

A LEPKE ÉRINTÉSE

– Állat–ember relációk a korai Mészöly-novellisztikában –*

BALAJTHY ÁGNES

Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet
egyetemi adjunktus

ORCID 0009 0005 9957 8500

The Trace of the Butterfly

– Animal–Human Relations in the Early Short Stories of Miklós Mészöly –

The paper offers a zoopoetic reading of three early short stories (“Balcony and Poplars”; “Under the Cliffs”; “Animals, Humans”) by Miklós Mészöly, exposing the way they present certain aspects of the relationship between humans and animals. The close reading of the texts focuses on how the characters’ reflections on insects, livestock or their supposedly beloved pets are undermined, destabilized and expanded by the language of the narration. I argue that Mészöly’s writings point to evanescence as a common trait shared by humans and animals without attempting to domesticate the latter’s otherness.

Keywords: Miklós Mészöly, zoopoetics, animal studies, modernist fiction

* A tanulmány megírását az NKFIH K-132092 sz. projektje támogatta.

■ Amikor arra teszünk javaslatokat, hogy mi teheti a Mészöly-szövegeket időszerűvé, akkor kézreálló lehet egy első pillantásra kifejezetten tematikusnak tűnő szempont kiemelése az újraolvasásban: mégpedig az, hogy a huszadik századi magyar elbeszélőpróza életművei közül az övét népesítik be a leggazdagabb és a legkiszámíthatatlanabb módon az állatok. Gondolhatunk itt a *Jelentés öt egérről* címszereplőire, a *Magasiskola* sólymaira, de akár *Az atléta halálának lepkéjére* vagy a *Családáradás* „muslincái”-ra. Hozzátehetjük azt is, hogy Mészöly írásművészetének éppen ez az egyik olyan vonása, ami a mai magyar epika horizontjából különösen izgalmasnak és folytathatónak mutatkozik. Selyem Zsuzsa a Nádas-prózában kirajzolódó „állatokhoz való viszonyulás”-t is Mészölyhöz kapcsolja vissza,¹ de – hogy olyan fiatalabb szerzőket is említsünk, akiknél a Mészöly-hatás kevésbé evidens, mint Nádas esetében – Papp-Zakor Ilka novellisztikája vagy Serestély Zalán *Az állomás 3 kutyái* című remek elbeszéléskötete (különösen annak címadó novellája) is termékeny dialógusba léptethető a Mészöly-prózával. Ezek a kapcsolódások nem merülnek ki az állatfigurák pusztá szerepeltetésében, hanem az állati és az emberi tapasztalatok kölcsönös közvetíthetőségére (vagy közvetíthetetlenségére) irányuló reflexiókat mutatják továbbgondolásra érdemesnek. Éppen ezért juthatunk arra a következtetésre, hogy Mészöly életműve a „biopoétikai”, „ökokritikai” vagy „posztthumán” gyűjtőnévvel illetett kortárs irodalmi tendenciák (melyekben, bármilyen nehezen definiálhatóak is, közös az, hogy az emberinek az élet más formáihoz képest való fölérendeltségét és az azoktól való elválasztottságát kérdőjelezi meg) egyik fontos előzményét képezi.²

Az állatmotívumok kitüntetettsége a Mészöly-recepció figyelmét korábban sem kerülte el: többek között Urbanik Tímea³ és Tolcsvai Nagy Gábor⁴ foglalkozott a funkciójukkal, Fogarassy Miklós pedig már 1991-ben kitért arra, hogy az animalitás nem pusztán kulturálisan kódolt jelentéstartalmak szimbolikus hordozójaként, hanem egy sajátos létformaként jelenik meg Mészöly írásaiban. Érvélese szerint a Mészöly-prózának „[n]agyon határozott az a gesztusa, hogy egyenrangúvá tesz. Az élőket egymásra vonatkoztatja; tudatosítja, hogy állatok és emberek sorsa eltérően

¹ SELYEM Zsuzsa, „Az árulás elviselhetetlen szordínója: Mészöly Miklós: *Sötét jelek*”, *Élet és Irodalom* 53, 34. sz. (2019): 18.

² Monográfiájában Szolláth Dávid is felhívta a figyelmet e megközelítésmód relevanciájára: „Mészöly állattörténeteinek és állatleírásainak az itt kezdődő vonulata figyelemre méltó vizsgálati tárgya lehet az ökológiai elkötelezettségű irodalomértelmezésnek és az animal studies kritikai irányzatának.” SZOLLÁTH Dávid, *Mészöly Miklós* (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2020), 71.

³ URBANIK Tímea, „A helyettesítés változatai: Állatszimbólumok Mészöly Miklós műveiben”, in *Állati jelek, képek és terek*, Jel-Kép-Tér sorozat 3, szerk. SZIRMAI Éva, TÓTH Szergej és ÚJVÁRI Edit, 2:133–139 (Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2018).

⁴ TOLCSVAI Nagy Gábor, „Állat, ember, szolidaritás (Mészöly Miklós állatmotívumairól)”, in TOLCSVAI Nagy Gábor, *Nem találunk szavakat?: Nyelvértelmezések a mai magyar prózában*, 149–158 (Pozsony: Kalligram Könyvkiadó, 1999).

van determinálva, de ő mégis azt hangsúlyozza, ami a létezőkben a közös.⁵ Ebben a korai novellákkal foglalkozó tanulmányban én is a Mészölyről folyó irodalomtudományos diskurzus azon vonulatához szeretnék csatlakozni, mely nemcsak azt vizsgálja, hogy a szövegek állatalakjai milyen figuratív jelentések létesülésébe vonódnak bele, hanem arra is rákérdez, hogy a művek miként viszik színre azt a – Derridával szólva – szakadást vagy törést,⁶ mely az európai bölcseleti hagyományban a gondolkodás és a nyelv hatalmával felruházott ember és az állat mint annak kiszámíthatatlan, kiismerhetetlen másika között húzódik meg. A cél tehát nem az, hogy Mészöly állatait pusztán a metaforikus helyettesítések láncolatának egy-egy elemeként kezeljük, de nem is az, hogy nyelvi-poétikai alakítótságukat, elbeszéltségüket zárójelbe téve, csak „önmagukban”, a diegézis világában betöltött szerepük alapján értelmezzük őket. Ehelyett érdemes Kári Driscoll és Eva Hoffmann megfontolásait követni, akik ekképpen fogalmazzák meg a (szintén Derrida nyomán) zoopoétikainak nevezett megközelítésmód lényegét: a „zoopoétikai olvasás feladata, hogy felderítse, mi rejlik e két szélsőség között, a materiális és a szemiotikai, a test és a szöveg, az állat és a szó kölcsönös átfedéseiben és egymásba szövődésében.”⁷

A zoopoétikai olvasás relevanciáját a Mészöly-próza esetében az is igazolja, hogy gyakorlatilag a teljes életműre kiterjeszhető: az animalitás jelölői már abban az első, 1957-es *Sötét jelek* című elbeszéléskötetben is sűrű szövésű motívumláncot alkotnak, melynek darabjai prózapoétikai szempontból egyébként még nem feltétlenül tűnnek innovatívnak. Tolcsvai például „hagyományosabb állattörténetek”-ként aposztrofálja őket, ahol a „rövid történet és annak elbeszélése a klasszikus módon közel áll egymáshoz.”⁸ Alapvetően a realista prózapoétika kódjai szerint szerveződő szövegekről van tehát szó, de ahogy Szolláth Dávid is kifejtette monográfiájában, már itt, a korai Mészöly-prózában is észlelhető a metonimikus narráció fellazulása és a példázatosság jelentésteremtő eljárásainak előtérbe kerülése.⁹ A hiány alakzatai, a kihagyások, a szintaktikai eldönthetetlenségek az általam vizsgált három novella, a *Szikkalát alatt*, a *Balkon és jegenyék* és az *Állatok, emberek* nyelvi megalkotottságában is fontos szerepet játszanak, és gyakran éppen az ember–állat reláció elbeszélhetőségének problémáival hozhatóak összefüggésbe. Elemzésük során a szövegek *Alakulásokban* (1975) közzétett, a későbbi gyűjteményes kötetekben is megtalálható változatát használom (helyenként a *Sötét jelekben* szereplő variánsokon végzett – egyébként csekély mértékű – módosítások funkciójára is kitérve). Ahogy azt az

⁵ TOLCSVAI, „Állat, ember...”, 149.

⁶ Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Luise MALLET, trans. David WILLS (New York: Fordham University Press, 2008), 30–31.

⁷ Kári DRISCOLL and Eva HOFFMANN, „Introduction: What is Zoopoetics?”, in *What is Zoopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*, Palgrave Studies in Animals and Literature, eds. Kári DRISCOLL and Eva HOFFMANN, 1–14 (New York: Palgrave Macmillan, 2018) 4, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-64416-5>.

⁸ TOLCSVAI, „Állat, ember...”, 149.

⁹ SZOLLÁTH, *Mészöly Mikós*, 53.

első ciklusban egymás mellett szereplő novellák címe (*Farkasok; Állatok, emberek; Sziklák alatt; Varjak*) is jelzi, az *Alakulások* szerkezete kifejezetten az állatdiskurzusok kontextusába helyezi az újraközölt novellákat – a metamorfózis képzetét előhívó kötet cím innen nézve pedig a különféle természeti létformák rögzítetlenségét is sugalmazhatja.

Mészöly állattörténeteinek irodalomtörténeti előzményei sokrétűek: nem maradhatnak köztük említés nélkül a két világháború közötti időszak igényes lektúrjei közé tartozó, Kittenberger Kálmán és Széchenyi Zsigmond nevével fémjelzett vadászbeszélések, illetve a későbbiekben is nagy népszerűségnek örvendő, Fekete István által magas szinten művelt ismeretterjesztő és természetjáró irodalom sem. (Mint ismeretes, Mészöly *Fekete gólya* című 1960-as ifjúsági regényének tájleírásai például sokat merítettek a három évvel korábban kiadott *Tüskevár* természetábrázolásából.)¹⁰ Ugyanakkor ennél a konnexiónál jóval fontosabb, hogy – miként Bengi László megállapítja –, már a századforduló novellisztikájában is megfigyelhető az állatmotívumok sűrűsödése, rétegzettebbé válása, előtérbe kerülésük pedig az antropológiai modellek, emberi önértelmezés-kísérletek nyitottabbá válásával hozható összefüggésbe. Bengi az 1880-as évek rövidprózájától egészen Kosztolányi *Zsivajgó természetéhez* eljutva fogalmazza meg áttekintése végén, hogy „[a]z állat mintha többé már nem szolgálhatna az emberi mivolt afféle tartó szerkezetének.”¹¹ Egy jellegzetes, a fabulagyomány konvencióit kikökkentő, átalakító effektusaként emeli ki az állat és az általa viselt név által keltett elvárások össze nem illését: példaként egy Gozdu-novella, a *Sámson madara* címszereplőjét, Kosztolányi esetében pedig a csúf Pacsirta és a cseppet sem madárszerű Hattyú kutya alakját említi meg. Ugyanez a megoldás Mészöly prózájában is visszaköszön: a *Pontos történetek, útközben* utolsó fejezetében felbukkanó Médiről csak a rá vonatkozó második mondatból derül ki, hogy nem női szereplő, hanem kutya („Reggel óta különben Médi is rosszul van, lázas, reszket, csupa csont és bőr. Majdnem miniatűr kutya, valamilyen kibogozhatatlan keverék, s már tizenöt éves.”)¹² míg a főszereplő-elbeszélőt pusztán Libusnak szólítják a családtagjai, anélkül, hogy megtudnánk, valójában hogy hívják. A nevek felcserélése, megszokott használati szabályaik felszámolása egyike a regény számos retorikai eljárásának, melyek az emberi és az állati világok közötti határt instabilnak és képlékenynek mutatják. A Mészöly-művek tehát úgy folytatják az irodalmi modernség horizontjához kapcsolódó kérdésfeltevéseket, hogy az emberi öndefiníció állatokra való ráutaltságára reflektálnak: arra, hogy az európai gondolkodási hagyományban

¹⁰ Uo., 122.

¹¹ BENGI László, „A létezők láncolatának torlódásai és szakadásai: Állat, ember és technika együttállásai a századforduló novellisztikájában”, in *Milyen állat? Az állatok irodalmi és nyelvemléti reprezentációjáról*, szerk. BALOGH Gergő, FODOR Péter és PATAKI Viktor, 55–69 (Debrecen: Alföld Alapítvány–Méliusz Juhász Péter Könyvtár, 2020), 68.

¹² MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek útközben* (Pécs–Pozsony: Jelenkor Kiadó–Kalligram Könyvkiadó, 2001), 296.

az „állat” az „ember” fogalmának megalapozására szolgál, de ez az alap már nem bizonyul szilárdnak és elmozdíthatatlannak.

A *Balkon és jegenyék* a kötet azon darabja, melynek főhősei, a gyermektelen, értelmiségi (házas)pár kifejezetten tudatosan kérdeznek rá saját, állatokhoz fűződő viszonyukra a közvetlen idézetek formájában olvasható beszélgetéseik során. Habár a novella nem mentes a könnyen felfejthető allegorézisektől, olyan összefüggések létesülését teszi lehetővé a párbeszédekben artikulálódó elképzelések és a szöveg további rétegei között, melyek hol afirmatívnak, hol önfelszámolóknak tűnnek – és ez a dinamika felel a mű jelentéstani nyitottságáért.

A főszereplők természet(es)hez való vonzódását szemlélteti az a funkció, melyet a szomszéd telek jegenyefáira néző, címben megnevezett balkon tölt be a mindennapjaikban: „Az Asszony bevezetgette a vadszőlő kacsait a mellvéd belső falára, azóta zöld szőnyeg borítja a hulló vakolatot, ha kinéznek a szobából, azt látják. Nyáron mindig boldogabbak. A kert egyszerre tömött és puha lesz, mint a vánkossokkal körülrakott heverő; nem lehet belesni sehonnán, a lombok eltakarják a kilátást.” (412.)¹³ A növényzettel asszociált berendezési tárgyak, a „szőnyeg” és „heverő” trópusai (akárcsak a szomszéd gyerekeknek röptetett, papírból készült „piros madár”) azt a benyomást keltik, hogy a balkon átjárást képez az épített otthon és a vadon, a kultúra kényelme és a természet szépsége között, és így biztosítja a Gauguin tahiti naplóját olvasgató, éjszaka meztelenül kint alvó szerelmesek pihenésének ideális helyszínét. Az, hogy az elbeszélő mindvégig „Férfi”-ként és „Asszony”-ként utal rájuk (szemben a polgári nevüket viselő mellékszereplőkkel), kifejezetten az Édenkertben élő első emberpár alakjával helyezi párhuzamba őket. Ezt az idilli atmoszférát azonban folytonosan megtöri a narráció azáltal, hogy áthelyezi a fókusz a bér-villák közé beékelődő, jóval szegényesebb szomszédos udvar történéseire, ahol még mindig kísért a zsidókat elvitető hentes emléke (a hasonlat, mely szerint a disznóbelek „mint a girlandok, körbeaggatva várták, hogy töltőpumpára húzzák őket”, máris groteszk módon fordítja ki a természet dekorativitását hangsúlyozó „zöld szőnyeg” metaforát [412].) A natúra ezen a telken csak a jegenyefák által van jelen, melyek magukon viselik a disznóperzselések nyomát, ugyanakkor (a balkon által szimbolizált köztesség újabb alakváltozataként) mintegy belenőnek a földszintes házba, gyökereikkel feltörve a padlót, darabokat törve ki az ereszből. Míg az idős Borza házaspár rezignáltan nyugszik bele a fákkal való együttélés következményeibe, addig a nemrégiben ideköltöző, folyton sürgölődő, építő Horváth mésszel öntené körbe az egyik jegenyét, hogy az elpusztuljon, és helyébe lugast telepíthessen. Az érzéketlen Horváth olyan erőszakos hódítóként tűnik fel, akinek viselkedése az Asszony és a Férfi értékrendjével sem összeegyeztethető, ezt a szembeállítást azonban finoman kikezdi az a mondat, melyben a férfi ugyanazt a vágyat fogalmazza meg, szintén bibliai allúzióval élve – „Tudja, mikor ideköltöztem, azt mondtam, hogy lehet

¹³ A főszövegben szereplő idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Balkon és jegenyék”, in Mészöly Miklós, *Alakulások*, 412–431 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975).

itt is paradicsomot csinálni.” (419) –, amelyet a balkon leírásának metaforái társítanak a párhoz. A Horváth-féle „paradicsomcsinálás” stratégiája sem a természet teljes kitörlésén, mint inkább tárgyiasításán, gyarmatosításán alapul: így lesz szüksége Rexistre, a szűkös helyén megkötött farkaskutyakölyökre, aki aztán állandóan „fegyelmez”-het – de nemcsak ő, hiszen a férje által teljesen elhanyagolt, fájdalmát kifejezni másképp nem tudó Horváthné is üti az állatot. A nem megfelelő körülmények között tartott háziállat iránt az egész szomszédság egyöntetű szánalmat érez, az Asszony és a Férfi egyenesen „cinkos barátságba” kerül vele. (424.) Jóval kevesebb szánalomban részesülnek viszont azok az éjjeli lepkék, amelyek minden nyári este ellepik a balkont és nem hagyják nyugodni a Férfit. A novellát voltaképpen két ilyen esti jelenet keretezi, melyből az első elbeszélése a modern nagyvárosi közeg és a belőle kiiktathatatlan, „fegyelmezhetetlen tenyészet” cseppet sem harmonikus, mint inkább feszültségteli kettősségére hívja fel a figyelmet:

Még fényt se kellett gyűjtani, a kertből sűrű rajokban áradtak elő a pillék, bogarak, ott keringtek a balkon körül, aztán pár óra múlva ismét eltűntek. De addig szüntelenül jöttek-cserélődtek, a fajok és nemek elképesztő változatosságával, mint valami rovar-népvándorlás. [...] Majdnem nevetségesen ijesztő volt ez – egyszerre mind! És mindez itt, a város szívében, a neonfény-derengésben. Az égalj késő éjszakáig rőtes, de ez a kert, ez a tenyészet fegyelmezhetetlen. A Férfi szorgalmasan irtja a bogarakat, szinte lesi, hogy melyikre csaphat le.
– Ugyan, hagyd már – bosszankodik az Asszony. – Úgyis elmennek egy óra múlva.
– De ha idegesítenek...
– Uralkodj magadon. (415.)

A Férfi a felszólítás ellenére sem tud azonban mit kezdeni az indulataival:

Az Asszony váratlanul felkapja a fejét.
– Most nyomtad el!
– Én?
– Te, te! Gondolatban... Láttam az arcodon. Azt hiszed, ez nem ugyanaz?
A Férfi feláll.
– Hát jó, igazad van. Persze hogy a bogarakon kellene kezdeni... De ha még ez se megy! Pedig undorító, hogy minden ilyen egyenlőtlen... és mégis megteszi az ember. (416.)

A konfliktus forrása, hogy az Asszony bármilyen élőlény ellen elkövetett kegyetlenséget egyformán etikátlannak ítél, elutasítva a köztük való különbségtételt, a „gondolatban” szóval egyenesen a krisztusi bűnfelfogást megidézve (Máté 5:27). Az egyenlőtlenségekről megfogalmazott (nyilvánvalóan áthallásos) válaszában a Férfi azonosulni látszik a párja által képviselt erkölcsi állásponttal, a novella végén viszont

már így védekezik: „Úgy teszel, mintha született civilizátor volnék. Ha ütnek, visszaütök, ennyi az egész. Minden férfi ilyen. És a különbség se más, csak az, hogy téged véd, ami itt van... ez a komfort... ez az egész... én meg próbálom megvédeni. Persze, lehet, hogy ez is egészségtelen. Valahogy össze kellene mosni, vegyíteni a kettőt... Mit tudom én!” (428.) A Férfi egyrészt valamiféle esszenciális nemi adottságként, a másikat óvó-védő magatartásformaként állítja be viselkedését (ami a körülmények ismeretében kifejezetten ironikusan, kisszerűen hat, és ismét csak Horváthtal helyezi őt párhuzamba), másrészt a „[v]alahogy össze kellene mosni, vegyíteni a kettőt” mondatban jól dekódolható módon az a célképzet fogalmazódik meg, amit a balkon is megtestesít: egyszerre természeti és kulturális lényként élni. A szereplői megnyilatkozásokat újrakeretező szöveg a természeti és a kulturális viszonyát azonban nem egyszerű szembeállításaként láttatja, hanem kiazmusok sorozataként. Az Asszony ugyanis arra kéri a Férfit, hogy uralkodjon magán, a „ha ütnek-visszaütök” állítással a Férfi viszont ösztönös válaszreakcióként utal az erőszakra: azaz, érvelése szerint a natúrát leigázó, eltárgyasító maskulin szubjektum voltaképpen saját, nagyon is *természetes* impulzusainak engedelmeskedik, amely rokonságot teremt közte és a „fegyelmehetetlen tenyészet” között, Ahogy Agamben fejt ki, a modernitás antropológiai gépezete, mely az állattal szemben hozza létre az embert, olyan kizárások és bennfoglalások rendszere, melyek már az emberen belül elkezdődnek.¹⁴ Az „uralkodj magadon” parancsa egy ilyen letiltást foglal magában; a dialógus tanulsága szerint annak, aki egy élőlénynek sem szeretne ártani, önmagát kell civilizálnia, és ezzel éppen azokat az ösztönös késztetéseket kell elfojtania magában, mely egyébként a többi nem-humán létezőhöz köti. A természet védelme kirekeszt a természeti létezők közül.

A novella cselekménye olyan történnel zárul, melynek elbeszélése még nyomtérkosabban kínálja fel magát a példázatos olvasás számára. A balkonon megjelenik egy hatalmas lepke – „[k]is idő múlva tompa dongással egy hatalmas lepke is megjelenik: izgékony, fekete-vörös szőrpotroh, két áttetsző szárnyán barbár jelképfiguráció.” (428) – aki újra és újra nekitámad a kétségbeesetten védekező Férfi arcának. (A „jelképfiguráció” megnevezés a Gauguin-kontextushoz is visszakapcsolhat, miközben öntükröző módon a jelenet allegorikus karakterére is rámutat.) Habár a küzdelem végül látszólag az összevissza csapkodó Férfi győzelmével zárul, nevetséges tánca teljesen demaskulinizálja őt, a lepketest pedig „nyomtalanul eltűnik”, hogy (mint azt az utolsó mondatban olvashatjuk) ezáltal titkos félelmet keltsen ellenfelében: „De nem mondja ki, amit gondol; szégyelli, hogy fél.” (429.) A lepke a „küzdelem” elején szó szerint nyomot, egy hímporos foltot hagy a Férfi homlokán: azon a helyen, ahová korábban az Asszony látta kiülni az erőszak gondolatát. Ez a nyom azt sugalmazza, hogy az ember számára a saját animalitásáról való szorongató tudást az

¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *The Open: Man and Animal*, trans. Kevin ATTELL (Stanford: Stanford University Press, 2004), 37.

állatokkal való találkozás közvetíti: a lepke visszaírja a Férfira azt, amit ki kellene zárnia magából.

Az antropológiai differenciával foglalkozó diskurzusok egy másik alapvetése az állat nyelvtől való megfosztottsága. Sokat hivatkozott esszéjében Derrida úgy fogalmazza újra ezt a gondolatot, hogy nem az állat beszédképességére vagy -képtelenségére helyezi a hangsúlyt, hanem arra, hogy tud-e *válaszolni*.¹⁵ Ebből a szempontból különösen érdekes az 1949-ben íródott *Sziklák alatt* című novella, melynek nagy részét egy dialógus teszi ki, és a csend, a zaj és a hangzó beszéd effektusainak összjátéka határozza meg a jelentéslétesülést. A szöveg gerincét alkotó párbeszéd két férfi, a hegyekben nyaraló én-elbeszélő és a szomszéd tanya tulajdonosa között zajlik. Az etnográfiai narratívákat idéző alaphelyzet – a kívülről érkező (ugyanakkor az olvasó számára identifikációs pontként szolgáló) látogató és a (hozzá képest Másiknak érzékelt) őslakos találkozása – egyike az irodalmi modernség jellegzetes epikai konvencióinak. A kettejük megnyilatkozásait keretező, kiegészítő narráció azonban egy másik, ennél jóval enigmatikusabb kommunikációs folyamatról is tudósít, mely az ember és az állat között zajlik, s mely az ismerősség, illetve az idegenség tapasztalátát nem csak szociokulturális különbségek függvényeként teszi értelmezhetővé.

A novella elején a legfontosabb hatáskeltő funkciót egy olyan eljárás tölti be, melynek különféle változatait a későbbi Mészöly-művekben, akár a *Pontos történetek* fentebb idézett, Médi kutyáról szóló mondataiban is megfigyelhetjük: az elbeszélés elsősorban szintaktikai megalkotottsága révén leplezi le azt az olvasói automatizmust, amellyel azonnal, rutinszerűen emberként azonosítjuk egy irodalmi mű élénk lépő alakjait. Az én-elbeszélő a történet tulajdonképpeni kezdőpontjaként ugyanis azt a pillanatot jelöli ki, amikor a nyári szállásaként szolgáló, omladozó présház előtt ülve „óvatos lépések nesz”-ét (40)¹⁶ hallja meg. A kétszer is elhangzó, a másikat kommunikációs partnerként kezelő „Hát te? Hogy kerülsz ide?” (40) kérdésére nem érkezik válasz – a csend tipográfiailag is beíródik a szöveg tagolódásába, mely a következő mondatot már új bekezdésben helyezi el. Ugyanilyen fontos hatáseffektusnak bizonyulnak ugyanakkor a folytatásban az elbeszélésbe beékelődő, ám jelöletlen kihagyások: „Furcsa valami a hang, mikor egyedül van az ember. Először a szemébe néztem, de csakhamar feljebb csúszott a pillantásom.” (40.) A két mondat közötti jelentéstani összeférhetetlenség (lásd az „egyedül” és a „szemébe” egymást kizáró implikációit), az egyedüllét és másik jelenléte, a hang válasznélkülisége és a pillantás kölcsönössége között keletkező feszültség stabilizálhatatlanként mutatja fel az elbeszélő és a magányát megtörő, ismeretlen látogató kapcsolatát. Míg a narrátor az illető szemébe néz, majd felfelé, a sziklákra, arra következtetve, hogy innen jött vendége, addig az érkező tekintete ellenkező irányban mozog, fentről lefelé – az arcról a cipőre terelődik a figyelme. Itt, ennél a szöveghelynél a „szimat”, a szaglás érzék-

¹⁵ DERRIDA, *The Animal...*, 32–33.

¹⁶ A novellából származó, főszövegben olvasható idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Sziklák alatt”, in MÉSZÖLY, *Alakulások...*, 40–45.

szervének kifinomult működését az olvasó már nagy biztonsággal az állat, mégpedig a „kutya” attribútumaként azonosítja, de a szöveg nem oldja fel explicit módon az eldönthetlenséget. Az elbeszélő ugyanis a „[k]is nyugtalanság fogott el, hogy miért hallgatunk” (41) mondat többes számú igealakja révén a hallgatást továbbra is egy egyenrangú kommunikációs felek között zajló, kölcsönös aktusként prezentálja – és ezzel felerősítve azt a befogadóban is megfogalmazódó kérdést, hogy vajon egyedül van-e az, aki egy kutyával tartózkodik egy térben. Avagy: várhatunk-e mást egy kutyától, mint hallgatást? Zavarát végül egy általánosító, antropológiai megfigyelést tartalmazó szentenciával oldja fel: „Hirtelen úgy éreztem, hogy mondani kellene valamit; de csak az ember olyan ostoba, hogy minduntalan beszélni akar. Ő megnyalta még egyszer a zsírfoltot a kövön, aztán lefeküdt, lábát az álla alá húzta.” (41.) Bölcselkedő megjegyzése úgy hangolja át azt az Arisztotelész óta öröklődő gondolatot, hogy ember és állat közötti differencia legfontosabb forrása a beszéd képessége, hogy az utóbbinak (meglehetősen közhelyszerűen, egy inverziót alkalmazva) tudásdeficit helyett egyfajta tudástöbbletet tulajdonít.

Az ezután megjelenő gazda erőszakos hangja (lásd a fegyvervég-hasonlatot) a kutya némaságát viszont más értelemösszefüggésbe helyezi, és nem a testi-szenzuális elégedettség, hanem a fenyegetettség tüneteként teszi interpretálhatóvá:

Éles hang törte meg a csendet. Vékony nyakú emberek hallatnak ilyen hangot, akiknek olyan az ádámcsutkájuk, mint valami fegyvervég.
A hangra hirtelen lecsapta a fülét, és a közeli szőlőtőkék közé futott. Őszintén meglepődtem: hogyan? Ez fél? (41.)

Az óvatos nesz helyett nagy hanggal betoppanó második vendég érkezése mintegy ellentétező párhuzamba kerül az elbeszélést indító cselekménymozzanattal. Érdeklődő kérdése („– Nyaraló?” [42]) egy újabb megfordítást eredményezve ugyanakkor az én-elbeszélőt is az idelátogató idegen pozíciójába helyezi. A Kocsis Andrásnéként bemutatkozó új szereplőre a fenyegetés mellett éppen az animalitás képzetét vetíti rá az állatmesék emlékezetét is előhívó „rókafej” összetétel, melynek első tagja anagrammatikusan megismétlődik az „apróka” jelző betűsorában is: „Ejha! Mint egy rókafej, olyan! Erősen csillogó, apróka szemek, hegyes orr, vörhenyes haj. Bőre sárgásfehér és csupa szeplő. Másnapos szakálla egybeolvadt a bőre színével.” (42.) A férfi külsejének önreflexív leírásában a szőr és a bőr közötti kontúr elmosódottsága mintegy vizuálisan jelöli szóképzés dezantropomorfizáló hatását. Az állati és az emberi kategóriáit ironikusan kimozdítja a szöveg folytatása is azáltal, hogy a rókafejű szomszéd szólamában olyan civilizatorikus-humanisztikus értékek jelennek meg, mint a segítségnyújtás („Azért vagyunk itt, hogy segítsünk egymáson.” [42]), a tanulmányosság („Én minden második nap tizenhat órát dolgozom, malomban, ki akarom tanulni a szakmát.” [45]), az olvasás megbecsülése – ezeket azonban folyamatosan felülírja az a nyelvileg is artikulálódó viselkedés, amelyet kutyájával szemben tanúsít: „– Ilyen ez, uram! – mondta nevetve. – Bizony isten, ilyen! Ha megverem, még a húst

sem eszi meg. Elhiszi?” (42) Az „[i]lyen ez.” lefokozó retorikája az elbeszélés nyelvére visszahat: itt, Kocsis András színrelépése után nevezi meg az eddig rögzítetlen létmódú lényt először *kutyaként*, a gazdájának alárendelt állatként a szöveg. A beszélgetés a két férfi között olyan társalgási klisék révén indul, melyek össze nem illése a szituációval szembeötlő: „Szomszédom barátkozó mosollyal hunyorított. – Látom, jól megértik egymást. Mármint a kutyával. – Azt hiszem, jóban leszünk – s próbáltam magamhoz hívogatni Bazaltot, de nem nézett rám, konokul csak a vöröshajút figyelte. – Jó kutyának látszik, hűségesnek...” (43.) A kutyáról való, szívélyeskedő beszélgetést a viselkedéséről beszámoló mondatok ellenpontozzák, melyek alapján eldöntetlen, hogy félelme, „konok némasága”, fegyelmezettsége a derridai értelemben vett válasz-e vagy pusztán automatikus reakció, az idomítás eredménye. A vöröshajú a folytatásban el is veti a „jó kutya”, a „kutyahűség” eszményét mint az állatra emberi értékeket rávetítő, és ezzel voltaképpen az ember egyediségét veszélyeztető diskurzív mintázatot („tudja, én nem szívlelem a nagy hűséget. Mit kuncsorog mindig az ember után?” [43]), és helyett egy tisztán hatalmi, nem érzelmi relációként vázolja fel azt, ami a gondolkodó embert a neki alárendelt, tőle elválasztott állathoz fűzi („nem ember ez, hogy gondolkozzék” [43]). Ahogy arra az elbeszélő-protagonista „tréfája” is rávezet (és ettől válik kissé didaktikussá a novella), ezt az elválasztottságot viszont az ő szólama sem képes fenntartani, hiszen az élettársát, a sziklák között felbukkanó, rőzsét gyűjtő asszonyt maga is olyan nyelvi fordulatok révén jellemzi, melyek arra a „kutyaszerűség” képzetét vetítik rá:

Hogy hű? Legalább hű ne volna! Kódorogna el vagy ugatna, ha szólnak hozzá... De ez még a puskacsőbe is belenéz, és nem tudja, mi az.

– A Bazalt?

– Nem, az asszony! – s nevetett, hogy így tréfálkozom. (45.)

A jelenlévő kutya így metaforikusan összekapcsolódik a távollévő asszonnyal, felcserélhetőségük nyelvi lehetősége a szereplői távlatokból is észlelhetővé válik. Miközben Kocsis András az asszonyt épp némasága miatt nevezi butának és hasonlítja a kutyához, a novellát behálózó kiazmusok logikájának megfelelően a férfit többek között pont az dehumanizálja, ahogy, amilyen módon az élettársáról beszél: „Hiszen jó asszony volna, nem mondom, de ez se az én ízlésem. Buta. Ide való a sziklák közé. Hallgat. Űgy hallgat, mint ez a kutya itt, akkurát olyan.” (44.)

A kutya és a nő között azonban nemcsak a férfinak való kiszolgáltatottság és a szótlanság teremt kapcsolatot, hanem az, ahogy élőhelyükhöz, a sziklás tájhoz viszonyulnak. Bazaltot ez a nem éppen tipikus kutyanev metonimikusan is ide köti, a kecskéknél is ügyesebben ugráló asszonyt – ez is egyike a novellát több szinten is behálózó identitásvesztéseknek – az elbeszélő pedig először a sziklákon pirosló virágnak, tehát a természeti környezet részének nézi. (A *Sötét jelek*ben olvasható

változat szerint „olyan volt, mint egy üde virágsziget, vakmerő mosoly”,¹⁷ míg a mondatot záró jelzős szerkezet már hiányzik az *Alakulásokban* közölt variánsból: az „égőpiros folt”-hoz így az elbeszélés ezen pontján nem társul semmilyen antropomorf jelentésvonatkozás.) A Mészöly-mű a *Ház a sziklák alatt* című Tatay Sándor-novella átírata: egy viszonylag hosszabb terjedelmű, fordulatossá cselekményvezetésű szöveg, mely nem is egy, mint inkább két egymásba érő szerelmi háromszög több évig tartó, tragédiába torkolló történetét beszéli el. A háborús előzményekre tett utaláson és a cím helyhatározós szerkezetén kívül tulajdonképpen csak a hegyi élethez való ragaszkodás motívumát őrzi meg belőle a jóval sűrítettebb, ökonomikusabb szerkezetű Mészöly-novella. Mind az élettársa lenéző szavai, mind a mozgásáról beszámoló elbeszélői nyelvhasználat arról tanúskodik, hogy a rőzsegyűjtő hadiözvegy a magasban érzi otthon magát, akárcsak a *Ház a sziklák alatt* púpos Teréze, aki így vall magáról: „Fent születtem a hegyen, ott nőttem fel. Én itt lenn nem bírom ki, inkább meghalok.”¹⁸ A Tatay-novella persze felkínálja azt az olvasatot is, miszerint Teréz szenvedélyes vallomásaiban a „fent” voltaképpen a hegyi házban élő sógorát jelöli, aki iránt a vénlány egyszerre táplál megemésztő vágyat és gyűlöletet a szívében. Ehhez képest a Mészöly-szöveg trópusai az asszonyt és a kutyát egyaránt a sziklák közé tartozó lényekként jeleníti meg, akiknek a rókafejú által emlegetett város helyett ez az organikus közege. A meredek csúcsok és szakadékok által tagolt, a külső szemlélő számára kietlennek tűnő táj nem feltétlenül valamilyen interperszonális kapcsolat vagy érzelmi beállítódás szemléltetésére szolgál (habár a kép hangulati komponensei kétségkívül összefüggésbe hozhatóak a hadiözvegy magányával, kifosztottságával), hanem a két meg nem szólaló szereplő sajátos „környező világaként”¹⁹ (Uexküll eredeti fogalmával: „Umwelt”-ként) tárul fel. A vendég/látogató-motívum újbóli áthelyeződéseként ebből a horizontból mindkét beszélgetőtárs idegennek bizonyul: a kutya és az asszony azok, akik „funkcionális egységben”²⁰ élnek a saját világuk határait kirajzoló magaslati környezettel. A néma kövek a kutya számára „jelentéshordozóként”²¹ konstituálódnak, így eseményként érzékeli azt is, ami a kívülálló

¹⁷ Mészöly Miklós, „Sziklák alatt”, in Mészöly Miklós, *Sötét jelek*, 17–23 (Budapest: Jelenkor Kiadó, 2019), 21.

¹⁸ Tatay Sándor, „Ház a sziklák alatt”, in Tatay Sándor, *Ház a sziklák alatt*, 5–29 (Budapest: Nap Kiadó, 2000), 16.

¹⁹ Az Umwelt-fogalmat (mely szerint állatok nem valamiféle objektív és egységes térben léteznek, hanem ugyanaz a környezet minden faj számára más-más, a saját percepciók mintázataihoz illeszkedő világszerűségként képződik meg) az Agamben Uexküll-kommentárjából idéző Kulcsár Szabó Ernő fordítja „környező világ”-ként. Ugyanitt ír az állatnak „szegényes világ”-ot tulajdonító heideggeri gondolatmenet Uexküllhöz való kapcsolódásairól is: Kulcsár Szabó Ernő, „»Gyík egy napsütötte kövön«: Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei”, in Kulcsár Szabó Ernő, *Költészet és korszakküszöb: Klasszikusok a modernség fordulópontján*, 112–137 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2018), 119–120, <https://doi.org/10.1556/9789634543091>.

²⁰ Agamben, *The Open...*, 40.

²¹ Kulcsár Szabó, „Gyík egy...”, 120.

nézőpontjából nem tűnik relevánsnak: „Csak egyszer rezzent össze: valahol kódarab csusszant meg felettünk, és lezuhant a mélybe. Az apró porfelhő hamarosan szétfoszlott. Mint valami habkönnyű, ezüstös virágpór.” (41) Ez a mozzanat hangsúlyosan előrevetíti a részleges ismétlődések és felcserélődések láncolatából szerveződő novella befejezését is: „Kis idő múlva – pedig semmi sikoltás nem hallatszott a magasból – az eddig néma Bazalt vad nyüszítésbe kezdett, elhúzott a vöröshajú mellett, és rohanva megindult fölfelé a sziklás ösvényen.” (45) A diegézis világának utolsó hanghatása Bazalt vad nyüszítése: egy újabb kiazmus révén a humán létező, a nő marad néma, és az eddig hangtalan állat ad ki hangot, melynek tolmácsolására viszont nem vállalkozik a narrátor. Bazalt szökése egyet jelent a novella berekesztésével – a címben szereplő „sziklák alatt” kifejezés tehát mintegy ki is jelöli a befogadó (és egyúttal a két férfiszereplő) mozgásterének korlátait. A sziklák számunkra hozzáférhetetlen közege az, ami közvetít a domesztikált terekből kilépő asszony és a kutya között: a kettejük közötti megértésfolyamatról, az esetleges tragédia bekövetkeztéről azonban csak nyomszerűen tudósíthat a magára záródó elbeszélés.

A természeti szcenika hasonlóan kiemelt, nem pusztán díszletjellegű szerepet játszik az *Állatok, emberek* (1948) című novellában, mely egy hosszú, részletező, a felülnézeti perspektívából egyre lejjebb és a „hatalmas réthez” mind közelebb mozduló tájleírással indul. Az emberi jelenlétre csak közvetett utalások történnek, a nádszálmetafora még a falu épített teréhez tartozó templomépületet is naturalizálja: „Tikkadt volt az idő, a Séd partján mozdulatlanul hajoltak meg az akácok, leveleiken ujjnyi porréteg szürkült. A távoli dombokat egyetlen felhő sem árnyékolta be, a zöld és sárga színek egybeolvadtak a vakító fényességgel. A falu a dombok alján húzódott meg, szikmarta nádszálként kiemelkedő templomtornyával.” (34.)²² A természetnek vitalitás helyett enerváltságot tulajdonító oximoronok – „mozdulatlanul hajoltak”, „pilledt rebbenés” – a „tikkadt volt az idő” kijelentést nemcsak az időjárás forróságára, hanem a lelassult idő megtapasztalására tett utalásként interpretálják. (34.) A különféle, mozgásos, taktilis érzékszervi benyomásokat magába sűrítő narráció mintegy rámutat azokra a leírási stratégiákra is, amelyeket a későbbiekben még nyomatékosabban használatba vesz: az egybeolvadás és a széthullás alakzataira („a vakondtúrások kupacai a legkisebb szellőtől is gyöngyözve hullottak szét.” [34]). Így készíti elő következő látványelemet, mely nem más, mint a gulya, a pusztá piktorialis, életképszerű ábrázolásainak egyik kedvelt tárgya – a szöveg azonban jócskán elmozdul ettől a familiarizáló ábrázolásmódtól. A Mészöly-próza unikális nyelvi teljesítménye abban rejlik, hogy rávilágít arra a kihívásra, melyet a csoportban élő, individualitással nem rendelkező nyájállatok támasztanak az antropocentrikus világ-érzékelés elé. A szöveg öntükröző potenciálja mutatkozik meg abban, hogy a gulya látványát olyan vizuális effektusok készítik elő és keretezik – a vibráló fénytömeg, a homok, a szem előtt lebegő legyek milliói –, melyek épp a pontos megfigyelést, a

²² A főszövegben szereplő idézetek forrása: MÉSZÖLY Miklós, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Alakulások...*, 34–39.

diszkrét részletekre való elkülönítést nehezítik meg: „Még távolabb, a majoron túl, sűrű porfelhő úszott a levegőben. Első pillantásra mozdulatlanok látszott, egy helyben vibráló fénytömegnek – pedig mozgás volt mögötte, lassú és örvénylő mozgás: tehenek, borjak és ökrök száza taposta a kiegészített füvet, kotorta patájával a szikes homokot.” (34.) A legyek és a por egyrészt szervesen odatartoznak a szarvasmarhák világához (ugyanannak a természeti együttállásnak a részei), másrészt annak a szimbiotikus létformának a figurációiként funkcionálnak, melynek leírása az „egyetlen borzalmas test volt a gulya” állításban csúcsonyul ki. Az ezt követő többszörösen összetett mondat úgy számol be a különféle testnedvek vándorlásáról a sebek, a repedések révén is felnyíló testhatárok között, a többes számról általánosító egyes számra („hús”, „szőr”) váltva, hogy a gulya mint test metafora retorikai alátámasztására szolgál:

Nem száz és száz, egyetlen borzalmas test volt a gulya, s ha megtorpant valamelyikük, a többi ellenállhatatlanul sodorta tovább. Repedezett patájukkal elcsigázottan tapostak bele egymás piszkába, nyálukat egymás testére kenték, farukon és combjukon sötétlett a csimbókos gané, s ahol a szőrzet közé ette be magát, véresre dörzsölte a húst – és mégse látszott rajtuk, hogy túrésen, ijesztő szelídségen kívül más is kitelnék belőlük. (35.)

A *Sötét jelek* kötetben még egyetlen hosszúmondatot alkotó, részletező leírást a novella *Alakulásokban* szereplő variánsa nemcsak különálló egységekre bontja, de el is hagyja belőle a „túrés” fogalmát először használó tagmondatot, amely így hangzik: „mégis, mindezt a piszkot, a húzódo, égő sebeket olyan egykedvűen túrték, mintha nemcsak a testükhöz, de a sorsukhoz is hozzátartoznának.”²³ Ahogy arra a későbbiekben még kitérek, nem jelentőség nélküli, hogy a „sors” nagyon is humán értékindexekkel társított fogalma törlődik ki a későbbi szövegváltozatból.

Az *Állatok, emberekben* (mintegy a cím sorrendi logikáját követve) csak a tehenek bemutatása után jutunk el a róluk gondoskodó emberekhez, az idős pásztorhoz és az őt kísérő gyerekekhez. Az idős férfi esetében a gulyához való hasonulást nyomatékosítja a szöveg: ezt tükrözi a külseje – lába a pókos jószágokéra emlékeztet, testét éppúgy ellepi, sőt átjárja a por és homok, mint a tehenekét –, és ez nyilvánul meg abban, hogy a távolról való ellenőrzés helyett „szívesebben ballagott mellettük” (35). A szótlán öreg és a szertelenebb pásztorfiú között a legfontosabb különbséget a nyelvhez fűződő kapcsolat jelenti, hiszen a fiú az állatokkal is verbálisan kommunikál. A viselkedését közvetítő igékben – „társalgott”, „elküldte”, „magához parancsolta”, „megnevezte” – azokra a beszédaktusokra ismerhetünk rá, melyek az ember–állat reláció sarokpontjait jelentik, legalábbis a humán horizontból. A két pásztort általánosító formulákkal bemutató elbeszélés ezután egy szinguláris, az elbeszéltek jelenéhez képest egy nappal korábbi történést idéz fel: „Alig huszonnégy órája itt kezdett

²³ MÉSZÖLY Miklós, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Sötét jelek...*, 42–48, 43.

kókadózni az egyik szép tartású tehén az erős forróságtól.” (36) Az eddig külső fokalizációjú narráció immár elsősorban a pásztorfiú belső nézőpontját követve számol be a jószág haldoklásáról. A „megszomjazott a habzó test láttán” mondat kifejezetten fiziológiai jellegűként prezentálja azt a hatást, melyet az esemény vált ki a fiúból, tulajdonképpen „az egyetlen test volt a gulya” metafora olyan kiterjesztéseként, mely a pásztort is a szomjas, eltikkadt gulya részeként láttatja. A fiú ugyanakkor igyekszik szavakba is önteni megrendültségét, az elmúlásról való beszéd egyik jellegzetes, banális frázisával élve: „Pedig hogy evett még tegnap... – motyogta. – Most meg itt fekszik... Teri!” (37.) Az elbeszélés egyik szereplője sem nevesített figura, az egyetlen, akit tulajdonnévvel (mégpedig egy női személynévvel) ruház fel a szöveg, az nem más, mint a haldokló állat: a „Teri” megszólítás groteszk hatását fokozza, hogy pusztulása épp a név által ígért, legalábbis részleges egyediséget számolja fel. Magáról a halál beálltáról egy, az ütés eseményét a maga tömörségével leképező mondat számol be: „A jól irányzott ütés gyors és emberséges volt.” (37.) A narráció itt ismét külső fokalizációjú: néhány mondattal később újra, jelzetten veszi fel a gyerek perspektíváját, akit nem az esemény közvetlen szemtanújaként pozicionál, hanem a kifejezetten zsigeri, de immár felidézett, belsővé tett benyomások alanyaként:

A gyerek a vértócsát látta maga előtt, melyet beleptek az éhes bogarak; a szagot érezte, mely az élő állaté volt, de már a hulláé is; visszaemlékezett a paták réseibe szorult gazra, virágfjere, ahogy magasba emelték a rángatózó lábak; a szarvra gondolt, ahogy tövig döfődött a homokba; a megduzzadt tőgyre, melyből vizes sárga lé csöpögött, és véresre horzsolódott a forgolódástól; a szemekre – (37–38.)

A metonimikus-szinekdochikus szerveződésű mondat mintegy szétdarabolja az állati testet, nyelviileg inszenírozva azt, ami pusztulása után fog történni vele. Míg a *Sötét jelek*ben egy, a jószágnak személyiséget (gondolatokat és érzelmeket) tulajdonító megállapítással zárul („a szemekre, melyekben értelem volt és megrendítő szomorúság”),²⁴ az *Alakulások*ban a szemek megnevezésével megszakad. Korábban azt olvassuk, hogy a segítségért szaladó fiú szemét lecsukva-kinyitva az ütés pillanatát próbálja átélni, illetve, hogy „[ü]gyetlenül guggolt a busa fej elé, mintha a vörösödő szemek pillantását akarná elkapni.” (37.) Ez a motivikus összefüggés az állat tekintetét olyan tükörként prezentálja, amelyben megpillantható lenne a saját test romlandósága, az ember végességében feltáruló animalitása: a gondolatjellel megszakított, befejezetlen mondat azonban éppen e tapasztalat közvetíthetlenségét viszi színre.

A novella utolsó egységében visszatérünk a másnaphoz: a füves emelkedőhöz érve, ahol társuk elpusztult, a tehének egymás ellen fordulnak, önpusztító, kontrollálhatatlan viselkedésük ellentétes mindazzal, amit korábbi jellemzésük sugall, a szarvak csattogása immár elnyomja a gyerek hangját is. A „Már maguk iránt sem volt bennük

²⁴ MÉSZÖLY, „Állatok, emberek”, in MÉSZÖLY, *Sötét jelek...*, 47.

irgalom.” (38) megállapítás felidézi annak a korábbi mondatnak az emlékét is, mely túrést és szelídséget tulajdonított az állatoknak. Ezek a nagyon erős antropomorfizmusok különösen hatnak a jószágokat egyébként kifejezetten testi-biológiai jelenlétükben felmutató szövegben: a bibliai szöveghagyományra is visszautalnak, melyben gyakran pont a nyájállatok jelenítik meg a krisztusi erényeket. A novella végül az idős pásztor nézőpontjából megfogalmazódó bölcsességgel zárul, aki tudja, hogy a felfordulás csak pillanatnyi volt, nemsokára visszaáll a megszokott rend: „A gyerek ettől rettent meg, az öreg ezért volt nyugodt. Tudta, hogy néhány száz méterrel odébb ismét bambán és jámboran fognak hömpölyögni a sivatagos réten, mintha emlék és indulat egyszerre elszibbadt volna bennük” (39.) A zárlatban felbukkanó „bambán” és a „jámboran” határozószavak azonban ismét csak áthallások: míg emberi magatartásformákra vonatkoztatva gyakran az animális jelentésrétegük ütközik ki, addig ebben a kontextusban, a szelídség-irgalom-túrés fogalomsort követve az antropomorf szemantikai rétegük, és így metaforikusságuk erősödik fel. A mondatnak ráadásul nincs explicit grammatikai alanya, a közvetlenül ezt megelőző mondatban ezt a funkciót a gyerek és az öreg megnevezése tölti be: nem magától értetődő tehát, hogy kik is „hömpölyögnek” át a füves sivatagon, megfedkezve a halálról, kire vonatkozik az öreg tudása – a sokat tapasztalt ember látja-e így az általa gondozott állatokat, többet tudva róluk önmaguknál, vagy a tudása éppen annak a belátásában áll, hogy a felejtés hatalma rá is kiterjed.

Kétségtelen, hogy a novella szentenciózus befejezése a példázatos értelemalkotásra is instruálhatja a beleértett olvasót. Ahogy Szolláth Dávid fogalmazza meg, a korai Mészöly-prózában az „állatölés motívuma sok esetben az erőszakos emberhalál-leírások helyettesítőjének tűnik”,²⁵ és a *Sötét jelek* kifejezetten olyan kontextust teremt az állattörténetek számára, mely ezt az allegorikus értelemlehetőséget helyezi előtérbe, az állattömegek pusztulását metaforikusan összekapcsolva a háborús tapasztalatokkal.²⁶ Az *Alakulásokban* közölt változaton eszközölt módosítások (melyek, mint láthattuk, összhangban vannak a többi novella átdolgozásával is), a megszemélyesítések elhagyása azonban talányosabb elbeszélsmódot eredményez. Állat és ember, hasonló és hasonlított, példa és mögöttes jelentés helyzete nem rögzített a szöveg tropológiai rendszerében: az elbeszélés nyelvében az antropomorf és az animális mintázatok folytonos cirkulációját követhetjük nyomon. A Mészöly-szöveg úgy mutatja fel a végességet mint azt, amiben az állatokkal közösen osztozunk, hogy közben nem számolja fel idegenségüket és nem emberarcúsítja őket.

²⁵ SZOLLÁTH, *Mészöly Miklós*, 69.

²⁶ Lásd például *Az Állatforgalminál* című novellát, ahol a nagyipari húsfeldolgozás a korábbi emberirtások emlékezetét hordozza.