőségük lesz. A regény utolsó fejezetének nyomdai jelenetében először úgy tűnik, Vertán Szerá lesz a következő áldozat. A gépház mintha csak egyfajta ítélethirdetés vészjósló színterévé válna, amikor Sebők Dénes a kísérteties környezetben sorra oltja ki a fényforrásokat. Csupán a körforgó gép fölött hagy égve egy lámpát, amely „szeszélyes lángjával sajátságos szörnyalakat adott a nyugodt ércóriásnak” (178). Ismét előtérbe kerül tehát a regény eleji, Ecsedi agyában felvillanó Minotaurusz-képzet, amely a nyomdai gépekben a leányokkal táplálkozó krétai szörny asszociációját keltette. Maga a főhős a regény folyamán valóban ilyen nőfaló szörnyeteggé válik, aki egy önkritikus pillanatában ráadásul éppen „gépnek” látja saját magát: „olyan mozgó, működő valaminek, ami mindent tud, csak érezni, szeretni nem!” (154.) Most viszont mintha a gép árnyékából előlépő Sebők Dénes lenne a könyörtelen krétai ítéletvégrehajtó, amikor közli a lánnyal, hogy hűtlenségéért életével kell fizetnie. A halálra rémült Szerá a férfinak szerelmet hazudva próbál kitérni végzete elől. Az alakítás olyan jól sikerül, hogy az eltökélt Sebők megtántorodik elhátározásában. Az imént még cédának ítélt, áruló asszony most „meztelen mellével úgy állt ott előtte, mint Mária mi Asszonyunk, a Dolorosa”, sőt, egyenesen „úgy tűnt fel neki egy pillanatra, mintha ez a *szent asszony* most őt vonná felelősségre szenvedése-ért, s mintha neki most oda kellene borulnia annak lábaihoz” (181). Sebők a következő pillanatban persze magához tér, a lényét átható szeretet mégis meggátolja abban, hogy Ecsedihez hasonló érzéketlen géppé, mechanikus ítéletvégrehajtóvá váljék. Fegyverét maga ellen fordítja, így tettével a testi létet feláldozó, de egyúttal a lelket felajánló örök szeretet mártíromságának kifejezője lesz. Annak az éterizált szeretetnek tehát, melynek attribútumait az imént Szűz Máriának vizionált, ám valójában persze kizárólag testiségétől meghatározott, nagyon is világi nő alakjába vetítette bele.

A szecesszióban a megtisztulás, az újjászületés feltétele az áldozatvállalás.<sup>10</sup> Sebők önként vállalt halálával, krisztusi életáldozatával egy alapjaiban erkölcsstelen világot próbál figyelemfelkeltő módon megváltani. Egy olyan világot, amelyben az erkölcsös élet esélytelen, a szépség halott, s amelyben az erőtlen művészet is képtelennek bizonyul arra, hogy betöltse szent hivatását. Hatásos jelzése ennek, hogy Ecsedi tollán Sebők drámája fajsúlytalan újsághírré degradálódik: „nem viszonzott szerelem, a lány mást szeretett” (186). A melodramatikus történetből talán egy operett születik, melyben új Vertán Szeráknak tapsolnak, s új Ecsedi Istvánok írnak majd elismerő kritikát. Bródy tehát olyan rendhagyó művészregényt ír, amelyben a tragikus végkifejlet lényegében érintetlenül hagyja a művészvilág képviselőit, beállításában azonban éppen ettől válik talán még reménytelenebbé, mint a festő hőst az öngyilkosság oltárán feláldozó Ambrus Zoltáné.

<sup>10</sup> Uo., 79.