

## Huszár Ágnes

# Világunk: Bambiland

Elfriede Jelinek, az egy évvel később Nobel-díjjal kitüntetett osztrák író 2003-ban írta meg *Bambiland* című, színpadi előadásra szánt szövegét. Az írás az iraki háborúról szól a haditudósító, az „embedded writer” pozíciójából. Az író az előszóban Aiszkülosznak, a *Perzsák* írójának és német fordítójának, Oskar Wernernek mond köszönetet. De, írja, a „többi sem tőlem, hanem hitvány szülőktől származik, a médiától” (Jelinek 2004, 15).

### A BAMBILAND MINT PALIMPSZESZT

Aiszkülosz a *Perzsák*ban az i. e. 480-as szalamiszi tengeri ütközet következményeit írja le a perzsa hátország szempontjából. Személyesen vett részt a tengeri csatában, pozíciója tehát hiteles: ő csakugyan haditudósító. Aiszkülosznak ezt az egyetlen kortárs tematikájú tragédiáját nyolc évvel az ábrázolt események után mutatták be először a szicíliai Siracusában. (Haß 2010, 75)

Jelinek 2003-es év első hónapjaiban nem az iraki események helyszínén tartózkodik, hanem bécsi házában nézi a televíziós csatornák háborús közvetítéseit, hallgatja-olvassa a híradásokat az Abu Ghraib börtönében történt kínzásokról. Szövege mégis szinte *on line* követi az eseményeket és a róluk szóló médiakommentárokat. Ez az eljárás kiemeli a huszonegyedik századi háború többszörös mediatizáltságát. A hírnök, aki „hírt ad” róla, nem megfigyelője, sem lejegyzője a tőle független eseményeknek, hanem a kreálója, az alakítója. Az eseményhalmazból a média dramaturgiája csinál háborút. Ágensekből ő kreál hősöket és legyőzötteket. Történelmi esetlegességekből isteni elrendelést, a jó küzdelmét a rossz ellen, az Úr angyalának diadalát a pokol fejedelmei fölött.

A *Bambiland* 2003 decemberében már színre is került, a bécsi Burgtheater mutatta be Christoph Schlingensief rendezésében. Közben Jelinek tovább dolgozik a témán: három önállóan is olvas-

ható szöveget – monológot – ír még, ezeket *Babel* címmel jelenteti meg 2004-ben a Rowohlt Kiadó a *Bambiland*dal egy kötetben.

Címe által mindkét szöveg nagyon sűrű asszociációs térbe ágyazódik be. Nem is tekinthetők egyszerűen címeknek, hanem „ismeretelméleti-poetológiai metaforák”-nak (Lücke 2004, 229). A hipertextuális összefonódások miatt Jelinek szövege palimpszesztként olvasható, a régi és az újabb rétegek – hol a megértés háttérében maradva, hol az előtérbe kerülve – együttesen hatnak. A legrégebbi réteg természetesen a *Perzsák*. Ennek témája is egy háború: Xerxész perzsa hadserege – melybe „Babülonnak színarany városa horda-elegy hadat küld” (Aiszkülosz 1996, 9) – Európában folytat hódító hadjáratot a Földközi-tenger medencéjének birtoklásáért. A darabban a hátországban maradtak – Atossa királynő, Xerxész anyja és udvartartása – várják a híreket a csata kimeneteléről. A csata tétje nem kevesebb, mint az akkori világuralom. Ki fog uralkodni a Földközi-tenger medencéjében: a hatalmas túlerővel felvonuló ázsiai csapatok vagy a görög városállamok szövetsége? A hírnök megérkezik, s beszámol a hatalmas perzsa sereg megsemmisüléséről: „Szörnyű a vést elsőnek megjelenteni, mégis: ki kell göngyölni mind e szenvedést, perzsák! A barbár hadsereg megsemmisült!” (Aiszkülosz 1996, 17). Végül maga Xerxész is megjelenik, s a karral együtt gyászolja saját elbizakodottságát és népe sorsát: „Igaz! Hadam számtalan! S csúful megvertem!” (Aiszkülosz 1996, 4).

Aiszkülosz tragédiája egy Ázsiából (Babilonból) Európába induló világhatalmi agresszió fiaskóját idézi meg, természetesen a megtámadott görögség szempontjából. Ennek legnyilvánvalóbb jegye, hogy a darab kizárólag perzsa szereplői saját hadseregüket mindig „barbár”-ként említik. Ez a hangutánzó görög szó etimológiailag az idegen – nem görög – emberek érthetetlen beszédére utal. A darabban Xerxésznek az árnyak

birodalmából megidézett apja – Dareiosz – a vállalkozás „esztelenségéről”, „bolondságáról” beszél. Aiszkhülosz logikája szerint Xerxész esztelen hatalomvágya, hübrisze okozta a hatalmas hadsereg bukását. Az „igaz ügyért”, saját hazájuk megvédéséért harcba szállók győzelmét az istenek igazságosnak ítélték, támogatták.

A *Bambiland* címe huszadik századi asszociációkat kelt. Mint Jelinek maga utal rá, az elnevezés konkrétan Milošević fia požarevacai vidámparkjának elnevezését idézi. Marko Milošević, aki körözés alatt is állt az *Otpor* elnevezésű szerb ellenálló diákcsoport tagjaival szemben elkövetett kegyetlenkedései miatt, a 2000-ben megnyitott vidámparkot egy maffiaszerűen szerveződő, drogsempészzettel és egyébbel foglalkozó bűnbanda tevékenységének leplezésére és legalizálására használta. A *Babel* pedig – az ókori város nevén kívül – egy másik diktátor fiát, Uday Saddamot idézi fel, aki az iraki olimpiai bizottság elnökeként adott ki ezen a néven folyóiratot.

#### SALTEN BAMBIJA MINT ANTICIPÁLT HOLOKAUSZT-VÍZIÓ

A *Bambi* név persze mindenekelőtt Felix Salten könyvének hősét, a kis őzet idézi fel. A palimpszeszt másodikként olvasható szövege tehát a mostanában gyermekolvasmányként elkönyvelt *Bambi*. Ezt a besorolást persze csak az veheti komolyan, aki a figurákat és a történetet Walt Disney giccses feldolgozásából, vagy kisgyermek számára készült, lebutított és megrövidített szövegű képeskönyvekből ismeri. Az 1923-ban megjelent könyv alcíme – *Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*, 'Élettörténet az erdőből' jelzi a szerző szándékát: a kis őznek és barátainak történetet komolyan veendő, „élettörténetként” olvasandó.

Salten *Bambija* nem azon szövegek közé tartozik, amelyeket a felnőtteknek szóló irodalomból emeltek át a gyermekeknek szántak közé, mint Swift *Gulliverjét*. Azok közé sem, amelyeket szerzője tudatosan szánt felnőtt és gyermek olvasóknak is, azáltal, hogy mindkét olvasói réteg számára elhelyezett „értelmezési kulcsokat” a szövegben, mint E. T. A. Hoffmann szürreális, mesés elemeket felvonultató szövegei vagy Lewis Carrol *Alice Csodaországban* és *Alice Tükkörországban* című könyvei. (Ewers 2000, 125)

A *Bambit* azon mese formájú prózaszövegek közé sorolom, amelyeket íróik egyértelműen nem gyermekolvasóknak szántak. Ez a műfaj – mind verses, mind prózai változatában – divatosnak számított a tizenkilencedik és a huszadik

század fordulóján. Akkoriban születtek többek között: Oscar Wilde *A boldog hercege*, Hugo von Hofmanstahl-tól *A 672. éjszaka meséje* vagy Nachman rabbi haszid meséi, melyeket Martin Buber átíratában ismerünk. A magyarországi Vasárnapi Kör több tagja, így Balázs Béla is írt meséket, közülük a *A fából faragott királyfi* Bartók táncjátékának alaptörténeteként világhírűvé vált. Ezek a csodás elemeket felvonultató mesék felnőtteknek szóló filozófiai parabolák.

A befogadás lélektana szempontjából sem gyermekeknek való olvasmány a *Bambi*. A gyermek ugyanis a narratív szövegeket distancia nélküli, naiv azonosulással fogadja el s be. Ezt Kamarás István irodalomszociológus a következőképpen jellemzi: „Ezek az olvasók, mondhatni, túl közel kerülnek a műhöz, túlfent is bensőséges viszonyba kerülnek a szereplőivel. Velük azonosulnak, nem viszonylataikkal, nem a kapcsolataikkal érzékeltetett problémáikkal. Nem annyira bennük oldódik fel a mű, mint ők a mű álomvilágában.” (Kamarás 2007, 149) A gyermek tehát bemenekül a mű álomvilágába, ő lesz annak a világnak a hőse. Az eredeti *Bambi* nem rajzol álomvilágot, nem ad keretet a korlátlan azonosulásra. És nem azért, mert „meghal az anyukája”, ahogy a moziban hüppögő gyerekek mondják, hanem azért, mert olyan súlyos erkölcsi problémákat vet fel – az árulás, a(z emberi) méltóság megőrzése, az agresszorral való azonosulás –, melyekre a kisgyermeknek koránál fogva nincsenek értelmezési kulcsai.

Jó érv a gyermekkönyvként való besorolás ellen, hogy maguk a kortársak egyáltalán nem olvasták gyermekmeseként a művet. Salten tipikus közép-európai értelmiségi volt. Salzmann Zsigmondként született 1869. szeptember 6-án Pest-Budán. Háromhetes volt, mikor szülei kivándorolták Ausztriába. Ekkoriban több zsidó család költözött át Bécsbe, mivel a kiegyezés lehetővé tette számukra, hogy teljes jogú osztrák állampolgárok legyenek. Salten írt újságcikkeket, kritikákat, novellákat, útkönyveket, sőt, ő alapította meg az első rövid életű bécsi irodalmi kabarét is. Sokan őt tartják egy 1906-ban Josephine Mutzenbacher álnéven megjelent erotikus könyv (magyarul *Egy bécsi kurva emlékei* címen olvasható) szerzőjének. 1925 és 1934 között ő volt az osztrák PEN Klub elnöke.

Kortársai két művét, a *Bambit* és az 1925-ben megjelent *Utazás Palesztinába* című könyvet nem egyszerűen filozófiai paraboláknak, hanem egyenesen „cionista mesterszövegeknek” tartották. Jellemző, hogy Karl Krauss 1929-ben glosszát

írt róla *Fackel* ('fáklya') című lapjában *Zsidós nyulak* címmel. (Haß 2010, 78)

A történet röviden összefoglalva az erdő lakóiról szól, akiket egy név nélkül maradó félelmetes lény tart rettegésben. (Neve nincsen, a magyar fordításban *Œ*-ként, a német eredetinek a férfira utaló személyes névmással *er*-ként említik.) Halálos veszélyt terjeszt maga körül, tizedeli az erdő lakóit, vérengzése egy háborúszerű hajtóvadászatban éri el csúcspontját. Bambi, bár megsebesül, de életben marad, megokosodik és az többi állat védelmezője lesz magányos apjához hasonlóan.

A szöveg meseszerűen indul, Bambi, a kis Őz mohón ismerkedik az ízekkel, illatokkal és hangokkal, az erdőben zajló élettel, az erdővel, rokonaival és társaival: a szerény nyúlal, a szépséges és önhitt pillangóval, a hiú macskabagollyal. Az erdő lakóinak szertartásos, magázódó társalgási stílusa a bécsi középosztály szalonjait idézi. Az idillt furcsa rettegés ellenpontozza. Ennek okozójával szembeül a főszereplő egy szörnyű pillanatban: „Különösen magas, sajtáságosan keskeny és sápadt arca van, s orra és szeme körül egészen meztelen. Borzalmasan meztelen. Rettenetes borzalom tűz erről az arcról. Hideg iszonyat. Ennek az arcnak szörnyűsége hatalmas, bénítóan hat rá.” (Salten 1965, 50)

Ez a figura, ahogy a leírás pontosan jelzi – bár puskája van és használja is –, nem vadász. Nem az erdei élet szükséges velejárója, az emberi ragadozó. Ez maga a metafizikai Gonosz, akinek léte ettől a pillanattól kezdve meghatározza Bambi minden percét. Ekkor jelenik meg először a cselekményben „az öreg”-ként említett apafigura, és önfegyelemre szólítja fel: „Nem tudsz egyedül lenni? Szégyelld magad!” (Salten 1965, 52) S erre szüksége is van, hiszen találkoznia kell a halállal, az apafigurák egyikének, a hatalmas, szépséges „herceg”-nek az életét kioltó puskagolyóval. Aztán pedig magának a rettegésnek apokaliptikussá nőtt víziójával: „Bambi lépteket hallott és hátranézett. Ott állt Ő. A bokrok közül tört elő, itt is, ott is amott is. Mindenhonnan Ő bukkant fel, szétcsapkodott maga körül, szétnyitotta a bokrokat, dobolt a tölgyeken és iszonyatos hangon üvöltött.” (Salten 1965, 94)

A rettenet az anyát is elsodorja, Bambi magára marad, de már nem fegyvertelenül. Naggyá és erőssé fejlődött. És most következik a próbatétel: az ellenség beférközött a családba. A korrumpált rokonon – Gobón – keresztül kísérti meg a többieket: „Akkor jött Ő! Rákiáltott a kutyákra, és azok nyomban elhallgattak. Még egyet kiáltott rájuk, és mozdulatlanul ott heverték a lábainál.

Aztán felemelt engem. Én kiabáltam. De Ő megsimogatott. Gyöngéden magához szorított, nem fájt. ... Ti mindnyájan azt hiszitek, hogy gonosz. De Ő nem gonosz. Ha valakit szeret, ha hűségesen szolgálják, akkor jó. Csodálatosan jó.” (Salten 1965, 137)

Az árulók propagandája nem marad hatástalan, az erdő lakói elbizonytalanodnak. A bekövetkező tragédia – a tömeges mészárlás – után azonban az apafigura utolsó erejét összeszedve megöli a névtelen gonoszt: „Látod, itt fekszik Ő, akár egy közülünk való. Nem mindenható, ahogy mondják, nem Ő az, akitől minden ered, ami itten nő és él.” (Salten 1965, 188)

Felix Salten műve egy anticipált – 1923-ban jelent meg – holokauszt-vízió optimista kicsengéssel. A Gonosz bátorsággal, méltósággal legyőzhető, ez az eredeti szöveg üzenete. A könyv megjelenése után röviddel megindult azonban ennek az üzenetnek az elhallgattatása, a figura, a történet kommerszialisálása és elgiccsesítése. Azzal kezdődött, hogy Salten 1933-ban 1000 dollárért eladta a könyv megfilmesítési jogát Sidney Franklinnak. Franklin pedig 1935-ben továbbadta Walt Disneynek, akinek a figyelmét az angol fordításra maga Thomas Mann hívta fel. Franklin és Disney már 1935-ben elkezdenek dolgozni a történet rajzfilmváltozatán. Ezt a munkát különleges engedéllyel 1941, az USA egész filmiparának propagandacélok alá rendelése után is folytathatják. A film 1942-es világpremierje egy giccses, hamis történetet mutat be, amelyből törölték a metafizikai Gonosz figuráját. A vadászat csak mint az életet körülvevő veszélyforrások egyike szerepel. A filmgiccs hangulatát az 1943-ban legjobb filmdalként Oscarral kitüntetett dal szövege – *Love is a song that never ends* – érzékelteti legjobban. (Haß 2010, 78) Közben Saltent Németországban betiltotta a hitleri rezsim, műveit az „elfajzott művészet” kategóriájába sorolva. Ő maga publikációs lehetőségektől megfosztva, elszegényedve élt 1938-tól kezdve Zürichben, itt is halt meg 1945-ben.

#### A BAMBILAND MINT „KÓRUSSZERŰ-MONOLOGIKUS” SZÍNHÁZI SZÖVEG

A tömeggyilkos Milošević fiának játszóparkja a – gyermekpólókon, bögréken és párnákon megjelenő – giccsesített Bambi-figura nevét viseli. Ez a névadás perverz cinizmussal rejti a világszerte elterjedt konzumkultúra palástja alá a balkáni diktátorok emberirtó kegyetlenségét.

Jelinek saját írását „színházi szöveg”-nek nevezi. Ez így pontos: egyvégtében olvasható/olvassandó szöveg, amely nem oszlik meg a szereplők és/vagy a kar között. Nagyon pontosan kijelöli viszont az üzenet címzettjének, a hallgatónak a pozícióját. Claudia Bosse ezt írja erről: „Egy megvalósuló színpadi szöveg, amely hozzám, hozzánk szól. Úgy beszél, mint én, mint mi. Létrehoz egy hallgatót, egy közép-európaít, provokálja őt, a politikai, mediális és kulturális nézeteit, az ellenségképeit, a beszédstratégiáit, technikai és közgazdasági örököit. Mi pedig, a közép-európaiak, mindent magunkba szívunk, ahogy képekkel és szavakkal címkéznek bennünket (...) Elfriede Jelinek *Bambiland*-ja egy kóruszerű-monologikus vitatkozás velem, a városlakóval.” (Idézi Haß 2010, 76)

A szöveg tehát – mint minden drámai szöveg – mindenekelőtt a nézővel, hallgatóval folytatott dialógust. Olyan módon, mint Bosse utal rá, hogy tekintettel van a hallgató előzetes (vélt) tudására, elvárására és előítéleteire. „Lefordítja” a média korrekt mondattannal és szóhasználattal megkomponált szövegeit a mindennapi társalgás pongyola fordulataira. Ha nagyon figyelmesen olvassuk a leírva monologikusnak látszó szöveget, meg tudunk különböztetni benne egyes szólamokat. Ez történt meg a 2009 szeptember 11-i düsseldorfi előadáson is, melynek során Anne Bennent felolvasását kóruselemekkel gazdagítva egy egész német nagyváros teljes terét vonták be tíz órára a játékba (Haß 2010, 85).

Jelinek színházi szövege – mely megszünteti a szereplők, sőt, a kórus önálló pozícióját – dekonstruálja a színházat. Felfoghatjuk úgy is, hogy visszavezeti a kardalokra, melyekből az ókori tragédia kialakult a kórusral szembeállított egy, majd két és három színész közreműködésével. Lücke szerint a jelineki szöveg a színdarab hagyományos elemeinek – színészek, cselekmény – kiiktatásával Derrida dekonstrukciós esztétikájához közelít. Bár szerepek nem, de bizonyos pozíciók megkülönböztethetők benne, mindenekeelőtt a kórusé. Vele kezdődik minden, ő panasz-kodik, lamentál, előre sejt, téved és újra jósol: „Nem tudom nem tudom...” (Jelinek 2004, 15). Fellelhető benne ezen kívül a tudatos, politikaértő médiafogyasztó hangja: „Ez a főutca. Az idegenek utcája, csak a kamera megvesztegethetetlen szeme látja. Az idegenek utcái. Hol van egyáltalán Bush úr édesanyja? És hol a papája?” (Jelinek 2004, 47) Megjelenik a háborús bizniszbe – olajba, fegyverbe – befektető üzletember hangja: „...van bizonyos alapvető érdekeltsé-

gem az olajban. Ezért öltöztem feketébe, és széthasad a szívem a félelemtől, hogy nem kapunk többet. Vagy túl drága lesz, pedig elég drága már ma is. Vagy túl kevés lesz belőle. Vagy túl sok lesz belőle, és senki nem keres majd rajta.” (Jelinek 2004, 34)

Az egyik fontos szólam a fundamentalista keresztényeké. Azoknak a hangja, akik az amerikai iraki háborúját a Jó harcának látják a Gonosz ellen. A „jó keresztény” pozíció egyértelműen az amerikaiakhoz, ill. az amerikai elnökhöz, „Jesus W. Bush”-hoz (Jelinek 2004, 26) kapcsolódik: „Hisz benne, hogy Jézus vele van, hisz benne, hogy Jézus mindannyiunkkal van, ettől érzi jól magát, így érzi az asszony is jól magát. Úgy védelmez meg Jézus mindannyiunkat, mint ez a férfi, ez az elnök, megvédelmezi a feleséget.” (Jelinek 2004, 25). A szentháromság különös paródiája bontakozik ki abból, ahogyan Bush elnök apjának küldetését – Irak megfékezését – folytatja és bevégzi a megidézett szellem (Szentlélek) segítségével.

Helyet kap a szövegben a három világvallás békés együttélésének hirdetése. Ez Lessing *Bölcs Náthán*-jának médiaaktualizált paródiájaként jelenik meg: „Kérem, ne üzzön csúfot egyetlen keresztényből, egyetlen zsidóból, muszlimból és egyetlenegy amerikaiból sem!” (Jelinek 2004, 25) A hazaszeretet és a kereszténység védelme, az iraki háború bushi legitimációs alapja parodizálódik egy pompás Bambi-allúzióban: „Jézus és a tanítványai egyikek voltak, mert annyira szerették egymást, mint az őzmama a gidáját. Mint ahogy mi a hazánkat. Mindenki szereti a magát és az övét.” (Jelinek 2004, 76)

A jelineki szöveggenerátor játszik az egyes közlések értelmezésével, illetve értelmezhetlenségével is. A szavak hangalakja alapján létrejövő esetleges asszociációk, szójátékok miatt az egyes szavak konvencionális jelentései felfüggesztődnek a szövegben, így az egész válik értelmetlenné. Egy példa: „A ruháim a mindenem. Másnak a gyerekei lehetnek a mindene, nekem nincsenek gyerekeim. Csak ruháim vannak.” (Jelinek 2004, 37) A német szöveg a *Kleider* ‘ruhák’ és a *Kinder* ‘gyerekek’ hasonló hangzásával játszik. Ebben az értelemben a szövegfolyam legfőbb szerkesztési elve az irónia: az egyik pozíció hatástalanítja a másikat. Ahogy Lücke írja: a különböző pozícióhoz kapcsolható hangok „egy polilóg nyelvi felületekbe beszótt szálak, ezek egy nyelvi szőnyeget alkotnak (...) Jelinek ezeket a hangokat csomózza, hurkolja, szedi nyalábba (...) azonban így sem alkotnak egységes értelmet...”

(Lücke 2004, 233). A szöveg, mint első rendezője, vizuális háttérének megalkotója, Christoph Schlingensief megállapítja: „Patetikus, közönséges, szégyentelen. Hol túlcsonduló, hol szófukar” (Schlingensief 2004, 9).

A szövegben ugyanakkor fellelhető nagyon fontos, időn kívüli vonatkoztatási pontok is, mindenekelőtt a *sivatag* és a *város*. A sivatag úgy jelenik meg, mint maga a természet, annak ősi, elpusztíthatatlan ereje: „A természet úgy száll szembe az ellenséggel, mint egy homokvihar” (Jelinek 2004, 81). Babilon városa – az ókortól máig élő toposznak megfelelően – anyafiguraként képeződik le: „Babilon városa nyögve gyászolja az ország drága ifjúságát” (Jelinek 2004, 71).

A város nemcsak a természet ellentétéként – kultúraként – jelenik meg a szövegben, hanem egy sokkal ősbibb, eredetibb értelemben is: az istennek szánt és az isten által megszentelt helyként. Mely, ha méltatlanná válik a szentség őrzésére, elpusztul. Ahogy Jeremiás próféta szavai leírják Babilon pompáját és bűnbeesését: „Arany pohár volt Babilon az Úr kezében, amely megrészegíti az egész földet; nemzetek ittak az ő borából, ezért bolondultak meg a nemzetek. Hamar elesett Babilon és összeomlott (...) Gyógyítottuk Babilont, de nem gyógyult meg. Hagyjátok el őt, és menjünk kiki a maga földjére, mert égig hatott az ő ítélete, és felemelkedett a felhőkig.” (Jeremiás 51, 7–9)

Jelinek szövege ennek a prófétai szöveghelynek blaszfémikus ellentétbe fordítása: „Azért jöttünk ide, hogy örvendezzünk ezeknek a városoknak a pusztulásán.” (Jelinek 2004, 27) „És ebben a pillanatban megsemmisül minden város. Itt fekszenek. A törvény maga semmisült meg, és nem kel fel többet, mert mi fekszünk rajta, és nem távozzunk innen. Gyere, Isten, hozz új törvényt, hogy telessünk valamit a nevedben!” (Jelinek 2004, 25)

A *Bambiland* szövegtere – a palimpszesztszerűen felsejlő régi szövegekkel együtt – értelmezési ten-

gelyeket jelöl ki: a nyugat – kelet, a kereszténység – nem kereszténység (iszlám, judaizmus), a (nyugati) kultúra – a (keleti) barbárság ellentéteit.

A szöveg ismeretében feltehetjük a kérdést: hol is fekszik hát Bambiland? Ahol tömeggyilkos fegyverekkel oltanak ki életeket? Vagy a giccsek konzumkultúra hazájában, ahonnan az igazságtevő érkezik? És a legnyugtalanítóbb kérdés: ki is hát az agresszor? Kinek, mely hatalomnak és milyen felhatalmazással van joga belépni a másik területére? Milyen ok, indok ad(hat) felhatalmazást a határon innenieknek arra, hogy megsemmisítsék a határon túliakat?

A kérdéseket Jelinek egy sajátos, közép-európai szempontból teszi fel. A nagy tengelyek határvidékén élő nemzedékek szempontjából, akik történelmük során szenvedtek már a határ inneni és a túlsó oldalán is. Akikre innen is és onnan is úszultak már ordas eszmék által hajtott felfegyverzett seregek.

Egy közép-európai kérdez itt az autonóm létezés lehetőségét kutatva.

#### SZAKIRODALOM

- Aiszkhülosz 1996. Perzsák. (Jánosy István fordítása) In: *Aiszkhülosz drámái*. Budapest: Európa.
- Ewers, Hans-Heino 2000. *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung*. München: W. Fink.
- Haß, Ulrike 2010. Mediale Historiografien. Elfriede Jelineks „Bambiland”. In: Tiedemann, Kathrin, Raddatz, Frank (Hg.) *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Podewill: Theater der Zeit, 74–89.
- Jelinek, Elfriede 2004. *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Hamburg: Rowohlt.
- Lücke, Bärbel 2004. Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay. In: *Jelinek... 229–270*.
- Kamarás István 2007. *Az irodalmi mű befogadása*. Budapest: Gondolat.
- Salten, Felix 1965. *Bambi*. Budapest: Móra.
- Schlingensief, Christoph 2004. Unnobles Dynamit.: Elfriede Jelinek. Vorwort. In: *Jelinek... 7–12*.

