

Káli Anita*

HIBA A TÉRKÉPBEN

A terek poétikája Szilasi László *A harmadik híd* című regényében

A szegénységről szóló regényeknek, novelláknak, egészen a 19. század végétől kezdve a kortárs szövegekig, kedvelt helyszínei a zárt terek: tanyak, falvak, telepek és szegénynegyedek. E helyek azonban nem pusztán a regények cselekményének közegét jelentik, a térpoétika ugyanis alapvetően meghatározza a szegénységről szóló művek nyelvi megalkotottságát. A kortárs szegénység tematikájú irodalom egyik tétje éppen az lehet, hogy miképpen szólaltatja meg a szegénységet, hogyan beszél a szegénységről mint tartalmi és formai problémáról, illetve miképpen tölti fel a szegénységábrázolás átvett hagyományait új jelentéstartalommal.

Már a 19. század végén, a hasonló témákat megíró novellairodalomban megjelenik a regionalitás, a lokalitás és a helyek egzotikussága. Tömörkény, Thury, Lovik és Petelei novelláiban érzékelhető a regionális színezet, illetve a zárt világokról és társadalmi csoportokról szóló tudósítás igénye. Tömörkénynél Szeged környéke, Petelei novelláiban a Mezőség, Loviknál esetenként Gömör, Anina a fő színtér. A szövegekben szereplő világ egzotikumként láttatása az említett novellisták korabeli értelmezésében szintén fontos szempont, a recepció hangsúlyozza a néprajzi jellemzőket, a helyek egzotikumát, idegenségét.¹ A novellák többnyire addig ismeretlen helyekről és társadalmi csoportokról tudósítanak, amelyek alapvetően különböznek a polgáribb, jólétebb színterektől, a leírások funkciója az idegen helyek és társadalmi rétegek életmódjának megismertetése, felfedezése. Tömörkény például részletesen leírja egy erdőirtó házaspár lakhelyét:

Csak úgy vályogból van minden ragaszték nélkül összerakva a négy faluk, a tetjük lapos, s az ajtónyíláson halad ki a füst. A cigányputrik ilyenek, s lakásoknak legutoljára lehetne gondolni ezen odúkat. Pedig dehogyan. Az ingyenes ember lakása az, a földbe ásott gunyhó. [...] Itt élnek, mint e helyeken élni lehet.²

* A szerző a Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa.

¹ DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet: Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában* (Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995), 22.

² TÖMÖRKÉNY István, „A házasság első éve”, in TÖMÖRKÉNY István, *Válogatott novellái*, 209–214 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 211–212.

A lakhely bemutatása formaképző funkcióval ezekben a szövegekben kevésbé bír, sokkal inkább hivatott bemutatni a korabeli szegények az olvasó számára ismeretlen életkörülményeit. A néprajzi, szociográfiai pontosságú térleírások a legtöbb szegénységről szóló regénynek a későbbiekben is állandó elemei,³ mondhatjuk azonban, hogy éppen az olvasásmódok hagyományozódása miatt a későbbiekben már nem (csak) tartalmi, hanem formai funkciót kapnak a szövegekben.

A szegénységről szóló szövegek helyszínei, legyen szó alföldi tanyáról, barlanglakásról vagy telepről, többnyire kontrasztban állnak a feltehetően jól szituált, művelt, kortárs irodalmat olvasó befogadó helyzetével és szemszögével. Chris Westgate *Staging the Slum, Slumming the Stage*⁴ című monográfiájában azt vizsgálja, hogy a 19. század végén, a 20. század elején hogyan funkcionálnak a nyomornegyedek mint színterek a Broadway-n bemutatott nyomorszindarabokban (*slum play*). Azt állítja, hogy a negyedek olyan helykként jelennek meg, amelyek által a polgári nézők felismerik és afirmálják elképzeléseiket önidentifikációjukról és a változóban lévő társadalmi osztályokról – különösen igaz ez a feltörekvő polgárságra –, valamint megalatják saját feltevéseiket etikai felelősségükről, elkötelezettségükről a városi szegénység iránt. Westgate a *Trip to Chinatown* példáján keresztül mutatja be, hogy a New York-i színházi közönség szokatlan érdeklődéssel, kíváncsisággal fordult a nyomornegyedek korai színpadi megjelenése felé, hiszen a színház biztosította a nyomornegyedekbe való – izgalmas – bepillantást, ugyanakkor az átlag színházlátogató polgárnak nem kellett kockáztatnia „sem a teste, sem az egója sérülését”⁵

A monográfia két befogadói attitűdöt nevez meg a nyomornegyedek színpadi ábrázolásával kapcsolatban: a turizmusnarratívát, illetve a szociologikus narratívát.⁶ Röviden összefoglalva, a turizmusnarratíva a nyomornegyedek „szenzációs”, egzotikus látnivalóit emeli ki a színpadi térben (például a vöröslámpás negyed, az ópiumbarlang stb.). Az ebbe a narratívába sorolható drámák közel állnak a melodramaszerű ábrázolásokhoz, a szereplők meglehetősen sematikusak. A századfordulót követően azonban a szociológiai narratíva vált uralkodóvá Amerikában, elsősorban a progresszív időszak szociális intézkedéseinek, illetve ebből következően a nyomornegyedekről alkotott kép változásának köszönhetően. A szociológiai narratíva már nem a nyomornegyedek idegenségét és izgalmát hangsúlyozta, hanem rávilágított a nyomor gazdasági és oktatási okaira és problémáira, a nyomornegyedek kialakulásának körülményeire (például a migrációs hullámok utáni asszimilációs nehézségekre, a prostitúcióra). Ez a két attitűd, ha nem is teljesen azonos formában,

³ Lásd többek között Fejes Endre *Rozsdatemető*, Tar Sándor *A mi utcánk*, Kiss Tibor Noé *Aludnod kellene* és Borbély Szilárd *Nincstelenség* című regények kezdő részeit.

⁴ J. Chris WESTGATE, *Staging the Slum, Slumming the Stage: Class, Poverty, Ethnicity, and Sexuality in American Theatre, 1890–1916*, Palgrave Studies in Theatre and Performance History (New York: Palgrave Macmillan, 2014).

⁵ Uo., 23–24.

⁶ Összefoglalását lásd a monográfia első fejezetében: uo., 23–80.

de megfigyelhető a magyar regények recepciójában is, illetve néhány szépírói szövegben. A turizmusnarratíva, amit magyar viszonylatban talán egzotizmusnak nevezhetnénk, leginkább az idegenséget emeli ki a saját viszonyokon belül, az olvasó pedig a *voyeur* pozíciójába kerül. Babits Mihály *Puszták népéről* írott kritikája is a saját belüli ismeretlenséget hangsúlyozza: „[Ú]gy olvasom ezt a páratlanul gazdag és *hiteles* élményekkel zsúfolt könyvet, mintha valami *izgalmas* útleírást olvasnék egy *ismeretlen* földrészről és lakóiról.”⁷ Ez a fajta befogadói viszonyulás a mai kritikában, és ezzel összefüggésben egyes kortárs regények a lepusztultságot szélsőségesen hangsúlyozó írásmódjában is megfigyelhető. Térey János *A legkisebb jégkorszak* című művében a szociális érzékenységű, képviseleti művek ábrázolásmódját, illetve a kulturális elit befogadásmódját nem véletlenül bírálja:

Ugraszd ki módos művészeidet
A jól fűtött hűttékből, s vidd le a térre,
Hogy éhező, fázó modelljeikről
Frappáns nyomorpornót forgassanak
Könnyezve, és a csődöt így jelentsék!⁸

A társadalomkritikai beállítódás oka a mai regényekben többnyire az, hogy a színtereket (telep, rurális közegek, külváros) és toposzokat (éhség, kilátástalanság) nem formai, hanem elsősorban tartalmi funkcióban használják. Ugyanakkor akadnak regények, melyek nem a turizmus és tudósítás külső narratívájából tekintenek tárgyukra, hanem a tartalom és forma, illetve a nézőpontok összefüggéseit poétikaként működtetik, ami a szövegek térhasználatában is visszatükröződik. A toposzokat, például a kilátástalanság motívumait, illetve a szociográfiák tudósító leírásait Barnás Ferenc *A kilencedik*, illetve Tar Sándor *A mi utcánk* című műve egyszerre referenciális alakzatként, illetve metaforaként is alkalmazza. Elemzésem központjában Szilasi László a műveknek ebbe a körébe illeszkedő, a várost mint színteret a hajléktalanok szemszögéből megíró regénye, *A harmadik híd* áll. A kérdésem pedig az, hogy a városi közegben hogyan működnek a toposzok – a kopárság, köd, lepusztultság, zártság –, valamint, hogy a szegedi városkép referenciája és a szöveg nézőpontja, elbeszélésmódja hogyan formálja meg a regény megszólalásmódját a szegénységről.

⁷ BABITS Mihály, „Illyés Gyula versben és prózában”, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, 2 köt. (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978), 2:333, saját kiemelés – K. A.

⁸ TÉREY János, *A legkisebb jégkorszak* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2015), 240.

„Réges rég bele volt már vésvé az az útvonal a várostérképbe”:
Útvonal és nézőpontok

Szilasi regénye a térképezés, a nézőpontok és az irodalmi kartográfia szempontjából épp a fent említett indokok miatt összetett. Igaz, *A harmadik híd* is követi azokat a mintákat, amelyeket a szegénységről írott szövegek régóta hagyományoznak, például a helyszínek realiztikusságát, illetve a helyek zártságát és kopárságát mint a szegénység csapdahelyzetének metaforáját. A kérdés itt mégis az, hogy a szöveg hogyan tölti fel – a kortárs irodalmi mezőnyhöz képest – eltérő jelentéstartalommal ezeket a toposzokat. Szilasi *A harmadik híd*-ban hasonló poétikai megoldással él, mint előző regényében, a *Szentek hárfájában*, amelynek színhelye a Békéscsabát felidéző Árpádharagos. *A harmadik híd* színtere Szeged, a regénybeli város térszerkezete azonban jelentősen eltér a valóságtól. A létező földrajzi nevek és a város ismert képei a regény miliójének és színterének valószerű hatást kölcsönöznek, de a topográfia megváltoztatása a hely imaginárius mivoltára mutat. Már a cím és a többi paratextus, az előzéklapon szereplő térkép is felhívja a figyelmet a térbeliség jelentésképző potenciáljára. A könyv belső borítóra nyomtatott térképén a hajléktalanok által bejárt útvonalakat piros szín jelöli, menetelésük iránya, valamint a fontosabb helyszínek és területek ki vannak emelve, a valóságban nem létező hidak hozzáadásával azonban a szerző a fikcionalitásra is reflektál. A harmadik híd nem pusztán az ismert térszerkezet megváltoztatását jelzi, nemcsak a regényben keveredő fikciós és reális elemekre mutat rá, hanem térmetafora is. A híd képe egyrészt összekötő elemként értelmezhető a narrátor, Nosztávszky Ferenc által a másik társadalomnak nevezett világ, a nem hajléktalanok élete és az otthonukat, egzisztenciájukat elveszített, utcán élő emberek között. Ezt az értelmezést erősíti a történetből megismerhető, a hajléktalanlétből kikerült szereplők sorsa, például Nosztávszkyé, aki a családja segítségével új életet kezd, Angyalé, aki miután elhagyja Szegedet, gazdálkodóként tűnik fel, illetve Foghorn Péteré, aki szintén kiemelkedett a hajléktalanságból. Másrészt a híd nemcsak a kapcsolatot, hanem a köztességet, a sehová sem tartozást, a hely nélküliséget is jelképezi.

Az előzéklapon szereplő térkép elsőként hívja fel a figyelmet a kartográfiai olvasat lehetőségére, illetve a térképész nézőpontja és a hajléktalanok földközeli, alulnézeti perspektívájának egyidejű jelenlétére. A szövegtérben a hajléktalanok menetelése során az ő elbeszélői perspektívájukból részletről részletre bontakozik ki a városkép. A regény valóságos várost választ színteréül, azt azonban valós és fiktív elemek összjátékával, ismert (szobrok, épületek) és ismeretlen helyek és nézőpontok kombinálásával építi fel, ennek révén a valós városi tér átrajzolása regénypoétikai funkciót kap. Robert Tally, az irodalmi kartográfia teoretikusa több tanulmányában is hangsúlyozza, hogy a kartográfia egyaránt kapcsolódik a téralkotáshoz és a történetmondáshoz, Tally elmélete szerint:

Az írás aktusa már önmagában a térképkészítés egy formájának, kartografikus tevékenységnek tekinthető. Ahogyan a térképkészítőnek, úgy az íróknak is fel kell mérnie a területet, meg kell határozni, hogy az adott tájnak milyen jellegzetességeit használja fel, melyeket emelje ki és melyeket mellőzze; bizonyos árnyalatoknak például erősebbeknek vagy határozottabbnak kell lennie másoknál stb. Az íróknak kell meghatározni az arányokat, kialakítani a formát, akárcsak a narratívát és a benne megjelenő helyeket.⁹

Ha a feltérképezés metaforájából és a már említett ismeretlenség kérdéséből indulunk ki, akkor *A harmadik híd* tétje a hajléktalanság bemutatása, az otthontalanság szépirodalmi reprezentációja. A már említett regionalitás és a terek realizisztikussága, referencialitása éppen a hitelesség miatt szándékosan használt kompozicionális elem, alakzat. Ugyanakkor nem szociográfiáról lévén szó, a regény meg is kérdőjelezi a helyek pontos beazonosíthatóságát, illetve a külső szempontú tudósító mint mentudó szerepét.¹⁰

Amennyiben elfogadjuk Michel de Certeau megkülönböztetését a térszervező formákról, útmutatói viszonyokról, ebben a regényben is termékeny lehet az útvonal típusú és a térképszerű elrendezés vizsgálata, valamint az, amely esetben „a kettő egyszerre van jelen ugyanabban a leírásban”.¹¹ De Certeau *Térelbeszélések* című tanulmányában azt mondja, hogy „[a] lakásokról és az utcáról szóló elbeszélésekben a tér manipulációja, vagyis az »útvonal« van többségben. E leíró forma többnyire meghatározza az elbeszélés egész stílusát. Ha felbukkan a másik forma, akkor is az első alkotja a feltételét vagy teszi lehetővé”.¹² A tudósításként is felfogható útvonaltípus és a térképszerű elrendezés együttes jelenlétét az egyik narrátori hang biztosítja. A város Nosztávszky Ferenc (hajléktalannevén az „Új Fiú”) narrációjában, a térképen is jelölt útvonalán keresztül rajzolódik ki. A narrátor pozíciójának kiválasztása biztosítja a hajléktalanság személyes nézőpontú bemutatását, a várost fokozatosan, meghatározott útvonalat követve ismerjük meg, végül a szereplő már a külső szemlélő pozíciójából meséli otthontalanságának történetét. Nosztávszky a regény elején Kanadában él, ahol „körpanorámára, elektroncsöves erősítésre, ausztrál chardonnay-ra, spanyol olajbogyóra meg puha francia sajtokra alapozott hosszú, csendes esték”-et tölt el feleségével, házassága azonban megromlik és végül Szegeden hajléktalanná válik. A kispolgárinak nevezhető, mégis anyagi biztonságot nyújtó kanadai élet után a hajléktalanság a narrátor számára is új tapasztalat, Noszta tehát egyszerre idegenként és idegenvezetőként mutatja be a helyeket. A regény első részében a narrátor idegenként indul el a többi hajléktalannal,

⁹ Robert T. TALLY, „Irodalmi kartográfia”, ford. LÁSZLÓ Laura, *Helikon* 65, 2. sz. (2019): 156–185, 157.

¹⁰ Lásd ehhez például a *Nincstelenekben* és *A kilencedikben* a gyermek elbeszélő szerepét.

¹¹ Michel de CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor, SZOLLÁTH Dávid és Z. VARGA Zoltán, *Figura 5* (Budapest: Kijárat Kiadó, 2010), 139–152, 143.

¹² Uo.

amire a szöveg következőképpen reflektál: „Úgy indultak el, mintha mindig is ösztartoztak volna. És bár akkor én még egyáltalán nem tartoztam hozzájuk, vittek engem is magukkal. *No, induljál, édes komám* [...]”¹³ Ezzel a mondattal indul el a városi menetelés, a város feltérképezése, amelyben a narrátor kívülállása, idegensége mindvégig érzékelhető, azonban nem a már említett „szenzációs” beszédmódot alkalmazza, hanem leíró jellegűt, sőt a turizmusnarratívát, a kíváncsiskodó *voyeur*t ironikussá is teszi néhány ponton. A regényben ugyanis megjelenik egy antropológus figura is, aki – az olvasóhoz hasonlóan – a hajléktalanok életét szándékozik megfigyelni, de a műben szereplő csoport megtréfálja, majd elküldi: „Egyszer megpróbált beépülni közéjük egy antropológus. [...] Traktálták a kutatót ők is néhány napig a jó humorú definíciókkal. [...] Aztán megunták ezt, körberöhögtek, és elhajtották a faszikámat a jó büdös francba.”¹⁴ Még érzékletesebb a következő részlet, amely az idézett Térey-sorokkal egybehangzóan utal a hatásvadászatra az egyik női hajléktalannal kapcsolatban: „Én sose tudtam igazán megkedvelni. Az egész figura túlságosan szívhez szóló volt, visszataszítóan megható, sok, mintha egy szegényekről szóló, nagyon nagy költségvetésű olasz filmből lépett volna elő”¹⁵

De Certeau-ra visszatérve, Nosztávszky narrációját tehát az útvonalszerű, leíró elrendezés határozza meg, ehhez hasonló iránymutatásokkal látva el a szereplők városi menetelését: „Átvágtak a téren, masíroztak a Kárász utca felé”, „továbbmentek a Somogyi utcán át a Dóm tér felé”, „átkocogott a túloldalra”, „végigmentek az árkádok alatt, el a szobrok és domborművek galériája mellett”¹⁶, „végigment a Szentháromság utcán, az Aradi vértanúk terén megállt kicsit”¹⁷ A leíró jellegű, dokumentarista, valós utcanevet használó tudósító szövegrészeket, azaz az útvonal leírását azonban a pontszerű kameraállásokból rögzített látványok teszik a hajléktalanság perspektívájából személyessé, ezek törik meg térképész felülnézeti, külső nézőpontját és ellentétéként a földközelséget, sőt, a földre taszítottságot hangsúlyozzák. Az útvonal pontszerű megszakítottságára, a két nézőpont összeütközésére a legszemléletesebb példák a szobrok, emlékművek ábrázolásai.

A szegedi Dóm tér mint a város egyik központi jelképe a következőképpen jelenik meg a regény leírásában:

Márs és Engelsz alapvetően a Dóm téren élt. Két márványpad volt az ágyuk, az árkádok alatt, a Teológia főbejáratának két oldalán. Erdei Ferenc szobra alatt Márs aludt, Engelsz meg Kodály Zoltáné alatt. Kicsit huzatos hely volt, de nem esett rájuk az eső, és a legnagyobb hidegek kivételével egész évben

¹³ SZILASI László, *A harmadik híd: Magánérdekű feljegyzések Foghorn Péter halálának ügyében* (Budapest: Magvető Kiadó, 2016), 78, kiemelés az eredetiben.

¹⁴ Uo., 66.

¹⁵ Uo., 90.

¹⁶ Uo., 94.

¹⁷ Uo., 69.

használhatták, csak a Szabadtéri Játékok idején, meg a tavaszi és őszi Dóm téri rendezvények esetében kergették őket kicsivel távolabb a biztonságiak.¹⁸

A helyszínleírások pontosságát, plasztikusságát azok a valós elemek szolgálják, amelyek a város ismert képéhez kapcsolódnak, ez a tér azonban más összefüggésbe helyezve jön létre. A kiemelkedő személyiségek szobrai – így Erdei és Kodályé is – a Dóm téri árkádokat jelentős szereppel bíró közös térré, pantheonná teszik. Ezzel ellentétben a hajléktalanok perspektívájából ugyanez a jól ismert hely profanizálódik, a nyelvi és motivikus ellentétpár összefonódása (emlékezhely *versus* fekvőhely) által deszakralizálódik. A Szegedi Szabadtéri Játékok, valamint a Dóm téri rendezvények esetében is hasonló eljárást figyelhetünk meg. A rendezvények nem ünnepként, hanem épp ellenkezőleg, Engelszék állandó helyét megszüntető eseményekként törnek be a mindaddig a hajléktalanok saját helyét jelentő térbe. A szobrok a szövegben más helyeken is a profanizáció eszközeivé válnak:

[...] a tiszavirág emlékmű meg Juhász Gyula verses, beburkolt szobra egyáltalán nem érdeklik Mársot. S emiatt észre tudja venni, hogy az újraépített híd előtti lépcsős rakpartszakaszon éjszaka ott felejtették az egyetemisták a teszkós Mézes Barackjukat, s az üveg alján lötykölődik egy ujnyi barna lé.¹⁹

„A sétány szobrai azonban, *Broken Buzzer* rajzaival meg *Fondü* mondataival ellentétben, nem mondtak nekem semmit”.²⁰ A regényben a szobrok szerepét érzékletesen fejezi ki egy motivikus ellentétpár: miközben egy szereplő a Magyar Piétán igazgatja a koszorúkat, vele – térbeli értelemben is – szemben Márs az 56-os Madonna-szobor kinyújtott kezéből pénzt vesz ki. A műalkotások tehát nem a múltat idézik, nem az emlékezést szolgálják, hanem folytonosan átrajzolják, dekonstruálják az ismerős városképet, és a főszereplők életmódjának ellenpontjaiként jelennek meg.

Fagy, hideg, halál

Szilasi regénye folytatja, de meg is újítja a hagyományt. A kiinduló fejtegetés szempontjait egy pillanatra felidézve láthatjuk, hogy a szegénységábrázolás prózahagyományának megfelelően használja annak sémáit, például a realitásra utaltságot, a tudósító pozíciót, de a narratíva megformálásával, a személyességgel sikerül egyedivé formálnia a tradicionális elbeszélői nézőpontot. Ami a toposzok működését illeti, *A harmadik híd* olyan motívumokat használ, amelyek a szegénységről szóló szövegeknek gyakori elemei, például a köd, a pusztulás, illetve a helyszínek önálló entitásként kezelése.

¹⁸ Uo., 77.

¹⁹ Uo., 114.

²⁰ Uo., 105, kiemelés az eredetiben.

A pusztulás és pusztítás képei számos regényben, illetve versben részei a téralkotásnak. Móricz *Árvácskájában* például a tanya elégetése, Tar Sándor műveiben a lepusztult gyárok, utcák, házak, telepek a reménytelenséget, vagy József Attila verseiben a külváros a sivárságot mint formai elemet idézik fel. A *harmadik híd*ban ehhez hasonlóan a Tisza – a romantikus folyó képzetével szemben – első regénybeli feltűnésekor „rendszerint sehová sem vezető, elpusztíthatatlan ősvilági szörny”,²¹ a regény további részében viszont – a mű végén játszódó búcsúest kivételével – pusztán hulladékot szállító folyam, a híd összeomlása után pedig a hullákat, dögöket elnyelő víztömeg. A regénybeli város más részeihez hasonlóan tehát a folyó is a nyomasztó, sötét kép integráns része lesz.²² Ugyanígy a köd, a hideg és a fagy a történet közegének önálló létezőként való elfogadtatásában, és a narratív struktúrák létrehozásában is nagy szerepet kap. A regény cselekménye egyetlen januári napot ölel fel, Nosztárvszky hajléktalanként töltött évének többi eseménye kiterjedésszerűen, asszociatíván kapcsolódik a szöveghez. A köd árvízként, természeti katasztrófaaként jelenik meg: „Köd volt, jött a Tisza felől, végigcsorgott a Somogyi utcán, aztán szétfolyt a téren, körülfogta a házakat, és lassan befedte a magas épületeket, akár az árvíz.”²³ Ez a természeti kép a regényben sejtelmessé, bizonytalanná, víziószerűvé alakítja a városképet, a teret. A ködhez hasonlóan a fagy is hozzájárul a tér képi, tárgyi megalkotásához: „A Dóm alacsony, kovácsoltvas kerítésének rácsába az előző éjjel belefagyott egy galamb. Keményen küzdhetett, a feje lelógott, lába az égnek állt.”²⁴ A bolyongás során a Klinikák környékén is a halál képeivel szembesülünk, gyógyításra utaló jelek helyett szemétként dobott, fagyott állati tetemek tűnnek fel: „A hulladék tetején kövér döglött macska hevert, lezárt, áttetsző nájlonzacskóban. [...] És persze volt patkánydög is, ötven méterrel feljebb hevert, az utolsó klinikai bejáró mellett, a fal tövében.”²⁵ A halál és a döglött állatok tetemének motívuma, valamint az állat észrevétlen pusztulása mind párhuzamba állíthatóak a regény szereplőinek elmúlásával, például a Fondü papa nevű szereplő is a Klinikán hal meg. Az állatok és a hajléktalanok halálának még szemléletesebb közös vonása, hogy eltűnésük, illetve esetleges meggyilkolásuk (Anna, erdőlakók) a társadalom számára észrevétlen marad. Ezáltal egybemosódik az állati és emberi szféra, a hajléktalanság, a szegénység animális létmódját az ehhez hasonló tüköralakzatok emelik ki. Az állat-ember motívumpárján túl, a tárgy-ember azonosítása a térkonstrukció eleme:

²¹ Uo., 70.

²² Lásd a további szöveghelyeket: „A Tisza kétsaroknyira folyt tőlünk. Vitte a napi rendes adagját, fadarabokat, folyékony vegyszereket, alkalmi szemetet, háztartási hulladékot, hullákat, dögöket, mindenféle testmaradványokat, de büszke fényes hajókat is, gondolom, hogy aztán az egész rakomány lehúzza délre, a másik folyóba, és aztán a tengerre végül. Nem láttunk el odáig.” (Uo., 85.) Vagy: „gyorsan láthatatlanul surran tovább mocskos ágyában most is domború, tarajos hátával a folyó. (Uo., 70.)

²³ Uo., 81.

²⁴ Uo., 85.

²⁵ Uo., 95–96.

„Nagyon hideg volt akkor a téren. Fújt a szél, és az utcai szemetesből kifordult erős, fekete műanyag zsák úgy bólogatott meg nyüszített abban a szélben mint a Klinikák előtti járdákon kéregető hivatásos koldusasszonyok.”²⁶ Az idézet párja: „Fújt a szél, és a Klinikák előtti járdán kéregető hivatásos koldusasszony éppen úgy nyüszített és bólogatott mint a Dóm téri szemetesből kifordult fekete műanyag zsák.”²⁷ A koldus és a szemeteszsák motívumának egymásba játszása olyan tükörszerkezetet hoz létre, amelyben mindkét alak ki van szolgáltatva a fagynak és a szélnek, a hideg mint a szegénység egyik toposza ismerős tapasztalatként hat az olvasóra, így a tér szintjén megragadható jelentéseket érzi benyomások is formálják.

Az itt említett toposzkészlet *A harmadik híd*ban integráns része a regényben szereplő városnak, amelyben a menetelések körkörössége, repetíciója szintén a kiútlanságot, a zártságot jelképezi. Érdeemes a jelenséget Bahtyin kronotoposzfogalma felől vizsgálni mint „tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését”.²⁸ Bahtyin hangsúlyozza, hogy a kronotoposz

[...] egyszerre formai és tartalmi kategória. Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szűzsévé, történetté nyúlik ki.²⁹

Az idő és tér összekapcsolása a regényben végig hangsúlyos, de a hajléktalanok világának, illetve leginkább az ő mindennapjaikat jelentő, ismétlődő mozgásnak a leírásában kap meghatározó szerepet. Ez az összekapcsolódás a térképen nyomon követhető gyaloglásban, a meghatározott helyekhez és meghatározott időhöz kötöttségében vagy a körút zárt rendszerként³⁰ meghatározott értelmezésében érhető tetten. Ezt az összefüggést a regény egyes fejezeteinek címe – a Noszta által elbeszelt részekben a *Délelőtt*, *Délután*, *A harmadik híd* – és a történet egy napba sűrítése támasztja alá. Másrészt ez a mozzanat a hajléktalanok napirendjének leírásában, a ciklikusságban érhető tetten: „Ferencs reggeli, Dugó téri koncert, séta, máltai ebéd, máltai melegedő, séta, ferencs vacsora, valami fix szállás, télen lehetőleg valamilyen átmenetiben, nyáron meg függetlenül, fedetten, de mindenképpen a szabadban.”³¹ A város a mindennapi séta bemutatásában rajzolódik ki, ugyanakkor a minitáza, a szokott út, a várostérképre rajzolt ismétlődő útvonal kifejezi a hajléktalanlét

²⁶ Uo.

²⁷ Uo., 95.

²⁸ Mihail BAHTYIN, „A tér és az idő a regényben”, ford. KÖNCZÖL Csaba, in Mihail BAHTYIN, *A szó esztétikája*, 257–302 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 257.

²⁹ Uo., 257–258.

³⁰ NAGY Csilla, „A körút mint rendszer”, *Műút* 59, 4. sz. (2014): 58–61, 58–59.

³¹ SZILASI, *A harmadik...*, 75.

repetitív jellegét az idő és tér egymásba fonódását, körkörösségét is. A szövegben kirajzolódó tér a zártság, kiúttalanság metaforájává lesz, amely egyrészt rámutat a hajléktalanság valóságosságára: a terek egyszerre válnak referenciális helyé és poétikai formává a szövegekben.

*

A harmadik híd sok mindent elárul – önmagán túl – a mai szociografikus próza jellemzőiről is. A hagyományozódó motívumok, toposzok és szerepük rámutatnak arra a jelenségre, amit röviden a szegénység mint téma és forma problémájának nevezhetnénk. A regényben nyomon követhetjük az ezredforduló után ismét népszerűvé vált tárgy, a nincstelenség nyelvi reprezentációjának sajátosságait: a nyelvi paradoxont, a képviseleti irodalommal többször együtt járó realizmusigényt és a nézőpontok sajátosságát, amelyben a téralkotás egyszerre referenciális utalásként és motivikusan is eleme a regényeknek.