

LADÁNYI ISTVÁN

Között

Neven Ušumović horvát szerző és *Makovo zrno (Mákszem)*¹ című kötete igencsak méltó a magyar olvasók figyelmére, és e sorok írója leginkább önmagát hibáztatja, hogy keveset tett eddig e figyelem fölkelésére. Jelen szöveg és a mellékelt fordítások ezt a hiányt próbálják meg pótolni. Neven Ušumović persze nem ismeretlen a délszláv–magyar irodalmi kapcsolatokra figyelők körében, leginkább talán a *Zastrašivanje strašila (Rémijesztgetés)* című, a kortárs magyar rövidprózát bemutató horvát nyelvű antológia társszerkesztőjeként², illetve Bodor Ádám *Sinistra körzetének*, Esterházy Péter *Hrabal könyvének* stb. fordítójaként ismert. Horvát irodalmi körökben pedig kiváló prózaíróként és elhivatott hungarológusként tartják számon, kritikáiban, tanulmányaiban számos magyar irodalmi alkotásról írt, közvetítve a magyar szakirodalmi eredményeket is, ugyanakkor a maga délszláv, illetve világirodalmi perspektíváját is érvényesítve. Az 1972-es, zágrábi születésű író egyébként Szabadkán nőtt fel, otthonosan mozogva mind a szerb, mind a horvát, mind a vajdasági magyar irodalmi, illetve tágabb kulturális (elsősorban alternatív zenei) közegben. Egyetemi tanulmányait a zágrábi bölcsészkaron végezte, és filozófia, összehasonlító irodalomtudomány, majd hungarológia és könyvtár szakon szerzett oklevelet. Jelenleg a szlovéniai Koperben él, és a szlovén határhoz közeli, horvátországi Umag városka könyvtárának vezetője.

A *Mákszem* című elbeszéléskötet Ušumović harmadik könyve, az 1997-es *7 mladih (7 ifjú)* elbeszéléskötetet és a 2001-es *Ekskurzija (Tanulmányi kirándulás)* kisregényt követően, 2009-ben jelent meg. A különálló elbeszéléseket a kötet első szövegoldalán, de az elbeszélések kivételével, önmagában álló megjegyzés kapcsolja össze: „Csáth Géza rövidtörténeteinek motívumai nyomán (Szabadka, 1887 – Subotica, 1919)”. A paratextus, a magyar szerzőre történő utalással, az alapvető életrajzi adatokkal, köztük a szülőváros és az elhalálozási hely magyar, illetve szerb megnevezésével jelzi, hogy Csáth novelláin túl a szövegek nyitnak Csáth Géza, illetve Brenner József életrajza, valamint Szabadka földrajzi-történeti helyszín felé is, lehetővé téve, hogy a létesülő fikatív világba beágyazódjanak a Csáth-novellák fikatív világából, illetve az irodalomtörténetből, történelemből és nem kevésbé a reáliák világából szerzett tapasztalataink. Azon túl, hogy a legfőbb szövegelmélettel, a csáthi életművel összekapcsolja a szövegeket, a kötet különálló történeteit egymás felé is összenyitja, felhívva a figyelmet arra, hogy ha a fikatív eseményvilágok nem is érnek össze, a Csáthból kiinduló motivikus olvasat összefüggő, koherens könyvként olvastatja a kötet elbeszéléseit.

Csáth folyamatosan különféle értelemben vett határterületeken mozgott, az országhatárok ugyan csak az élete végén meghúzott újdonsült határok révén tettek szert nála jelentő-

¹ Neven Ušumović: *Makovo zrno*, Profil, Zagreb, 2009. Magyarul egy elbeszélés jelent meg a kötetből: *Prayer for passive resistance*, in *Ex Symposion* 66. (2008), 51–57.

² *Zastrašivanje strašila. Antologija mađarske kratke priče*, ur. Stjepan Lukač, Jolán Mann, Neven Ušumović, Naklada MD, Zagreb, 2001.

ségre, esetében inkább az emberi konvenciók határainak áthágása, az élő test biológiai adottságainak-határainak kipuhatólása, a fájdalom határsávjainak föltérképezése, illetve az újonnan létesült kutatási terület, a tudaton túli emberi reakciók, késztetések vizsgálata bír jelentőséggel. Az Osztrák–Magyar Monarchia poros vidéki kisvárosából, a bunyevácok és magyarok nagyra nőtt falujából származó fiatalembert az elismertség, világhír iránti hatalmas, ki-elégíthetetlen becsvágya, szerteágazó tudományos és emberi kíváncsisága, szexuális étvágya hajtja, és ott van benne a századforduló modernizmusának az az elszánt hite, hogy minden akarathoz, szándékhoz, vágyhoz meg lehet találni az adekvát eszközöket, módszereket, amellyel – a megfelelő árat megfizetve – bármi elérhető.

A Csáth-életrajzból és -prózávilágból megidézett Szabadka a *Mákszem* történeteiben leginkább határvárosként érvényesül. Neven Ušumović elbeszéléseinek eseményei a XX. század második felében játszódhatnak, döntő részük a kilencvenes években. A határ mint reális helyszín megjelenik a történetekben is, de a Csáth-életrajzból, illetve -szövegvilágból ismert határhelyzetekként metaforizálódik is. Így az Ušumović-szövegek főhősei is országhatárokon átkelve próbálják megoldani krízishelyzetüket, határhelyzetekig merészkedve teszik próbára önmagukat, vagy határhelyzetekbe kényszerítve teszik őket próbára mások, illetve elvesztetten közlekednek az elbeszélte fikció szerinti valós világ és az ebből kinövő lidércnyomások határain keresztül. Ahogy a folyamatában történő borzalom esetében sem érzékelhető, átléptük-e már és hol léptük át az elviselhetőség határát, a színre vitt világban, illetve a szereplőkkel történtek elbeszélése folyamán is ez az elmosódottság jellemző, az egyes kijelentések önmaguk pillanatnyi jelentéséért állnak helyt, ami pedig a kijelentések között, az értelmező olvasásban föltáruhat-létrejöhet, az lesz maga az alakot nyert szörnyűség.

Szabadka, illetve egyáltalán Bácska a Csáth-prózában gyakran színhelye ennek a csendes, hétköznapi borzalomnak. Ez érvényesül a *Bácska* (1909) című novellában, amely egy polgári fiúiskolai tanár fiktív naplójában végzetes, gyilkos, vidám unalomként viszi színre a mulatózó bácskai életet, amelynek kulisszái mögött megoldatlan személyes problémák garmadája, egyén és közösség értelemnélkülisége rejtőzik. A hétköznapiok unalmába és a dorbézolás reménytelenségébe szürkülés története a *Muzikusok* is, a zenére igénytelen vidéki városba vetődött, középszerű cseh muzikusokról, akik történetét szokatlan zárással, rövid társadalomtörténeti magyarázattal meséli el Csáth elbeszélője, a főszereplő zenészek csekély tehetségével magyarázva, hogy Magyarországra és annak is egy porba süppedt vidéki városába kerültek, és a korabeli vidéki Magyarország körülményeivel, hogy ott végül tragikusan beteljesedett a sorsuk. Ušumović történeteiben ez a közeg nemcsak (egy másik, több centrumú országba belevesszett) vidéki kisváros, hanem háborús háttér is. A háttérjelzője pedig többek között, hogy nem helyben dől el a sorsuk, az eseménytelenség a túlélés biztosítéka, ugyanakkor valamiféle fokozott jogfosztottság is jellemző rájuk, hiszen a háború logikája szerint az ott élők csak statiszták a nagy eseményekben helytállókhöz képest, sem saját történetükhöz, sem a békeidőben még esetleg rájuk irányuló figyelemhez nincs joguk. Mivel a háborús borzalmak szélsőségei között legalább jelen van a katarzis lehetősége, a háború háttérje az elfojtások, a csendes öldöklések, a végtelenül egymásra rakódó sértések, félreértések és félremagyarázások világa.

Csáth korai, 1905-ös *Béka* című elbeszélése (szerzője tehát még csak 18 éves!) egy mese-szerű, soha nem látott, természetellenesen nagy méretű, szőrös bőrű, borzalmas hangú békáról szól, amelynek megjelenése a halál előjeleként értelmeződik. Az elbeszélés nyitva hagyja,

hogy a lény az emberi pszichéből, a népmesékből vagy a babonák világából származik, vagy – az elbeszélés fikatív világán belül legalábbis – valós lényről van szó. A fiatal Csáth itt is, ahogy későbbi történeteiben is bátran él a fikcionálás lehetőségeivel, és a fantasztikus lényeket, a természetfeletti jelenségeket, az emberi psziché démonait, illetve az uralhatatlan emberi indulatokat, a legkülönfélébb emberi késztetések kielégítésének vágyát összekapcsolja a legáltalánosabb események, realitások narratív szekvenciáival. Történeteinek hősei mindennapi emberek, akikkel rendkívüli dolgok történnek – és ily módon önmaguk magából kivetkőzött, szörnyeteg változataivá válnak. A legbizarrabb talán szörnyeteg gyermekhősei, a Witman fiúk hideg racionalitása és szexuális megzabolázhatatlansága az 1908-as *Anyagyilkosságban* vagy az ártatlanul kegyetlen gyermekek az 1912-es *Kis Emmában*. A motívumok már Freud új tanainak ismeretében szólnak a gyermekkor meghatározó jelentőségéről.

Neven Ušumović könyvének belső összefüggései persze Csáth nélkül is megmutatkoznak. Mondhatnám, értelemszerűen, hiszen a horvát olvasó számára, Csáth-fordítások hiányában közvetlenül nem juthat érvényre a csáthi szöveghagyomány, ezért a nagyon tudatosan építkező szerzőnek másképp kell kapcsolatba hozni egymással a szövegeket, ha nem csupán elbeszélésgyűjteményként, hanem egységes könyvként kívánja működtetni a kötetet. Így a jórészt azonos helyszín (Szabadka), illetve a XX. századi magyar, délszláv, illetve közép-európai történelmi traumák helyi, illetve egyéni megvalósulásai mutatnak összefüggéseket. A Csáth-próza motívumai, reprezentációs eszközei ezeknek a traumáknak a színrevitelében igencsak autentikusnak mutatkoznak. Összhangba kerül Szabadka mint határváros, a huszadik századi történelmi események határhelyezetei, a kisvárosi lét bezártságára reagáló kitérés próbálkozások, extrém tapasztalatszerzési módzatok, a csáthi lidércnyomásos világérzékelés és reprezentáció határélménye. A változó elbeszélők által elmesélt történetek mögött egy olyan szerzői arcél sejlik föl, aki hajlamos „rosszul végződő” történetekben szemlélni és közvetíteni a körülötte lévő világot. És itt semmiképpen sem Neven Ušumovićra gondolk, inkább a jelen kötet ecói értelemben vett mintaszerzőjére, aki inkább rokonítható a Csáth-novellák, mint a jelen kötet empirikus szerzőjével.

A kötet történetei jórészt a XX. század kilencvenes éveiben játszódnak, a délszláv háborúk háttérként színre vitt Szabadkán. A szereplők a századvég elveszett nemzedéknek nevezhető fiatalosága, akik már a hanyatlásnak indult szocializmus idején születtek, a délszláv nacionalizmusok föllángolása idején nőttek fel, ugyanakkor ezektől az -izmusoktól mentesen szerették volna élni az életüket. Miközben ezek a fiatalok a maguk első, egyetlen, egyedi és eredeti életét tervezik, arra folyton rávetül a történelem mintázata, mivel a történeteik nem különálló és egyediek, ezért azokba folyton beleszövődnek a korábbi, már elfeledettnek hitt kis és nagy történetek motívumai, narratív mintázatai. Vagyis újra éled bennük a történelem. Ehhez találta meg Ušumović Csáth prózavilágát, amely történeteinek kontextusaként épp azt hozza létre, teszi láthatóvá, amit a történetekben szereplő fiatalok ki szerettek volna zárni, el szerettek volna feledni, vagy meg sem óhajtották már ismerni – amiről azt kívánták, hogy ne csak a jelenben ne lenne/legyen, hanem a múltban sem létezett volna/létezzen. Ami pedig ehhez a szabadkainak nevezett világhoz óhatatlanul hozzá tartozik. A jelenbeli történetek múltba ágyazottságának, a Csáth-féle motívumoknak, illetve az elkerülhetetlenül bekövetkező „rossz végnek” köszönhetően, miközben élesen láthatók a huszadik század végi közép-európai/észak-balkáni világ kontúrjai, a történetek egy imaginárius köztes időbe és térbe kerülnek, és a végletes tapasztalatokról szóló egyetemes emberi történetekké válnak. Ami tör-

ténik, az itt történik velünk, most történik velünk, de mindez már régen, mindenütt, számtalanszor megtörtént.

Így a *Prayer for passive resistance* története az alternatív zenét művelő japán muzsikusokról, akik a zavaros kilencvenes években úgy döntenek, hogy Szabadkán folytatják az életüket, önmagában is színre viszi ezeknek az időknek, a közelmúltunknak a reménytelenségét a háborúk hátszágává tett, már nem is álmos, inkább folyamatosan másnapos és újra és újra a mámorba menekülő várossal. Mintha folyamatosan rosszak lennének az észlelés és érzékelés körülményei, hol köd van, hol hófúvás, alkony, valamiképpen mindig elmosódottak az antropológiai/etikai/esztétikai körvonalak. A provincia passzív reménytelensége ezeknek az idegen művészeknek az ottmaradásával lesz igazán szembeütő, akik nem születésük okán kerülnek bele ebbe a közegbe, hanem reményekkel érkeznek ide, aztán beleragadnak a város sarába. A kilencvenes évek mellbevágóan hiteles színrevitele azonban akkor kap igazán tág dimenziókat, amikor a szövegben működni kezd Csáth *Muzsikusok* című elbeszélése a cseh muzsikusokról, akik a monarchia keretei között sodródnak még fiatal zenészként Szabadkára, nagy reményekkel és a saját képességeikbe vetett hittel, hogy aztán mindegyikük a maga módján belesüppedjen a város időtlen passzivitásába. Ily módon a korhoz kötött, hiteles realitások a periféria, a porfészek közép-kelet-európai mitológéájának formáját veszik magukra, ahol a passzivitas a túlélés garanciája.

A felhasznált Csáth-motívumok által érvényre jutnak az eredeti szövegek jelentésmezői, de új dimenziók is létesülnek. A *Béka* című Csáth-novella különös, baljós kétéltűje a horvát eredetiben a magyar *Gyár* címet viselő Ušumović-elbeszélésben a régi téglagyár mitologikus gépezetének formáját veszi magára, és a múlt kiszámíthatatlan módozatokat fölvevő továbbélésének különös történetébe viszi tovább a maga enigmáját. A történet elbeszélője és egyben főszereplője, egy fiatal férfi az egykori téglagyár föld alatti labirintusában barangol, mintha saját tudatának és tudatalattijának labirintusában járna, egykori vétkének jelei között, a feloldozást jelentő kiutat keresve. A belső és külső terek határait bármiféle racionalizáció nélkül lépi át az első személyű elbeszélői tudat, a belső és külső világ, akár csak a múlt és jelen egyetlen, el nem különülő dimenzió, az emberi elme racionális működése, amely létrehozna, és térségként elválasztaná egymástól ezeket a dimenziókat, ebben a történetben nem lép működésbe, csak a hiányát konstatálhatjuk. Ugyanez a körülhatárolatlanság jellemző arra az imaginárius térségre is, amely a jó és a rossz koncipiálását szolgálná. A Csáth-novellák jellemző hősei sem rendelkeznek ezeknek a tereknek a különválasztásához megfelelő érzékszervvel, nem látják az erre a célra létrehozott jeleket, olyan gyermekek lévén, akik nem sajátították el az emberi együttélés erkölcsi alapelveit, vagy olyan felnőttek, akik esetében a civilizációs kontrollmechanizmusok vékony máza lepattogzik, és eluralkodnak az ösztönök. Neven Ušumović elbeszéléseiben mintha ez a sajátosság erre az egész irodalmi térségre, a mitologikus Szabadkára érvényes lenne. A *Prayer for passive resistance* című elbeszélésben ezek a negatív készletések kívül vannak a szövegekben létrehozott tereken, közvetlenül nem jelennek meg, ugyanakkor hatásuk tapintható. A főszereplők, a négy japán jazz-zenész a máshol kialakult világfelfogásukkal eredménytelenül próbálnak meg eligazodni a vidéki kisváros fiataljainak házibulizós-lakodalmos világában, és a nem látható, ámde mindenütt jelelő rejtett düh és agresszió csak az alkohol és fáradtság keltette víziókban életre kelt Wiehler-gobelinek négy évszak-ábrázolásaiban válik érzékelhetővé, illetve a Japánból a városba érkező Otomo Yoshihide átelektronizált zenéjében, aki épp azért jön el koncertezni

Szabadkára, hogy honfitársait kiragadja a passzív ellenállásnak hitt tehetetlenség varázslatából, és magával vigye a városból. És velük mindazokat, akik képesek még kiszakadni ebből a világból.

Az *Apa és fiú* kortárs története az ugyanilyen című Csáth-novella központi motívumának radikálisan realista újraírása. A haláltánc XX. század eleji bizarr koreográfiája új kereteket, színeket és dimenziókat kap, és Ušumovičnál a kilencvenes évek eltompult érzéketlenségének, zavaros, beteges melankóliájának és érzelmi kizárólagosságának tragikomikus megjelenítésévé válik, egy olyan háború hátországában, amely háborúról az adott ország azt állítja, hogy nem is vesz benne részt, csak éppen a halottakkal (és az élőkkel) nem tudnak elszámolni, hol hiány, hol felesleg van belőlük. Főhőse a főntebb már említett „elveszett nemzedék” tagja, egy szabadkai bunyevác fiatalember, aki sikertelen zágrábi tanulmányai után visszatér szülővárosába, a jól felismerhető Szabadkára. (Az elbeszélés nem tér ki a háttérösszefüggésekre, de jól tudható, hogy Zágráb épp annak a létrejövőben lévő országnak a fővárosa, amellyel Szerbia és így a horvát népcsoportnak számító bunyevácok lakta Szabadka is úgy áll háborúban, hogy ezt folyamatosan tagadja és a már nem létező Jugoszlávia önvédő rendfenn tartásaként tünteti fel.) A fiatalember a hazatérése után a beteg, már mozgásképtelen nagypapjával él a város szélén, munka és megközelítőleg konkrét életcélok nélkül, homályos és naiv reményekkel tengeti napjait. Ušumovič részletekbe menően viszi színre az egykor volt, a közösségi hagyományokba ágyazott bunyevác világ széthullását, amely már csak néhány kiürült formalitásában, tabui révén és az oktalan kivagyiság üresen csörgő vázaiban él tovább, a hétköznapi realitásokat már az új állam tömegkultúrájának (nem kevésbé üres) keretei adják. A nyári konyha, a határra és a tanyavilágra néző gazdasági udvar, a trágyadomb, a hatalmas, nehezen nyíló kapu keretezi a fiatalember életét. A nyári konyhában a nagypapa nézi a belgrádi tévé első vagy második csatornáját, ahol vagy a Zvezda-Partizan örökrangadó megy felvételről, vagy a *Jobb élet* című nyolcvanas évekbeli hazai szappanopera sokadik ismétlése, esetleg egy újabb dokumentumfilm a szerb kultúra alapját jelentő kolostorokról. Hiperrealizmus és távolságtartás, megértés és ironia, komikus és tragikus szétválaszthatatlanul működnek együtt a szövegben. A szöveg nyelvi-kulturális autenticitása a magyar fordításban visszaadhatatlan, hiszen a már csak törmelékeiben élő bunyevác nyelv által kerülnek színre az egykori világ még megmaradt szimbolikus tartalmai, és a rokonsági viszonyok emlegetése egyben régi haragok és vetélkedések maradványainak őrzése, ahogy a hosszú évek óta ki nem hordott trágyadomb is a múlt nyomait őrző szemétdombbá változott, valahogy úgy, ahogy Danilo Kiš végtelen lajstrom formáját öltő *Szeméttelp* című versében olvashatjuk³. A trágyadomb itt is az udvar díszé, méreteivel a hagyományos értékrend szerint a jó mód jele, még ha nem is tart már rá senki igényt. Ezen a trágyadombon talál a célja vesztetten ténfergő fiú egy csontvázat, és csodaváró reménytelenségében megpróbálja belőle kikovácsolni a maga szerencséjét, amely számára is leginkább az elutazás, a kiszabadulás formáját ölti magára. Ugyancsak meneküléstörténet a *Vereš* című elbeszélés is, amelynek főhőse a háborús mozgósítás elől menekül Szabadkáról Budapestre, hogy eltűnjön, elmerüljön a nagyváros idegenjeinek feltérképezetlen, ismeretlen világában. Jellemzően külföldiek, idegenek lakta pincék és padlások a történet helyszínei, amelyek idegen testként léteznek Budapesten belül. A történet címébe emelt név szemantikája is erre a feloldhatatlan idegenségre, a közép-kelet-európai identitáskérdések megoldhatatlan, nyiti-csuki rejtvény jellegére irányít

³ Ld. *Ex Symposion* 3–4 (1993), 61–62.

ja a figyelmünket. A *Vörös* családnév már eleve az idegenség neve a magyarban, más színű, idegen embert jelöl: „Vörös kutya, vörös ló, vörös ember (asszony) egy se jó”, tartja a mondas, más-más típusú megbízhatatlanságra utalva ugyebár a férfiembernél és az asszonynál, de a hajszín (és a hozzá tartozó bőrszín) minden esetben a többségtől eltérést jelenti. Ez a magyarban idegenség jelentéssel bíró családnév kerül át a délszláv közegbe, ahol magyar eredete révén idegen, a magyarba visszakerülve viszont szerb/horvát írásmódja révén lesz idegen. A háborúba sodródott Vajdaságból, a mozgósítások elől Magyarországra menekülő Vereš Budapesten különös, időn kívüli, kegyetlen csáthi történetbe kerül, miután megismerkedik a vörös hajú és fehér bőrű Anikóval, majd ennek két öccsével, Árpáddal és Gézával, akik egymást a különös, a budapesti reáliákban értelmetlen Hartmann és Conen néven szólítják, és ezt Vereštől is elvárják. Vereš ebben a csáthi vízióban, az újraírt Witman fiúk kegyetlen kínzásait követően bekerül a budapesti kínaiak áttekinthetetlen világába, megfosztva egykori identitásától. Pontosabban identitása az előbbi kalandokról szóló bizarr története lesz, amelyet a mű fikcióján belül egy olcsó kínai étterem jellegtelenre fertőtlenített-csupaszított, holt terében mesél el, és függetlenül attól, hogy „igaz” történetről vagy egyszer használatos meséről van szó, azzal szembesíti az olvasót, hogy a sajátként, egyediként elmesélt történeteink mindenütt jelen vannak, és végeérhetetlenül ott élnek bármelyik nagyváros formátlan tömegeiben, és számtalanszor megtörténtek-elmesélődtek már a múltban is, majd kontúrjaikat veszítve visszahanyatlottak a feledésbe.

Amennyiben a könyv egyik szembetűnő narratívája – a honos tér elhagyása, illetve a honos tér idegenekkel való benépesedése felől vesszük számba az elbeszéléseket, akkor szót kell ejtenünk a horvátországi szerb menekültként azonosított, Szabadkára települt festőről is, akinek a fordulatai révén értelmetlenné gyűrődött élettörténetét Ušumović elbeszélője az 1908-as *A varázsló halála* groteszk tükrében viszi színre. Csáth varázslója, aki az ópiumnak, a cigarettának és a csókoknak köszönhetően kipróbálta a világ minden csodáját, varázserejétől megfosztva haldoklik, és a halálos ágyán rájön, hogy nem a saját életét élte, és keresései során nem ismerte föl a maga fausti pillanatát. Amíg Goethe emblemikus szavait („Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan”) Csáth hőse ironiával ismétli meg, fölismerve a maga téves olvasatát, Aleksandar Radulović szerb festő, miközben Goethét idézi, életét az aktuális történelemfelfogás torz tükrében szemléli. Egykori életének folyamatosságából, a határ menti Szabadkára kerülve a menekült művész hálátlan szerepében találja magát, amelyben elmosódnak festészetének árnyalatai, és csak a gyűlölet és értetlenség feketéje marad a vásznon. Ahogy Csáth hőstét sem menti meg a későn felismert szerelem, úgy Ušumović elbeszélésének varázslóját sem kelti új életre az őt látogató fiatal lány élő testének érintése, helyette a történelem megkövesedett emlékeibe habarodott bele, Szabadka egyik hányatott sorsú köztéri szobrába, a szerb szabadságharcosként felfogott Cserni (Fekete) Jován felkelő és rablóvezér fehér színű, leegyszerűsített ábrázolásába. Érosz helyett Thanatosz veszi át az uralmat.

A *Mákszem* című novella másképp kapcsolódik Csáth világához. Ennek főhőse Jóska, a fiatal, tehetséges drámaíró, akit a történetben kábítószer-függősége és a barátnőjéhez való kíméletlen, annak személyiségét semmibe vevő viszonya jellemez. A főhősnő-elbeszélő szempontjából elmondott történet férfi főszereplőjében nem nehéz fölismernünk Csáth Géza, illetőleg Brenner József alakjának körvonalait. A másikat semmibe vevő, csak birtokolni és használni kívánó férfi a nő által elmondott történetben, saját különálló énjének fölszámoló-dásával összekapcsolódik azzal, akit korábban le kívánt magáról választani, és a történet-

mondás logikája szerint csak a másik révén, attól elválaszthatatlanul létezik tovább. A másik fölötti uralom és az önpusztítás vágya olyan percepciós keretek között szabadul föl benne, amit a mákhéjból főzött tea fogyasztása határoz meg, de hasonló módon hatnak az egész kötetben az egyéni és közösségi értékvilágra és a szereplők viselkedésére a konkrétan alig említett, ugyanakkor mindenhová beszivárgó háborús viszonyok is. A *marhavagonban* történetében ezek a destruktív erők mintegy a *November 29. Húsárugyár* vágóhídjának kerítése mögé zárva léteznek ugyan, de a történet kontextusa, főképp összekapcsolása a második világháború szervezett népiertásával az állandó fenyegetettség légkörét hozza létre, amelyben a gyilkos ösztönök bármikor áttörhetnek azokat a falakat, amelyek mögé beszorították őket a civilizációs kontrollmechanizmusok. Az elbeszélés címének jelentésmódosulásai jól illusztrálják azt a jelentésrétegezettséget, amely Ušumović történeteinek jellemzője. A *November 29.* megnevezésnek megvan az alapjelentése a reáliák világában, hiszen ez a szabadkai húsárugyár tényleges neve. E konkrétum azonban az elbeszélés révén leválik a jelzésről, másodlagossá lesz, hiszen e nevet a kommunista hatalom illesztette az egykor a *Hartmann és Conen Részvénytársaság* által működtetett üzemre. A november 29-e dátum a szocialista Jugoszlávia születésnapja volt, amely részben épp a születésnaphoz kapcsolódó mitikus alapítástörténetével olyan államként határozta meg magát, amely a fasizmus elleni küzdelemben jött létre. Ugyanez a dátum lesz aztán a fasizmus áldozataiként koncentrációs táborban megsemmisített zsidók egykori tulajdonát képező üzem megnevezése. A történet az államosítást lezáró szimbolikus aktust meséli el, amikor az egykori tulajdonosok leszármazottjával, Eszterrel 1949. november 29-én éjjel, az ürességtől kongó zsinagógában íratják alá azt a nyilatkozatot, amelyben a nép javára lemond a tulajdonáról és minden jogáról. Jó és gonosz szétválaszthatatlanul egybeforr, átívelve korokon, csupán a gyöngék kiszolgáltatottsága örök. A hasonlóképpen tisztázatlan múlt(ak)ra ráépülnek a nyolcvanas-kilencvenes évek fiataljainak „új” történetei. Ušumović elbeszélésmódja nyilvánvalóvá teszi, hogy a történeteknek nincs valódi kezdetük, a konkrétan elmondott történetek kezdetének és végének erős határai egyrészt provizórikusak, másrészt porózusak, a belülről zárt tartalmak kifelé szivárognak, kívülről pedig betör mindaz, amit a megképzett határok mindaddig kívülről kívántak zárni. Vagy, mint a fentebb említett *Gyár* című történetben, egyetlen óvatlan mozdulat nyomán beszakad a múltat és a jelent elválasztó felszíni réteg, és az egyéni és közösségi múlt sötét labirintusában találjuk magunkat, érthetetlen jelekkel ellátott, kiismerhetetlen, követhetetlen logika szerint feltöltött, illetve továbbra is nyitva hagyott tárnák járataiban, elfeledett és éppen ezért nem felismerhető szörnyekkel.

Neven Ušumović elbeszélései jól átgondolt intertextuális kapcsolódásaikkal összenyitják saját tereiket Csáth Géza száz évvel korábbi történeteinek tereivel, és létrehozzák a maguk köztes térségeit jelen és múlt, belső és külső világok között, de átlépi a nemzeti irodalmak, a nemzeti irodalmi nyelvek normáinak határait is, ahogy eltörlik a mimetikus elbeszélésfelfogás és a posztmodern textuális játékok vagy az etikailag elkötelezett és az ön-maga autonómiáját védő irodalomfelfogás közti vélt határokat is. A magyar, a horvát és a szerb irodalmi és kulturális hagyományokra támaszkodó elbeszélések ily módon nemcsak azt teszik láthatóvá, hogy a nemzeti történetek erőszakot alkalmazva választják szét a szétválaszthatatlan múltat, hanem a sajátban ott lévő idegent is láthatóvá teszik: ez lehet a jelenben lévő ismeretlen múlt, a realitásokban aktívan jelen lévő álmok és vágyak vagy egyszerűen az önmagunkban leválaszthatatlanul ott lévő másik.