

A VAJDASÁGI IRODALOM

Az otthonosság és idegenség alakzatai a rendszerváltozás idején a vajdasági magyar irodalomban – Majoros Sándor, Balázs Attila, Szakmány György, Kontra Ferenc, Tari István, Németh István, Domonkos István, Gion Nándor művei alapján

Nem hiszem, hogy bárki is meg tudná mondani, hol tart a rendszerváltozás abban az államalakulatban, amelyet ma Szerbiának nevezünk, és amelyek keretei között a vajdasági magyar irodalom élete alakul. A szerb szóhasználatban van erre kifejezés: olyan államnak nevezik, amely tranzícióban van, vagyis az átalakulás permanens, tartós állapota jellemző rá, amelynek a végét nem is sejthetjük. Azt az időszakot azonban, amely döntő módon, mondhatni, rendszerében változtatta meg az ott élő emberek életét, több-kevesebb pontossággal meg lehet határozni, ez pedig az 1991-ben kirobbant háború idejére tehető.

Ami lokális volt, egyszerre egyetemessé vált: az egyéni élet reális, egzisztenciális fenyegetettsége a létezés botránnyaként mutatkozott, és ez új irodalmi formákban nyilvánult meg. Egy ország széthullásnak indult, hosszasan semmisült meg, és helyét tizenhét év után sem foglalta el újabb: a mainak még mindig nincsenek szilárd határai, a déliek továbbra is virtuálisak. A valóságtapasztalat lokális és egyetemes egybecsúsítását mutatta. Talán ezért is történetes, hogy a Vajdaságban valójában nincs is olyan író vagy költő, aki ne reflektált volna valami módon a körülötte zajló eseményekre, s amikor Majoros Sándor, Balázs Attila, Szakmány György, Kontra Ferenc, Tari István, Gion Nándor nevét emlitem, csupán azokat sorolom, akiknek szépirodalmi munkáit az elmúlt években teljes egészében vagy jelentősen meghatározta ez a körülmény.

A háború előérzete azonban már korábban is kimutatható jó néhány író szövegében.¹ Ami nem csoda. Az igazi rendszerváltozás ugyanis a Vajda-

ságban néhány évvel korábban kezdődött. Dátuma egészen pontosan megmondható: huszonegy évvel ezelőtt, 1988. október 5-én és 6-án zajlott le az úgynevezett joghurtforradalom. A Koszovóból szervezeten Újvidékre érkező, szerbekből álló tüntetők a tartomány autonómiájának megszüntetését követelték, az egész éjszaka tartó tüntetések résztvevőit az újvidéki vállalatok élelemmel látták el, folyamatosan szendvicset és joghurtot osztottak közöttük, akik hálából ezzel a joghurttal dobálták meg a tartományi hivatalok épületeit. Agresszív fellépésük és belgrádi támogatottságuk következményeként lemondott a vajdasági vezetőség, s az új alkotmány „a népakaratnak engedelmessé” mind a Vajdaság, mind Koszovó autonómiáját megszüntette. A joghurtforradalommal Szerbia megindult a centralizáció és az egész országot lángba borító háború felé.

Ennek az állapotnak az atmoszféráját elsősorban azok az írók tudták érzékeltetni, akiknek írói affinitása találkozott a változás hozta rendszerbeli módosulásokkal, s akik „a világismeret adott s nem is alacsony fokával”² rendelkeztek. Példaként Kontra Ferenc novelláit említhetjük, amelyekben baljós jelek sora tűnik fel. *Szöveget a falba* című, 1989-ben keletkezett lírai kisprózájának szövegéből szembeötlően tűnik elő a *t-ö-m-e-g-s-í-r* szó, vizuális kiemelő effektusként minden betű közé kötőjel van illesztve. Menekülő emberek, otthonukat elhagyni kényszerülő családok múltba vetített történeteit írja ekkor, egyik méltatója szerint elbeszélései rendelkeznek „a valóság ismeretéből adódó, esztétikai minőséget is jelentő szépírói többlettel”.³

Ebből következően írásomnak nem lehet célja csupán elbeszéléstematikai katalógust összeállítani az elmúlt tizenhét év és a permanensen tartó rendszerváltozás eseményeiről – bár úgy gondolom, hogy egy pusztán témaközpontú leltár is érté-

1 Erre utal Faragó Kornélia is *A geokulturális narratológia kérdéstárolatai* című tanulmányában: „Arról külön hangsúllyal kellene említést tenni, hogy a háború várhatóságként, előérzetként, valamiféle előidejű szerkezetként lép be a geokulturának mint narrációnak a megalkotásába, úgy, hogy a »geokulturális sorsközösség« állandó, meg-

nevezhetetlen veszélyforrásként is értelmezést nyer.” Hungarológiai Közlemények, 2006. 1. sz.

2 Bori Imre szövege Kontra Ferenc *Nagy a sátán birodalma* című kötetének borítóján. Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1991.

3 Uo.

kes tanulságokkal szolgálhatna –, hanem rámutat erre a „szépirói többletre” is, nem rámutat, hogy éppen az életkörülmények hatására jelentősen módosult a vajdasági magyar irodalom jellege. Előtérbe kerül a családtörténet és a vele rokon autobiográfia, és ezen keresztül az identitásformák különféle változatai kapnak hangot, felerősödik a konfessziós jelleg.

Ezúttal az említett szerzők szövegeit vizsgálva a talajvesztésnek, a fokozatos hazátlanná válásnak a mozzanatait rögzítve a bennük megjelenő interperszonális stratégiákat keresem, a saját és az idegen közötti különbségre és hasonlóságra hívom fel a figyelmet. Emellett a hely és a helyváltoztatás, a mobilitás és migráció jelenlétére, amely jelentős mértékben járul hozzá az identitás megkérdőjelezéséhez, s egy új identitás megkonstruálását is szükségessé teszi.

*

Izsakhár (1994) című regényében Gion Nándor a háború geneziséét írja meg. Ehhez talál egy olyan elbeszélői eljárást, amellyel felfüggeszti, részlegessé teszi a mindentudó elbeszélő pozícióját: mind saját helyzetét, mind környezetének eseményeit koncentrikus körökként bővülő narráció keretében ismerhetjük meg. A szövegszerű ismétlődések újabb és újabb információval gazdagodnak. Folyamatában mutatja be a téboly keletkezéstörténetét, ahogy lassacskán kiteljesedik, mindent átszóró, az élet minden részébe beivódik, és természetessé válik a megváltozott életrend: a narrátor tapasztalja, hogy fiatal katonafiúk temetésére kell járni, elszaporodnak a háborús nyereszkezők, bárhol lövöldözés kellős közepén találhatja magát, divatja lett az orosz rulettnek, virágozik a fegyverkereskedelem.

A regény személyi interakcióra utaló kódjai az alá- és fölrendeltség alakzataiban mutatkoznak meg. A narrátort, aki maga is regényíró, a szomszédos bérház egyik lakója nagy látóugarú távcsőven át folyamatosan megfigyeli. Az idegennek nincs más identitása, mint ami a megfigyelés szerepében mutatkozik meg. Ő látja a narrátort, a narrátor viszont senkit sem lát a távcső mögött, mert csak egy kicsi színházi látcsőve van. A narrátor fél az idegentől, „kényelmetlenül érezte magát, a két nagy üveglencse fenyegetően villogott feléje, és ő akaratlanul is hátralépett az ablaktól”, és erre utal az is, hogy önvédelmi eszközét, baltáját az ablakba teszi, s ez jelzi a veszélyeztetettség érzésének jelenlétét. Később egy Beretta márkájú pisztoly is az ablakba kerül, a nem verbális kommunikáció változataként

ekkor a túloldalon egy félautomata puska jelenik meg. A hatalmi viszonyok nyilvánvalóak. A megfigyelő mindvégig az idegen szerepében marad, szimbolikussá növekszik, általa válik a félelem a regény vezérmotívumává.

A regényvilágban megjelenik a térségre jellemző nemzeti-kulturális sokféleség. Ervin gyógytea-üzletága akkor indul be igazán, amikor Gashi, az albán kereskedő veszi kézbe irányítását. Az áruválaszték egyre bővül, már félelem elleni tea is kapható, valamint lőfegyverek okozta sebeket gyógyító csodakenőcs. Gashi gyanús üzleti kapcsolatba keveredik a fegyverkereskedő Dragomirral, aki viszont neve alapján szerb nemzetiségű, a nevében szereplő „mir” szó békét jelent.

A történet mellékszálain egy-egy anekdota keretében esik szó arról, hogy a háború elindítja a lakosság migrációját: „Aztán egy szép napon a bukósisakos fiúk lelkesen elmentek nyugati irányba a tankok nyomán, elmentek a háborúba.”⁴ A térség elhagyását azonban nemcsak a harcolni vágyók választják, hanem azok is, akik nem akarnak hadba vonulni. „Én nem megyek a vágóhídra, nem az én háborúm”⁵ – mondja az albán Ibrahim. Budapestre akar szökni, mert hallotta, hogy „néhány itteni magyar fiú már elszökött oda”.

A térség viszont nemcsak az elfelé tartó mozgás irányában nyitott. „Nyugat irányából viszont menekülők érkeztek tömegesen, ők már tudták, hogy nem jó dolog a háború.” Ez az az élethelyzet, amelyben nincsenek átmenetek, saját és idegen szükségszerűen szemben áll egymással. A bukósisakos fiúk nemcsak az elmenők, hanem a visszatérők szerepében is megjelennek, a frontról jönnek, és Ervintől vesznek magyarórát, akit korábban gyűlöltek és megverték. A háborút megjárt fiatalok csakhamar ingatlankereskedelemmel kezdenek foglalkozni: a Magyarországra áttelepültek lakásainak adásvételét intézik, határon innen és túl, és alaposan meggazdagodnak.

A narrátor identitásvesztése fokozatosan megy végbe, válságát nevének elvesztése is szemlélteti. M. Holló Jánosnak, majd M. H. Jánosnak, végül M. H. J.-nek hívják, a zsugorításnak pedig szimbolikus jelentése is van: akár az ország, úgy csonkul a név is. A magát híresnek mondó író a bibliai Izsakhár történetét írja, a két történetből egy ideig párhuzamosan fut, majd az elbeszélő egyre inkább átlépi a határokat, belép Izsakhár életébe. Amit M. H. J. elgondol, Izsakhár megvalósítja, a két regénység

⁴ Gion Nándor: *Izsakhár*. In Gion Nándor: *Börtönről álmodom mostanában*. 4. regény. Noran Kiadó, 2008, 535.

⁵ Uo. 532.

már nem egymás mellett halad, hanem összemósodik, a narrátor identitása helyenként azonossá válik Izsakhár identitásával, akit „a repülőgépek, a helikopterek és a nyugat felé vonuló páncélosok”⁶ néha úgyszintén megrettentenek.

Az indentitás újrakonstruálása a virtuális valóságban történik meg, ez az eljárás nem először jelenik meg Gion Nándor prózájában, a *Virágos Katona* főhőse is a szenttamási Kálvárián, az ébren álmodásban találja meg a valóság ellenszerét. Az *Izsakhárban* a narrátor széttépi az „én senkitől sem félek” feliratú cédulát, amelyet a megfigyelőnek készül felmutatni, és mintegy önmaga alakmásként elküldi a bibliai hőst nyugodtabb vidékre. A regény a valóságból való kivonulással, elmene-küléssel ér véget, s ez az életstratégia nyújtja az idegenség és az otthontalanság felszámolásának lehetőségét.

*

Amíg Gion Nándor a térségben lejátszódó mobilitás és migráció kérdését pusztán háttér-információként kezeli, a haditudósítások szenttelen hangján közli, addig Kontra Ferenc novelláiban és regényeiben a téma központi funkciót kap. Ő az egyetlen a térség szerzői közül, aki kezdetektől fogva követte a változásokat, és novelláiban reflektált az eseményekre. Szövegeinek narrátora éppen ezért nem a kívülálló idegen pozíciójából, hanem sokkal közvetlenebb, lélektani közelségből figyeli a történeteket. Csak ritkán szólal meg mindentudó elbeszélőként, szövegeit sokkal gyakrabban a korlátozott tudatú elbeszélői pozíció jellemzi, ami azért is érthető, mert olyan világot ábrázol, amelyben senki sem láthat rá életének egészére, senki sem ismeri az események végkimenetelét.

A térségben lejátszódó változás alapvető és máig is tartó traumatikus kérdéseket hozott felszínre, mint amilyenek a „menni vagy maradni, hol és hogyan élni”⁷. Kontra Ferenc ezt a kérdést sok szempontból gondolja át, történetiségében is megvilágítja. A vidék unalmas és nyugodt huszadik század eleji életéig terjed a családi emlékezet, akkor még az örökkévalóság és a mozdulatlanság jelenti az otthonosságot: „Biztosnak látszott, hogy minden így marad örökre... Vörösmarton... régi családi legendák keringtek arról a mesés gazdagságról, amely igazi polgári házakat teremtett, szeccsziós gipszrózsákkal a homlokzatukon, vaskos és magas falakkal, közöttük kóválygó Krúdy-figu-

rakkal és nemzedékeken át hagyományozódó részegséggel”⁸ – így kezdődik a drávaszögi családi legendárium, amelyet hamarosan háborúk, egyre sűrűbben felvetődő, önként vállalt és kényszerű migrációk tesznek mozgalmassá.

A szülőföld, az otthonosság terének változásait, idegenné válását három nemzedék történetein keresztül érzékelteti: a nagyszülők generációja után a narrátor kamaszkorának dilemmái kerülnek elő, majd a legutóbbi háborús események készítetik távozásra az elmenőket, immár nemcsak identitásuk, hanem pusztá életük megőrzése végett.

A társadalmi változások igazi történetét nem a történészek írják, hanem az írók jelenítik meg oly módon, hogy kiteljesedjék előttünk valódi képe, „ez mindig is az irodalom feladata volt”⁹ – nyilatkozta nemrégiben Günter Grass. Kontra Ferenc novelláiban olyan mikrorészleteket találunk, amelyekről nem tudósítottak újsághírek, s amelyekről veszélyes volt beszélni és írni egyaránt. A nemzetvédő eszmékért zajló háború kicsinyességét, a katonák fosztogatását, harácsolási vágyát, erőszakoskodását, a tisztek exhibicionizmusát és a háborút, valamint a háborús hátország életének emberhez méltatlan jellegét megjeleníteni nem volt éppen kockázatmentes, s még ma is meglehetősen kényes témának számít abban a társadalomban, amely nem képes szembenézni a múltjával.¹⁰

8 Kontra Ferenc: *A három szín*. Kortárs, 1999. 8. sz.

9 Az interjú a *Die Zeit* 2009. január 22-i számában jelent meg.

10 Hogy mennyire aktuális témáról van szó, azt az is bizonyítja, hogy a napokban elkeseredett vita zajlik a belgrádi Politika című napilap kulturális mellékletében erről a kérdésről. A vitát Slavenka Drakulić Bécsben élő horvát íróőnének az Eurozine című folyóiratban megjelent szövege váltotta ki, pontosabban annak egyik kitétele, miszerint a mai szerb társadalom nem képes szembenézni az elmúlt húsz év eseményeivel. A szerb irodalom képviselői felháborodottan utasítják el ezt a feltételezést, s ez ideig csupán Mirjana Miočinović ismert teatrológus, Danilo Kiš övegye vette a bátorságot, hogy rámutasson: senki nem akar tudomást venni arról, hogy „a második világháború után mi voltunk az elsők, akik koncentrációs tábortokat létesítettünk... és a mi egyházfőink áldották meg a gyilkosokat, mielőtt hadba vonultak a Másik ellen; mi voltunk azok, akik Európa szívében 8000 embert mészároltunk le, majd egyik tömegsírból a másikba tettük át őket, hogy eltüntessük ennek nyomait (ehhez a munkához bizony nagyon-nagyon sok szerbre volt szükség, még akkor is, ha mi közmondásosan szorgalmasak vagyunk)”; hogy a mítikus nemzetképzetek miként fedik el a valóság tényeit, amelyekkel elszámolnivalója van ennek a társadalomnak. (Lásd Mirjana Miočinović: *Istorija kao privatno vlasništvo*. Politika. 2009. március 14.)

6 Uo. 536.

7 Thimár Attila: *Kontra Ferenc*. In *Íróportrék I. A Szépirodalmi Figyelő* kiadása, Budapest, 2006, 81.

Az *Ősök jussán* (1993) című kötet drávaszögi frontvonalon játszódó történeteiben¹¹ az otthon mint veszélyes hely jelenik meg, amely ugyanakkor még mindig az egyetlen bűvőhely, amely valamiféle oltalmat ad. Novelláinak „egyebek között az a különlegessége, hogy nem hagyományos, még kevésbé szokványos háborús történetek, nem katonákról, nem csatákról, nem hősiességéről, nem katonákról, nem csatákról, nem hősiességéről... szólnak. A háború, összes előzményével és következményével csupán a már eleve kiélezett helyzetek háttéréként van folyton jelen e történetekben. Ezekből az egzisztenciálisan és morálisan nagyon szűkre szorított háttérből emeli ki az író hőseit, az élet és a halál, a lehetőség és a tehetetlenség, a realitás és az irracionális borzalom, a tényszerűség és a képtelenség, a jó és a rossz, a kegyesség és a bűn mezsgyéjére állítván őket. Kötete, akár a panoptikum: a hősökkel történő események mögött egyre élesebben bontakozik ki a haláltánc kört körbe fogó, pokolba tartó színes forgataga”.¹²

Az *Úgy törnek el* (1995) című kötet a városi hátróság atmoszféráját rajzolja. Az *50000000000* című novellában a közeli frontról helikopterrel folyamatosan érkeznek a súlyos sebesültek, akik kórházi ágyukon hazafias dalokat és harcra lelkesítő szövegeket hallgatnak a harsogó televízióból, miközben az utcán az emberek előszeretettel tépik szét a tulajdonukban levő papírpénzt, az ötszázmilliárdost: „A szokatlanul meleg és száraz téli időjárás... csak szította a szagatókedvet. A havazás vagy egy nehéz eső belemosta volna a betonba a pénzék ritmikusan, más-más színben ismétlődő tekintetét, elfeledtette volna, hogy ugyanezt az arcot másmilyen névértékkel már látták néhány hónappal korábban, csak a festék lett rajta eltérő, és elszabták a szélét a sietésben.” És ugyanennek az atmoszférának a folytatásaként jelennek meg az úgynevezett víkendharcosok gyermekeinek történetei, akik ellopkodják apjuk fegyverét és töltényeit, túsul ejtenek magatehetetlen embereket, unalmukban éles tölténnyel fogolycserét játszanak. Az évi háromszáztrillió százalékos infláció ideje ez. A teljes közöny és kiszolgáltatottság ideje, amelyben csak egy-egy felvillanó emlék nyújt menedéket. „Nem a cselekmény kap itt hangsúlyt, hanem a mögötte rejlő, nyomasztó élethelyzet, amelynek nem kínálkozik megoldása, ezért marad a feszültség levezetése az értelmetlen cselekvésben.”¹³

11 *Délfjáték, Forgószínpad, Templom a hóban, Advent Szlavóniában, A hold hazavezet, A mi bűvőhelyünk, Felcserélt otthonok, Apis mellifica, River of No Return.*

12 Fekete J. József: *Bűnről és prózáról.* In *Imádságos kolostor.* Jugoszláviai Magyar Művelődési Társaság, Újvidék, 2002, 117–118.

13 Thimár Attila: I. m. 84.

A *Gyilkosság a joghurt miatt* (1998) című kötet tovább árnyalja mobilitás és migráció kérdését: a háborús térségből a városba érkező szerb menekültek és az őket fogadók idegenségérzését fogalmazza meg, anélkül következtetünk a szereplők nemzeti identitására, hogy a szövegek megneveznék. A kulturális idegenség nemcsak az őslakosok és az újonnan érkezők között mutatkozik meg, hanem az ideérkezők több nemzedéke között is. Elbeszélői eljárásának különösen akkor van feszültségteremtő ereje, amikor több szereplő monológiát halljuk egymás mellett, párhuzamosan, egyenrangú szólalként, s mindannyian a saját szempontjukból látják a történetet, nem hierarchikus, hanem egymás mellé rendeződő eseményvezetést látunk.¹⁴ Az elbeszélői nézőpont távolságot tart, a narrátor lecsupaszított kijelentésekből építkezik, elvértve sem önreflexív, hiszen a magában hordaná, ha nem is az ítélezést, az értelmezést mindenképp, ehelyett az olvasóra bízta a reflexiók kifejtését: „mintha nem velük is megtörténhet dologról lenne szó, hanem ezekről, a primitív déliekről. (Ez az elhatárolódás, »nincs hozzá közöm«, az erkölcsi felelősségvállalás, a közösségvállalás elemi szintjének az elutasítása lesz a *Felhőszakadás* egyik megrendítő élménye is.)”¹⁵ Ebben a szövegvilágban „minden egyszerűen van mozgásban, átalakulóban, s ezt a hihetetlen gyors mobilitást kísérel meg túlköznözni”.¹⁶

„Prózájában fontos témává válnak a nyelv változatai, változásai: nemcsak a magyar, hanem más nyelvek kopottságának, hajlékonyságának, megújíthatóságának problémája. Miközben a magyar különböző használata itthon és otthon meghatározó lesz a gimnazista számára, aközben kidolgoz egy újfajta, lírizált, esszéizáló prózanyelvet, amely az 1980-as évekre már jelentősen elújíta a magyarországi irodalom posztmodern nyelvezetétől. A történetek pontos, fegyelmzett előadását a táj lírai, érzelmes leírásai egészítik ki... A sajátos nyelv kidolgozásához olyan formai elemek is társulnak, mint a leszakadó sorok, bekezdések, amikor a szövegben nem a sor elején indul az új bekezdés, hanem az előző, félbemaradt sor vége alatt kezdődik az új szövegegység. Az újítás, a nyelv lehetőségeinek az értelmes mondatokon túli kihasználása is tétje néhány novellának.”¹⁷

14 Erre az elbeszélői eljárásra Thimár Attila hívta fel a figyelmet. Uo. 85.

15 Pécsi Györgyi: *Kontra Ferenc: Gyilkosság a joghurt miatt.* Tiszatáj, 2000. 4. sz.

16 Uo.

17 Thimár Attila: I. m. 84.

A *Farkasok órája* (2003) című regény egésze az identitáskeresésről szól, a menekülés szándékáról, amely minduntalan kudarcba fullad. A regény első mondata meg is fogalmazza törekvését és elbizonytalaníthatóságát egyaránt: „Vajon én magam leszek-e saját élettörténetem hőse, vagy másvalaki tölti be ezt a tisztet: majd elvállik – az itt következő lapokból kell kiderülnie” – kezdődik az állandó énkeresés története. A narrátor másra sem törekszik egész életében, mint hogy elkerülje a militáns környezetet, az otthonosság biztonságát tudja magáénak, ehelyett menekülési kísérletei, helyváltogatásai sorra az illúzióvesztés és a kilátástalanság állapotát hozzák számára. „A gyermekkori traumák, a feldolgozatlan büntudat, az otthont teremtő igazi apa hiánya, az örökös én- és helykeresés, helyváltogatás (»Mintha átok ült volna rajtam, akit arra kárhoztattak, hogy határokon várakozva töltse élete jó részét, gyanakvó útlevellapozást hallgasson, a papír karcos, kemény suhogását, aztán a bélyegző megnyugtató plattyanását, hogy most megúsza«) ellenére (vagy épp amiatt) átélt hontalanságélmény, a tudathasadásos kettősségek, majd a közelmúlt szörnyű háborús élményei vezethettek az elbeszélő permanens tudati és lelki válságához, azt is mondhatnánk, a farkasok órája megéléséhez. Kontra legnagyobb művészi bravúrja ebben a regényben ugyanis éppen az, ahogyan a farkasok órája motívumból (ami szintén egy határterület, nemcsak az éjszaka és a hajnal, de az álom és az ébrenlét, a valóság és a képzelet, a józan és az elborult tudat közti határsáv is) fokozatosan a regény egész világát átszövő, általánosabb érvényű költői metaforát, sőt létállapotot jelölő szimbólumot épít.”¹⁸

„Holnap megyek.” Ezzel az egyszerű mondattal zárul Kontra Ferenc regénye, amelynek identitáskereső elbeszélője hasonló stratégiát választ, mint Gion Nándor *Izsakhárjáé*, újra és újra megpróbálja a lehetetlent: az otthontalanság fölszámolását.

*

Balázs Attila *A meztelen folyó* (2003.) című kötetében Vilém Flussert idézi: „Noha a haza nem örök érték, hanem egy sajátos technika működése, mégis szenved az, aki a hazáját elveszíti.”¹⁹ S ha igaz, amit Frank R. Ankersmit, Hollandiában élő történész ál-

lít, miszerint „a mai posztmodern is romantika, de az érzés és a tapasztalat dimenziója nélkül, melyek iránt épp a romantikusok tanúsítottak kitüntetett figyelmet, ezért aztán a tapasztalatra és a fenségesre vár a posztmodern életérzés kiigazítása”,²⁰ akkor mondhatjuk, hogy Balázs Attila máris megkezdte a posztmodern életérzés kiigazítását. Prózájának modalitására ugyanis az erősen érzelmes-nosztalgikus hangvétel jellemző.

Prózájának nemcsak referenciális vonatkozásai vannak, hanem kétségtelen önéletrajzi elemei is. Amíg Kontra Ferenc *Farkasok órája* című regényében hátrítja az önéletrajziságot, és az olvasóban felkelti a bizonytalanság érzését, addig Balázs Attila *A meztelen folyóban* szuggerálja a narrátor és a szerző közötti azonosságot, és erőteljesen az önéletrajz felé tereli az olvasatot. Mégsem lehet eldönteni, melyik szöveg az önéletrajzibb.

A könyv utolsó előtti (*csatolt életrajz. napló helyett. mementó, sztrapacska!* című) fejezetében az elbeszélő így definiálja nézőpontját: „fantáziámat itt a végén minimumra fogva – megkísérelném rekonstruálni az idő egy szeletkétjét”, „jomagam vagyok a főszereplője”.²¹

Minthogy Balázs Attila pályájának kezdete óta életrajzi alapvetésű magánmitológiájában találta meg prózájának adekvát kifejezési formáját, *A meztelen folyó* említett szövegét a *Király album* (1998.) *A nagy szökés* című fejezete folytatásaként is olvashatjuk. A *nagy szökés* elbeszélője, „az Erőd alján szétterült, palacsintaként ellaposodott alföldi Városból, az Új Palántából, azaz Neoplantából” való szökését mondja el. A „szorongásból és szökésből” azonban szinte „nostalgia-kocsikázás lett”,²² pedig minden jel arra mutat, hogy menni kell. A jellek között pedig az egyik legfontosabb volt, hogy helikopterek szállították a sebesülteket a frontról a kórházba. Érdemes lenne egymás mellé tenni a referenciális utalásokat. Kontra Ferenc ugyanezt a történetet írja le, a másik oldalról, belülről, a kórház világának szemszögéből, Balázs Attila pedig a Duna-parton nézi végig, a külső szemlélő nézőpontjából. A szökés során a kocsni otthonos, külvilágtól izolált belső tere hamar feledteti az indítékokat, és még „az autó nem akarta fölmondani a szolgálatot”. A nagy szökés sikerül, mégis némi hiányérzetet hagy maga után az elbeszélőben, túl egyszerű lett, hiányzik belőle legalább egy kevés heroikus vonás „annyi mindenféle év után”, úgy-

18 Elek Tibor: *Kontra Ferenc: Farkasok órája*. In *Fényben és árnyékban. Az irodalmi siker termésetrajza*. Kalligram Könyv- és Lapkiadó Kft., Pozsony – Kalligram Kft., Budapest, 2004, 73.

19 Balázs Attila: *A meztelen folyó*. Árkád – Palatinus, Budapest, 2003, 21.

20 Frank R. Ankersmit: *A történelmi tapasztalat*. Fordította Balogh Tamás. Typotex Kiadó, Budapest, 2004, 54.

21 Balázs Attila: I. m. 240.

22 Balázs Attila: *Király album*. Seneca, Budapest, 1998, 21.

hogy legszívesebben visszamenne, újrakezdeni a távozást. A nosztalgia még új tartózkodási helyére való megérkezése előtt munkálni kezd, s ennek során az albán cukrász helytelenül feltüntetett cégtáblája is visszavagyódás tárgyává alakul: „CUK-RAZDA”.

A *meztelen folyó* című kötet önéletrajza ott folytatódik, ahol a *Király album* története abbamaradt. A mobilitáshoz történelmi dimenziót rendel, ami – ha eredeti kontextusát nézzük – nem kevés patetikus töltést kölcsönöz már az első mondatnak: „Jöttem felfelé, a Duna folyásával ellentétben, mint a szentendrei szerbek egykor, kiknek zöme aztán valamikor visszament, mert itt mindig is nagy volt a közlekedés, a különféle helycserés támadás.”²³ Az utalás a szentendrei szerbek vándorlására, a nagy vándorlásra vonatkozik, amelynek során a XVII. század végén Arsenije yamojević (Csernojevics Arzén) pátriárka vezetésével mintegy hatvanezer szerb család felkerekedett, a törökök elől észak felé menekült, és Magyarországon keresett menedéket. Mióta közössége egy részének el kellett hagynia ősi földjét, azóta tartja magát a szerb nép az örökös vándorlás és bujdosás népének. Miloš Crnjanski *Örökös vándorlás* című regényében örökítette meg a témát, azokról szól, akik az új körülmények között az osztrák császárság katonáiként próbálják megállni helyüket, és továbbra is az ígéret földjét akarják megtalálni, ahol megállapodhatnak és megalapíthatják nyugalmukat, új identitásukat. Vezérük és katonái vezetőjük, Vuk Isaković azzal a halvány reménnyel vezeti katonáit a harcba, hogy végre változtasson mindannyiuk életén, és sikerre vigye az új honfoglalást. Ámde hamarosan kilátástalannak érzi az idegen érdekekért folytatott háborút, amelyben úgy vesznek részt, hogy sem célját nem látják, sem értelmét nem tudják.

A szerb nép egyik legnagyobb mitikus történetét aktivizálja ezzel a narrátor első mondata, mintegy jóvátéve a nagy szökés addigi egyszerű történetvezetését, heroikus felhangokkal dúsitva a történetet.

A narratív elidegenítés gesztusa, hogy az elbeszélés egyes szám első személyből egyes szám harmadikra vált, ami nézőpontváltást eredményez, majd nevet is kap az elbeszélő, ő lesz a Yugo-Szindbád, akinek a közérzetére a nosztalgikus vágyakozás jellemző. A narrátor drámaírással kísérletezik, s eközben túlradó érzelmeivel küszködik, amelyben nincs semmi „bölcs távolságtartás”. „Csak te bocsáss meg, Kedvesem! Szép szerelmem,

Balkánia! Bocsáss meg mindannyiunknak! Mert valahol mi még szeretünk Téged” – írja le a drámaszövegben. Az idegen, a veszélyes Balkán, mi-helyt odahagyja, az otthonosság, sőt, a szerethetőség jegyeit veszi fel. A vágyakozás tárgya azonban minden bizonnyal nem az idegen szemével látott, elmaradott, barbár, tudatlan vidék, hanem a rejtélyes, nagylelkű, nagy érzelmekkel jellemezhető – az a mitikus tér, amilyenek az ott élő ember hinni szeretné, s benne önmagát is, amilyenek legjobb pillanataiban mutatkozni is képes. A narrátor határozottan nem az idegen szemével nézi a vidéket, hanem a személyes érdekltség aspektusából, sajátjaként konstruálja meg.

A történet a magyarországi beilleszkedés nehézségeivel, a bürokrácia kálváriájával, a személyes szenvedéstörténet iránti közöny leírásával, az irodalmi körök iránt táplált sérelmeivel folytatódik. Olyan traumairodalom körvonalazódik, amelynek végén a narrátor egyfajta köztes állapotban határozza meg identitását: „...hiányosan elmentek valahonnan. Teljesen megérkeztem-e emide? Vél és valós labirintusokon át. (...) Néha szomorújáték, dráma, néha nem. Néha szinte komédia.”

*

Pályakezdésének idején Majoros Sándor a latin-amerikai regények és a tudományos-fantasztikus irodalom hatására többféle prózaírói világot konstruált. A rendszerváltozás óta, ami számára a Magyarországra való áttelepülést jelentette, kizárólag a csattanóval záruló anekdotaformát műveli, következetesen. Azóta novelláinak majdhogynem kizárólagos színtere egy észak-bácskai falu és annak határában egy termelőszövetkezet takarmánykeverő üzeme.

A háború hírei csak távolról érintik a falu életét. A fizetőeszköz, a dinár romlása, az emberek vásárlási láza, hogy elköltsék a pénzüket, mielőtt teljesen elérték telenedik, nem válik szövetszervező mozzanattá, csupán információként, mintegy ezotikus háttéranyagként van jelen a szövegvilágban. A narrátor nem is tagadja, hogy másodlagos forrásból ismeri az eseményeket. A vajdasági magyar napilapot többször említi, mondván, erről az eseményről „annak idején a Magyar Szó is beszámolt”.²⁴ A falu a háború ellenére éli normális életét, a takarmánykeverő munkásai nem szakadnak meg a munkában, és a hadiállapot helyett saját vagyó-

²⁴ Majoros Sándor: *Szarvaskaland*. In *Emberrel esik meg*. Timp Kiadó, Budapest, 2007, 269.

²³ Balázs Attila: *A meztelen folyó*. I. m. 241.

ni állapotok illegális gyarapításával foglalkoznak a legtöbbit.

A magyarlakta faluban más nemzetiségű emberek is feltűnnek. Az interperszonális viszonyok viszont nem a szokásos módon alakulnak. A falu emberei nem jól beszélnek szerbül, erre néhány alkalommal utalás történik, így hát a más nemzetiségűek sajátítják el a magyart, törve. „Ti vadzstok szamar!, emelkedett föl a majd kétméteres vasutas. Lesz itten olyan háboru, hogy patakokba folyni sok ver!” Jellemző azonban, hogy a kommunikációban részt vevők csak a humorosat, a helytelen kifejezőmódot látják meg, a kulturális fölény az ő oldalukon van, a szavak valódi jelentését mintha föl sem fognák. „A jelenlévők nevettek ezen az időtlenségen, ki halkabban, ki hangosabban.”²⁵

A faluba tévedő idegenekkel nem távolságtartóak, hanem befogadóak. Rizvan Atyimi, a medvetáncoltató bosnyák ember „percről percre jobban tud magyarul”²⁶ – állapítják meg. Nem véletlen hát, hogy bármit tesz is, mindent megbocsátanak neki, végül is idegenként jól beilleszkedik, otthonra talál, megszűnik idegennek lenni. Nem is vágyakozik Bosznia, a felesége és temérdek gyermeke után.

Kiegyenlítődik a kulturális különbség az én és a másik között, mihelyt egy tőlük sokban különböző harmadik kultúrával találkoznak: „...tavalyelőtt, amikor Mariborban járt – megnézni az ottani szupermodern takarmánykeverőt –, a városközpontban csak az ő embereik hajigálták el a csikket. Ösztönösen tették, mert itt, a Balkán északi részén ez a szokás. Kicsit röstellték magukat emiatt, de csak annyira, mint mikor kultúrhelyen presszókává helyett zaccosat rendel az ember.”²⁷

Az észak-bácskai falut gyakran nevezi a Balkán legészakibb csücskének, ami földrajzilag teljességgel pontatlan, a Balkán-félsziget északi határát ugyanis a Duna és a Száva folyó alkotja, mindkettő a Vajdaságtól délre helyezkedik el. Kulturális értelemben azonban van jelentése a kifejezésnek. „A Balkán [...] az elmaradottságot (tehát nem az alternatív kultúrát, hanem a kulturális hátrányt), az egészségtelent és a piszkosat (nem pedig a természetközeli, természeteset), a szedett-vedettet, kevertet (nem az eredetit, a gyökereset) jelenti. [...] a Balkán értéktelen, kerülendő, jobb vele nem kerülni, jobb nem odakeverülni.”²⁸

25 Majoros Sándor: *Emberrel esik meg*. I. m. 307.

26 Majoros Sándor: *Medvehistória*. I. m. 231.

27 Majoros Sándor: *Emberrel esik meg*. I. m. 301.

28 Kálmán C. György: *Vonzódás a Balkánhoz – előtte és utána*. Filológiai Közlöny, 2007. 1–2. 53.

És jelzi azt is, hogy bár az ide települt idegenek látszólag alkalmazkodtak a helybéli szokásokhoz, mégis az történik, hogy a saját kultúra vette föl az idegen elemeit.

Szép példája ennek az interperszonális stratégiának, amikor az egyik szereplőt az erőfölény ellenességképeinek megváltoztatására kényszeríti: „...de mit kezdjek egy majd két méter magas szerb állattal? Politikai helyzet van. És ha nincs, akkor is...”²⁹ Ezért inkább a saját népcsoportjához tartozóra vetíti rá ellenséges indulatait, őt okolja balsorsáért: „Rezicska, az anyád úristenit! Egyszer mindent visszaadok kamatostul!”³⁰ Az ellenségkép kényszerűségből projektálódik a másik félre, a harag az erőfölénnyel rendelkező idegenről a legyőzhetőnek tetsző sajátira irányul.

Majoros Sándor tudatosan alkalmazza novelláiban a tájnyelvi kifejezéseket, szándékosan vegyít szerb szavakat a szövegébe, hogy jelezze a tájegység emberének másságát, multietnikus és interkulturális meghatározottságát. Ez a nyelvi megoldás azonban nem egyértelmű: a narrátor számára az otthonosságot, az olvasó számára azonban éppenséggel az idegenséget közvetíti. Az anekdota fordulatai és kedélyes emberrajzai naivitást kölcsönöznek a szövegeknek. Szereplői nem küzdenek identitásválsággal, hiszen nem is találkoznak népvándorlással, és maguk sem kényszerülnek elhagyni falujuk határát.

Az identitásválság a *Meghalni Vukovárnál* (2003) című regényében válik központi gondolattá. Itt már nem a mindentudó, hanem a korlátozott tudatú én-elbeszélő mondja a történetet. A migráció otthontalanságot teremt: „Életemben egyszer mindenki átesik legalább egyszer a menekülésen, s ok-okozati alapon a háborún. A nyugalom s vele együtt az otthon állandósága csupán illúzió.”³¹

Az „igazi álom” viszont Budapest, amelyről a regény egyik legszebb metaforáját olvashatjuk. A Balkánról érkező Ivo Andrić expresszen utazva a főhős azt gondolja: „Szabadkától egészen a Keleti pályaudvarig egyfolytában emelkednek a sínek: minden talpfa egy fok az ég aljához támasztott, végtelenül hosszú lajtorján. És ott, a leg-tetején, abban a szikrázó fehérségben rejtőzködik Budapest.”³² A megváltás helye azonban hamarosan kétarcú térséggé változik: „Mintha két Budapest létezne, s hol az egyikbe, hol a másikba térü-

29 Majoros Sándor: *Emberrel esik meg*. I. m. 307.

30 Uo. 308.

31 Majoros Sándor: *Meghalni Vukovárnál*. Timp Kiadó, Budapest, 2003, 139.

32 Uo. 6.

lök-fordulok.”³³ S megszületik a felismerés, hogy „Ahonnét egyszer elindultunk, oda mától fogva nem lehet visszatérni”.³⁴

A narrátort otthon kigúnyolják, mert novellákat ír, idegen a sajátjai közt. Budapestet viszont bonyolultnak látja, átláthatatlannak, riasztónak és ridegnek, üresnek, ahol nem találja a helyét. Szóhasználatát minduntalan kijavítják, kiderül, hogy beszélni sem tud, nem képes úgy viselkedni, mintha örök életében városi és idevalósi lett volna. A narrátor ugyanazokat az interperszonális stratégiákat működteti, mint amelyek teljesen idegen környezetben lépnek fel: meg akarja őrizni eredeti identitását, tiltakozik a beilleszkedés ellen, mert beolvadásként, identitása elvesztéseként éli meg. Ellenérvként azonban csak azt hallja: „Ez itt Budapest.”

Hamarosan a hazautazás gondolatával foglalkozik, még annak árán is, hogy a visszaút nem kevés veszéllyel jár. „Igaz, hogy otthon most háború van, s talán már a határon letartóztatnak, de ez a budapesti kaland akkora kudarc volt, hogy tulajdonképpen nincs vesztenivalóm.”³⁵

Az idegenségből az otthonosság felé vezető úton a visszatekintés megváltoztatja a perspektívát: immár a korábbi idegen közeledik hozzá, válik otthonossá. A balkáni egyszerűség mellett érvel, sőt órák hosszát tudna érvelni.³⁶ Egykor úgy képzelte, Budapesten balkáni történeteket fog írni „az irodalmi és egyéb lapokba”.³⁷ A kulturális különbségek sem megbotránkoztatóak, inkább kedvesek a szemében: „Az egyik útba eső telepese falunál rövid pihenőt tartottunk, s fölvevük az ottani tartalékosokat. A hegyvidékről ideszármazott nagyapák homlokcsókkal bocsátották el unokáikat, sőt némelyik ős saját tandzsarájával a levegőbe is lött. Ma ünnep van. Szerbia háborúba megy.”³⁸ De saját identitása és az új környezet közötti különbséget látja meg az egészen hétköznapi cselekvésben, például a kávéivási szokásokban is. „Jólesne most egy kávé, de nem ez a gyorsan öllő idegméreg, hanem igazi, travniki recept szerint főzött bosnyák kávé. Annak lelke van.”³⁹

Novelláiban és regényében Majoros Sándor újraalkotja a térséget, az egykori Jugoszlávia minden területét bevonja látókörébe, és virtuálisan

újrakonstruálja. Nostalgikusnak kell mondanunk ezt a világképet, amelynek anekdotikus derűje és visszavágó attitűdje az otthonosság jeleként mutatkozik.

*

Szakmány György prózavilága is a *menni vagy maradni?* kérdése köré szerveződik. Az *Apu nem megy sehová* (2007.) narrátorának nézőpontja azonban másként alakult, mint a már tárgyalt szövegekben. A félreérthetetlenül önéletrajzi kontúrokkal rendelkező szöveg novellisztikus töredezettsége ellenére egyfajta fejlődési-nevelődési folyamat kódjait rajzolja ki. A középiskolás kamasz, majd az egyetemista, később a katonafiú történetei sorakoznak egymás után.

A kötet legfrappánsabban megformált szövege a kötet címadó novellája, amelyben a kamasz nézi értetlenül szüleinek vívódását, gyöttrődését, végül már valóságos harcát, amely ama kérdés körül bonyolódik, menjen-e vagy maradjon a család, elmeneküljön-e a szegénység és a kilátástalanság elől. A narrátor nem a mindentudó szerepét ölti magára, ezek a kérdések még csak áttételesen az ő sorskérdései, s ebből adódik az ironikus látószög, amely kirajzolja az idegenség és otthonosság alakzatait is. Hogy kinek mi az otthon és az otthonos, azt leginkább az apa irracionális kötődése árulja el: bárhogyan halmozódjanak is a reménytelenséget sugalló helyzetek, maradni akar. Még hozzá nem valamiféle hősies megfontolásból, hanem egész egyszerűen azért, mert természetesnek tartja, hogy ott él, ahol él. Meg sem fordul a fejében, hogy földadja.

A helyzetek tipikusak: a menekültektől való félelem, az anya családféltő reakciói és az apa helyben maradási szándéka mind karakteres élethelyzeteket elevenítenek meg a kilencvenes évek elejéről. A családmódel átalakulása figyelhető meg a történetben: az apa az, aki a végsőig őrizni akarja az otthonot, míg az anya utódféltő reflexeivel a menekülést választja, még akkor is, ha a kilátások meglehetősen bizonytalanok.

A kötet az élőnyelvi elbeszélő stílust választotta alapvető kifejezésformájaként, a parttalanított, spontán mesélés illúzióját szándékozik felkelteni. Nyelve sokban hasonlít a vajdasági magyar fiatalok szerb szavakat és szlenget öntudatlanul vegyítő keverék nyelvéhez, amelyre egyáltalán nem a választékoság jellemző. A kötetben váltakoznak egymással a terjedelmes és redundáns szöveghelyek, a közhelyes fejtegetések az ország helyzetéről és a bölcselkedések a világtörténelem-

33 Uo. 80.

34 Uo. 150.

35 Uo. 111.

36 Uo. 130.

37 Uo. 51.

38 Uo. 44.

39 Uo. 69.

ről. A gyakran valóban se vége, se hossza beszéd nem identitásválságot tükröz, hanem a narrátori szerepzavar gyanúját kelti: „Természetesen én is, mint mindannyian, már jóval a bevonulásom előtt hallottam azt a sok rosszat a katonaságról, s ezért el is voltam szánva rá, hogy az én intellektusommal nagyon kellemetlen élmény lesz.”⁴⁰ Többnyire ezekben a szétírt szövegrészekben jelenik meg az a tényanyag, amelyet a napilapokban is megtalálhatunk. Ez azonban nem a referenciális azonosságot erősíti, ilyenkor a könyv felszínessé válik; amikor viszont túllendül a publicisztikus magyarázatokon, és a helyzetábrázolás irányába mozdul el, megmutatja azt a specifikus tudást is, amely nem az újságokból és másodlagos forrásból, csak az átéltség erejével szereshető meg, és amelyet mélységében is adekvát irodalmi szöveggé tud formálni.

*

Tari István *Akarsz egy Jugoszláviát?* című kötetéből a *Jó voltál!* című novella mutatja a „hely–nyelv–én hármasságának függvényében”⁴¹ megfogalmazott identitásválságot. A szerző pályáját versírással kezdte, s ez maradt fő műfaja is, ezzel párhuzamosan alakult újságírói tevékenysége, amely tényfeltáró riportokat és szociográfiai munkákat eredményezett.

A *Jó voltál!* című novella elbeszélője egy olyan magyar fiatalember, aki megjárta a frontot, a szerbek és a horvátok testvérháborújának színhelyét. A történetírás nyugodtan nevezhetné *oral history*-nak az írásművet, és nem novellának, a szöveget a mikrotörténelmi ábrázolás is hasznosíthatná. A frontvonalon történeteket a szemtanú nézőpontjából beszél el, egyes szám első személyben, ezt felhasználva arra, hogy a nyelv is a jellemzés funkcióját lássa el. A nyelv mint az identitásvesztés ábrázolásának eszköze jelenik meg, a beszéd már az első bekezdésben fontos szerepet kap: „Rendes magyar ember a Nagyfőnök [...] nemcsak engem, másokat is többször kimentett a rendőrség karmai közül. [...] Azt mondta a rendőröknek, hogy otthon vagyok. Azok pedig hiába jöttek értem. Akkoriban még több benzinje volt a rendőrségnek; igaz, van neki még most is; több, sokkal több, mint nekünk. Ha neked van, azt egyszerűen elveszik tőled, mert csak az autó tartályában szállíthatsz üzem-

anyagot.”⁴² Az idézet az idegen nyelvi hatást érzékelteti, ugyanis az egyes szám második személyű ige használata egyes szám első személyű helyett a szerb nyelv tipikus fordulatai közé tartozik.

Másutt az elbeszélő ki is mondja: „Beültünk a kocsmába, hozza a pincér a sört, előttem az a kurva papír, húznám még az időt, mondom zsebeimet tapogatva azt, hogy nincs ceruzám, kapok egy golyóstollat, azonnal zsebre is vágom. – zuzókáim, ezt megtartom magamnak, »za dugo sećanje«, hosszú emlékezésbe, fenét hosszú emlékezésbe, már magyarul se tudok rendesen, ezt a tollat »örök emléke« elteszem, te jutsz majd róla az eszembe.”⁴³

Az identitásvesztés azonban nemcsak a nyelv elvesztését jelenti. A főhős már a novella elején elbukik, amikor átveszi a behívót, és bukások, vagyis harci bevetések sorozatán keresztül ér el az erkölcsi megsemmisülésig, amikor is ki kell mondania: „Embert öltem. Először öltem embert! Gyilkos vagyok, gyilkos lett belőlem.” S hogy az én teljes elvesztése megvalósulhasson, ráadásul a parancsnoka ezért még meg is dicséri. „Jó voltál” – mondja neki.

Riport és novella műfajának ütköztetésével Tari István olyan feszültséget teremt, amely dokumentumként is értékelhető szépirodalmi alkotást eredményez.

*

Az idegenség és otthonosság megjelenési módjainak vizsgálata végezetül ahhoz a felismeréshez vezet bennünket, hogy a vajdasági magyar irodalom elmúlt húsz éve, meglehetősen traumák jegyében telt, és olyan témákat szólaltatott meg, amelyek nem szokványosak a magyar irodalomban – a vizsgált szövegek mégsem utalhatók egyértelműen a traumairodalom körébe, nem a panaszkodás és önsajnáltatás a központi gondolatuk, bár kétségkívül ezt is fölfedezhetjük bennük. Okait sohasem a heroikus helytállásban, hanem az individuum egzisztenciális idegenségében kereshetjük. Az én- és otthonkeresés lokális történeteinek kitágulnak tér- és időbeli dimenziói, és a világbavettség kiszolgáltatottságának egyetemes gondolatát is meg tudják szólaltatni. S ami szintén nem mellékes: nem egy statikus és zárt, hanem egy változatos dinamikájú, közeledések és távolodások bonyolult rendszeréből építkező, interkulturális meghatározottságú világkép bontakozik ki belőlük.

40 Szakmány György: *Apu nem megy sehová*. Új Palatinus Könyvesház, Budapest, 2007, 189.

41 Bényei Tamás: *A posztkoloniális irodalom*. Helikon, 1996. 4. sz.

42 Tari István: *Jó voltál!* In *Akarsz egy Jugoszláviát?* Forum Könyvkiadó, Újvidék, 2002, 165.

43 Uo. 166.