

„Gyász munkát” végeznek a sínek mellett árván maradt öregek. Ők nem zokognak, csak – szokásuk szerint – sírdogálnak, könnyeznek. „Aki elutazik, az tovatűnik, az megsemmisül, az nincs is. [...] Lehorgasztották fejüket, a pálya kavicsait bámulva, nem kevésbé búsan, mint egy váratlanul gyorsan behantolt sírdombot”. A halál, a temetés szövegekörnyezetében bukkan fel újra a regény legfontosabb kulcsszava, „hipogramma”, a – rövid u-val szereplő – csunya; ennek variánsa, a – megszokott hosszú ú-val használt – csúf. A hipogramma a 20. századi jeleméletek és poétikák egyik alapkategóriája, a görög eredeti ’felirat’-ot jelent, illetve azt, ’amit alulra írtak’; másik – a drámaelemzésből jobban ismert – neve a „szubtextus” (szöveg alatti szöveg). A hipogramma az a „téma-szó” vagy épp tüntetően hiányzó szöveg (esetleg hosszabb szövegrészek alatt meghúzódó, nyilvánvaló, de ki-nem-mondott előfeltételezés), amelyből, „magként”, „nucleusként” a szöveg éppen adott szerkezete kibontakozik, amiből szemünk előtt éppen megjelenő „mátrixa”, hálós szerveződése formát ölt. A csunya szó már a regény elején arcul csap, és – mint annyiszor aztán – a „közszemlére” vonuló családból Vajkay Ákos közvetlenül bemutatott, szüntelenül reflektált nézőpontjából halljuk, ismételve: „Soha életében nem értett a nőkhöz, de azt élesen érezte, hogy a leánya csunya. Nemcsak csunya volt most, hanem hervadt, öreg, igazi vénlány”. A lánya csúnya: ez szinte a mű tételmondatának tekinthető, de a most fontos: itt éppen Paccsirta jelenlétében, „szinte sértő” bámulása közben, fokozva-tódtíva fogalmazódik meg Ákosban.

A csunya szó Paccsirta távollétében, a közvetlen inger hiányában az első, még szelíd vendéglői kaland után hangzik el újra, de még az előtt, hogy Vajkayék komolyabban újrakeverednének a sárszegiekkel. Apa és anya „[I]assacsán, módosan” lépegetnek az olvasónak már ismerős „Széchenyi-uccán” ahol „három koporsós-üzlet is volt egymás mellett és két sírköves-bolt [...] Ákos benézett egy ilyen üzletbe. Egymás mellett álltak az ércoporsók, minden méretben, a gyermekoporsók is, de a boltos szivarozott, a boltosné újságot olvasott, az angora-macska [sic!] pedig a fakoporsóban mosdott. Nem volt ez csunya”. A kulcsszó – bár az elmúlás árnyékában – még tagadó mondatban szerepel, de itt is a hétköznapisághoz kapcsolódik: van, aki abból él, hogy temet, s bár ő is tudja, meg fog halni, bizonyos közömbösségre tett szert a halált illetően, és érdekeltsége, „üzlete” van benne. Az állat öntudatlansága pedig – amelynek mindegy, udvaron, fotelben vagy koporsóban ülve mosdik-e – még jobban aláhúzza, hogy a halált egyedül igazán tudatosító emberi gondolkodással párhuzamosan az élet megy tovább, a maga szemérmetlen közönyével, s az élők a hétköznapiakat, a mindennapi élet-rutint használják arra, hogy bódítsák magukat, és az elmúlással csak akkor foglalkozzanak, ha muszáj.

Mint a regényben annyiszor, nem tudjuk, hogy itt az elbeszélő vagy Ákos nézőpontjából látjuk-e a koporsó-üzletet, de amikor a csunya, illetve a csúf – ráadásul nagy adagban – ismét a szülőkre zúdul, egyértelműen a narrátor tudósít. Vajkayék ülnek a színházban, a Gésák című operett szinte duhaj jókedvre gyújtja őket, „kitűnően mulatnak”, mámorosan és „egészen átadva magukat az édes öröme”, ahogy a vasútállomáson, Paccsirta érkezésekor. Az elbeszélő fokozatosan hangsúlyozza, a színház mennyire a fékevesztett érzékiség, a bujaság a görög drámák óta ismert, dionüszoszi színhelye; erre körülbelül ötven évvel a Paccsirta megjelenése előtt Nietzsche hívta fel újra Európa figyelmét első könyvében, *A tragédia születésében* :

Vun-Csi [Szolvay, a komikus] [...] betáncolt a színpadra és ezúttal igazán remekelt. Bús, hosszú copfjával legyezve magát híres kuplóját énekelte:

Csúf, csúf, csakugyan,

A kínai tincs.

Node [sic!] volt s van-e nép,

Hol ilyesmi nincs?

Van-e föld, hol a copf

Nem ismeretes.

Hip-hop, csunya copf

Hess, hess, hess!

[...]

Tapsolt mindenki, a páholyok, a zártszékek, a kakasülő, tapsolt kihajolva páholyából magáról megfedkezve, Ákos is, ki beleolvadt a tetszés mindent elragadó mámorába, és páholy-könyöklőjén verte ki a dal ütemét. Nem bánta már, ha látcsövezik. A tömeg láza tovasodorta őt is, feleségét is. Úgy nevettek, hogy potyogtak szemükből a könnyek.

– Csúf, csúf, csakugyan – kuncogott az asszony.

– Hess, hess, – visszhangozta Ákos, tréfásan feléje mutogatva, bökődve a levegőt.

A csúf és a csúnya az operett révén szüremkedik ismét a szövegbe. Pacsirta szülei e szavakat éppúgy a színház fájdalomcsillapítójával, fergetegként magával ragadó, komikus és kozmikus hevületbe csomagolva kapják, mint amilyen „magukon kívüli” „édes örömben” ölelik Tarkőről érkező lányukat a sötét állomáson, a csúfondáros hang felcsendülése előtt. A vonat melletti elragadtatásuk a „színpadi kitörés” minősítést kapja: egy pillanatra összeér és egymást visszhangozza a színház poros, közönséges deszkája és az állomás sárga, szintén poros, hiányos kavicsszőnyege. Ám a színházban tovább záporozik a csúf, s itt kiterjed a városra, az országra (mint a por, Sárszeg „gyilkos pora”): „időszerű strófák következtek, melyeket a helyi és politikai viszonyokra alkalmaztak, ügyesen. Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf csakugyan, mert csupa sár, nincs csatornája, a színháznak nincs villany-világítása [sic!]. [...] „a Henzi-szoborról, meg a sárga-fekete zászlóról is megállapították, hogy csúf”. Íme, a spontán politikai színház, sárszegi módra, nagy hevületben, 1899-ben, a Dreyfus-per idején.

A színházban felhangzó csúfot sokértelműen, de a maga fizikai valóságában ellenpontozza a rivaldafénybe kerülő Orosz Olga, „a híres, a gonosz, az érdekes”, aki „kissé rekedt”, agyoncigarettázott, agyonpezsgőzött hangján is mindenkit „megbűvöl” „valami felületes, tartalmatlan kedvességgel”, századvégi „romlatag báj”-jal, „a korai hervadás és a halál” dekadens „költészeté”-vel. Ami a látványt, a magakelletést, a nyilvánosságot, s az ehhez szabott kihívó, „cudar” (céda, erkölcstelen) viselkedést illeti, Orosz Olga – legalábbis első közelítésben – Pacsirta teljes, és erőteljes vonásokkal megrajzolt ellenképe. Ennek egyik, nagy írói leleménnyel elhelyezett kontúrja, hogy Olga és Pacsirta körülbelül egyidősek: míg a közönség a primadonnában gyönyörködik, az elbeszélő – aki, mintha ott ülne a nézőtéren, hol a narrátor, hol Ijas Miklós, hol pedig Vajkay szemével figyelve az előadást – azt is közli: „Már nem is fiatal. Túl a harmincon, talán már harmincöt is elmúlt.” Pacsirtáról pedig hazaérkezése után, amikor már ágyban van, és fejében újra járja a filozófusok ősi útját („Ő volt ez az én, testben, lélekben, egy húsával és emlékeivel, multjával [sic!], jelenével, jövődjével, melyet mind összefogunk, mint sorsot, mikor magunkra maradunk s kimondjuk a változhatatlan szót: én”), tudjuk meg: „Eszendőre harminchat éves lesz”. Mindkét lányt, bár más okból, rémíti a feltartóztatatlan öregedés, de Olga – arcátlan – énjének középpontja a zsúfolt nézőtéren van, az arctalan tömegben, Pacsirtáé a szüleiében és önmagában. Olga egy állandóan változó, hullámzó emberhalmazban magányos, hiába szerelmesek bele annyian, a színész Zányitól a környékbeli leggazdagabb ember fiáig, állítólagos vőlegényéig, Kárász Daniig. Pacsirta énjének határa alig terjed túl a kertkapun, s így a ház a regény végére bensőjének szimbólumává válik. Orosz Olga színésznő; foglalkozásánál fogva mindenkihez szól („Mindenkinek egyszerre a szemébe nézett, mindenkivel, ki a nézőtéren volt, egyszerre foglalkozott”). Pacsirta természetesen Tarkövön biztosan beszélgetett Etelka névvel, Béla bácsival és Orosz Olga tarkövi árnyék-képeivel, a „szecessziós” Thurzó-lányokkal, ezt azonban csak az elbeszélésbe ágyazott elbeszéléseiből tudjuk (főként szüleinek írt, egy Jókai-regény stílusát parodizáló leveléből). A regény jelen idejében csak akkor halljuk, ha sír, vagy ha szüleihez szól. Még a vonatban sem elegyedek szóba senkivel, két útitársával sem; levelében azt írja, útja során „lebilincselte érdeklődésemet és figyeltem a természetet, mely csak a város falain túl bontakozott ki igazi pompájában, csak ott szólt lelkemhez az ő csöndes, vigasztaló szavával. Vele társalogtam egész úton”. Pacsirta a regény végén számot vet az idővel, szűkül a jövőtől, és a „holnap borstalan rizses hús és darásmetél”, „jövő héten pedig nagymosás” hétköznapiságába menekül előle. Olga minden fikció, de különösen a színház „idő felettségébe” merül, azzal flörtöl és bujálkodik: a dráma, még ha olyan zenebonás, hatásvadász produkció is, mint a Gésák – Peter Szondi szavaival –, „mindig elsődleges”, egészen közvetlen, „ezért időformája is mindig a jelen idő. [...] A dráma időmúlása a jelen idők abszolút időmúlása”. Amíg a szerepet eljátszhatja, a primadonna ugyanaz a „Mimóza” marad, akinek Sidney Jones és az Owen Hall művésznevet használó Jimmy Davis megírta, és egy ügyes maszkmester is sokat tehet a fiatalság megőrzéséért. Olga Mimózaként megteheti Sárszeg nagyérdemű közönsége előtt, amire mindenki vágyik, s amit Pacsirta nem csinált soha: „Mimóza nem is engedte el a fiút, szemérmetlenül ölelte. Ez a perszóna semmit sem szégyelt [sic!]. Hosszan pihent egymáson a két száj, ette egymást, habzsolva a gyönyörűséget, tépdesve a kéjt, melynek nem akart vége szakadni. [...] [A] sárszegi polgárok [...] arra gondoltak, hogy hasonló körülmények között majd így fognak cselekedni.”