

**„Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale”<sup>1</sup>.**

## **O kryzysie uchodźczym i kryzysie humanizmu w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek**

ANETA JURZYSTA

Uniwersytet Rzeszowski  
a.e.jurzysta@gmail.com

*Grunt, że żyjemy. Po ujęciu ze świętej krainy  
niewiele więcej nam pozostaje.  
(Jelinek 2015:75)*

Wprowadzenie. Elfriede Jelinek – autorka zaangażowana

Kontrowersyjna twórczość Elfriede Jelinek, znanej austriackiej pisarki i laureatki Literackiej Nagrody Nobla, od lat znajduje inspirację w bieżących wydarzeniach politycznych, stanowi reakcję autorki na aktualną politykę Austrii, toczące się dyskursy medialne czy stanowisko państwa dotyczące kwestii europejskich. Przykładem podobnych literackich nawiązań mogą być choćby *Kijek, kij, pręt. Ręczna robota* (Stecken, Stab und Stang. Eine Handarbeit; 1996), tematyzująca zamach terrorystyczny młodego nacjonalisty na grupę Romów w Burgenlandzie, sztuka antyhaiderowska *Pożegnanie* (Das Lebewohl; 2000) czy *Bambiland/Babel* (2004), odnosząca się do irackiej wojny prezydenta George’a W. Busha. Zaangażowane, bezkompromisowe pisarstwo noblistki charakteryzuje się nie tylko przywoływaniem niezabliźnionych ran przeszłości, poru-

szaniem tematów tabu i wypominaniem Austriakom chętnie przez nich wypieranych i przemilczanych win, ale także obnażaniem absurdów systemu czy ujawnianiem zakłamania współczesnego człowieka i jego – niejednokrotnie wątpliwej – postawy moralnej. To właśnie owa demaskatorska strategia pisarska Jelinek naraża autorkę na krytykę, zaś ona sama uznawana jest za „literacką dominę”, „feministyczne monstrum” i osobę ustawicznie łamiącą wszelkie tabu, „nurzącą się w apokalipsie” i kalającą własne narodowe gniazdo (Janke 2002; Szczepaniak 1998: 9-11).

W opublikowanej w roku 2013 na stronie internetowej autorki sztuce *Podopieczni* (*Die Schutzbefohlenen*), opartej na wydarzeniach autentycznych, które były tematem ożywionych dyskusji i relacji medialnych na całym świecie, zanim jeszcze w Europie głośno zaczęto mówić o kryzysie uchodźczym, noblistka podejmuje temat napływających do Europy uchodźców, zmuszonych do porzucenia swoich rodzinnych domów wskutek wojen, krwawych lokalnych konfliktów, głodu, prześladowań religijnych o podłożu politycznym czy rasowym lub z powodu orientacji seksualnej. Utkany przez nią współczesny chóralny wielogłos zawiera dramatyczne relacje z przebytych przeżyć i doświadczeń<sup>2</sup>, jest ostrą krytyką polityki migracyjnej zamożnych krajów europejskich, sztuką, która „zwraca uwagę, trafia w sedno społecznego tabu, eksploruje ciemne strony europejskiej wspólnoty, podważa jej szczytne idee i polityczne gesty” (adit.art.pl 2016).

### Uchodźcy kontra przepisy: o kryzysie wartości

Tekst sztuki, pomyślanej jako rodzaj społecznej i politycznej interwencji, zainspirowany został autentyczną akcją protestacyjną grupy sześćdziesięciu młodych mężczyzn pochodzących z Pakistanu, Afganistanu i Afryki Północnej, którzy w wiedeńskim Votivkirche rozpoczęli strajk głodowy, skarżąc się na restrykcyjne austriackie prawo azylowe, zgodnie z którym zabrania się im swobodnego przemieszczania się i poszukiwania pracy. Regulacje dopuszczały także przetrzymywanie w nieludzkich warunkach w oczekiwaniu na zakończenie żmudnych biurokratycznych procedur. Zebrani podnosili kwestię przeciągających się w czasie procesów, brak wystarczającej liczby urzędników do ob-

<sup>2</sup> Analizę obrazu ucieczki prezentuje Capano (2017).

sługi dużej ilości wniosków, niesłuszne traktowanie krajów takich, jak Pakistan jako bezpiecznych dla obywateli, co skutkuje odmową azylu dla uchodźców pochodzących z tego państwa, odwoływanie się do międzynarodowych porozumień ułatwiających pozbywanie się niechcianych przybyszów, jakich jak Frontex<sup>3</sup>. W listopadzie 2012 roku uchodźcy z obozu w Traiskirchen pokonali pieszo kilkadziesiąt kilometrów, by dołączyć do uciekinierów z Somalii, którzy rozbili namioty w centrum Wiednia i zaczęli protestować przeciwko fatalnym warunkom, w jakich przetrzymywali ich Austriacy, jak również przeciwko zasadom przyznawania azylu, brakowi praw i dostępu do informacji. Przegnani przez policję 18. grudnia (kiedy to obchodzony jest Międzynarodowy Dzień Migrantów) schronili się w nieogrzewanym kościele, a po kilku tygodniach przenieśli się do klasztoru Serwitów. Stanowisko władz pozostało jednak niezmiennione, nie pomogły apele uchodźców o wsparcie u polityków i hierarchów Kościoła, protestujący zostali po kolei aresztowani i pomimo akcji austriackich aktywistów (którzy również zostali oskarżeni o pomoc „obcym” i aresztowani pod zarzutem udziału w działalności gangu handlującego ludźmi), deportowani (Wien.orf.at 2013).

Oślawione Traiskirchen<sup>4</sup> doskonale znane jest Polakom – położone około dwudziestu kilometrów od Wiednia kilkunastotysięczne miasteczko od dziesiątków lat jest bowiem siedzibą ośrodka dla imigrantów Bundesbetreuungsstelle für Asylwerber i symbolem polskiej emigracji, ponieważ to właśnie tam, w starych koszarach szkoły kadetów mieszkali Polacy, licznie opuszczający kraj po wprowadzeniu stanu wojennego. W 1982 roku o azyl wystąpiło tam ponad trzydzieści tysięcy naszych rodaków, dla których pobyt w Austrii (która nie prowadziła wówczas otwartej polityki migracyjnej) był jednak często tylko przepustką do upragnionego lepszego świata i przystankiem w drodze za ocean. To właśnie w tym „polskim czyścisku” (Wielniński 2015a), który mógł pomieścić jedynie około półtora tysiąca osób, przebywało trzy i pół tysiąca samych Polaków. W 1956 roku, po powstaniu, obóz zamieszkiwali głównie Węgrzy, od 1968 roku po Praskiej Wiośnie przyjmowano w nim czechosłowackich uchodźców, potem Ugandyjczyków, Chilijczyków, Irakijczyków, Irańczyków i Wietnamczyków, obywateli Bośni, Kosowa i Afganistanu oczekujących na

<sup>3</sup> Opis i cel działalności Frontexu znaleźć można na stronie: [https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex\\_de](https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex_de) lub <https://frontex.europa.eu/>.

<sup>4</sup> Więcej o obozie w Traiskirchen: (Puchinger 1991; 2001), (Langthaler 2008: 125–132).

decyzję austriackich służb imigracyjnych, czyli przyznanie statusu uchodźcy bądź pobytu tolerowanego, deportację do pierwszego kraju przybycia w obrębie Unii Europejskiej lub do kraju pochodzenia.

Bohaterowie sztuki Jelinek skarżą się na warunki, w jakich w Traiskirchen przebywają uchodźcy, sposób traktowania, odbieranie im godności i prawa do godnej egzystencji. Pomimo upływu lat, w miejscu tym niewiele się zmieniło. Podobnie jak wcześniej Polacy, którzy już wtedy opisywali piekło podwiedeńskiego obozu, wiele lat później także Pakistańczycy, Afgańczycy i Irakijczycy zmuszeni byli do podobnie koszmarnej wegetacji, czemu dali wyraz protestując w wiedeńskim kościele w 2012 roku. Kolejne karty historii Traiskirchen zapisywane były również w następnych latach, wszak w trudnym okresie 2015-2016 ponownie obóz przepelniony był uchodźcami pochodzącymi między innymi z Syrii. Amnesty International wielokrotnie krytykowało władze państwowe za warunki panujące w Traiskirchen, obóz często nazywano „austriacką hańbą” (Wieliński 2015b), a przybysze koczowali w wieloosobowych namiotach lub spali na ziemi. Także zebrani w kościele bohaterowie Jelinek funkcjonują na małej powierzchni, przypominając stado wylęknionych ptaków, które zostają stłoczone ze sobą zimą nie po to, żeby nawiązywać kontakt, ale by było im cieplej (Felber & Kovacs 2015). Tytułowi podopieczni, tak jak kiedyś protestujący w Votivkirche, skarżą się na rozbudowaną biurokrację i przewlekłość procedur, na utkwienie w zawieszeniu przez wiele miesięcy, a nawet lat, bez prawa do pracy, zajęć z języka niemieckiego, z małym kieszonkowym i możliwością opuszczenia obozu na maksymalnie czterdzieści osiem godzin – w przeciwnym wypadku traci się prawo do przebywania w nim (Dżon 2013).

Jelinek wskazuje na wysokie zhierarchizowanie systemu i procedur stanowiących o dalszych losach przybyłych, przykładanie wielkiej wagi do rang, tytułów, zależności i podległości służbowych, do pełnomocnictw, reprezentacji i występowania w czyimś imieniu. Takie uszeregowanie przenosi także na grupę uchodźców, którzy sami określają się „zastępcami zastępców zastępców” (Jelinek 2015: 79), stawiając się w roli tych będących najniżej, najuboższych, najmniej znaczących przedstawicieli wielu innych uciekinierów, wykorzystywanych i cierpiących.

Wiedeński protest wzbudził skrajne emocje wśród mieszkańców oraz władz miasta i zaostriżył trwającą od dłuższego czasu dyskusję o sytuacji imigrantów w Austrii (Ataś 2016). Do okupowanego kościoła schodzili się politycy, ludzie Kościoła, aktywiści, obrońcy praw człowieka, a także prawicowa

młodzież, domagająca się usunięcia imigrantów w imię obrony „wiedeńskiej tożsamości” (Wąsik 2015: 124). Głosami swoich bohaterów Jelinek oskarża własny kraj, jego władze i obywateli o zakłamanie, oficjalne deklarowanie wzniosłych idei humanizmu, a jednocześnie tak bezwzględny stosunek wobec potrzebujących pomocy, traktowanie ich w sposób przedmiotowy, uwłaczający ludzkiej godności. Zamiast prób rozwiązania problemu i zapewnienia przybyłym podstawowej opieki, wszystkie siły bezdusznej maszyny państwa kierowane są na tłumienie najmniejszej krytyki czy protestów, blokowanie dostępu do obozów, w których wegetują przybysze, oraz skuteczne pozbywanie się niechcianych gości. Niezwykle wymowne były wydarzenia, do jakich doszło we wrześniu 2013 roku w Hamburgu, mieście, w którym niemalże codziennie policja przeprowadzała łapanki na uchodźców. To tam odbyło się bowiem odczytanie *Podopiecznych* przez aktorów uznanego Thalia Theater w ewangelickim kościele św. Pawła, czego skutkiem była szeroko zakrojona akcja protestacyjna pod nazwą „Lampedusa w Hamburgu”, której celem było zwrócenie uwagi na konieczność dyskusji na temat polityki azylowej.

Przeciwko twierdzy Europa i łamaniu praw człowieka protestowali uchodźcy w Niemczech, Tunezji, Holandii i Grecji, jednak przypadek Austrii jest dla pisarki szczególny, ponieważ twórczyni nie umie pogodzić się z wszechobecną obojętnością obywateli, potęgującym się rasizmem, rosnącymi wpływami partii nacjonalistycznych, agresją wobec wszystkiego, co nieznanne. Poprzez odniesienie do trzymiesięcznej okupacji wiedeńskiego kościoła przez czekających tygodniami na jakąkolwiek decyzję nielegalnych imigrantów, dramatopisarka daje ujście nie tylko własnej złości i frustracji, wynikającym choćby z ostatecznego wydalenia z jej kraju wspomnianej grupy, ale przede wszystkim swojej bezsilności. Pokazuje, że we współczesnym świecie dramat indywidualny zanika i wymazany zostaje ze świadomości zbiorowej, natomiast jednostki stanowiące realne zagrożenie wpływają na ową powszechną świadomość i stają się wygodnym argumentem uzasadniającym to kategoryczne „nie” dla wszystkich uchodźców. Sztukę Jelinek można zatem odczytywać jako próbę pochylenia się nad najważniejszą zdobyczą cywilizowanego świata czyli ideą humanizmu, sprawdzian tak zwanych europejskich wartości. Za wieloma innymi pisarzami, Jelinek od lat konstatuje, że powszechna stała się strategia odwracania wzroku, odejścia od empatii czy, propagowanej przez religię, miłości do bliźniego. Autorka prowokuje do samokrytycznego spojrzenia, na napływających uchodźców proponuje spoglądać niczym na zwierciadło, w którym odbijają się nasze własne wartości i postawy, owe wartości, które – cytując Jeli-

nek – „może [...] też chciałyby wznieść się wyżej”, „nim nas [...] przygniotą” (Jelinek 2015: 88). Podopieczni z sarkazmem odnoszą się do tych, tak często opiewanych, wzniosłych europejskich wartości, które dla nich – obcych – są w powszechnym przekonaniu nieosiągalne. Z ironią mówią, jak trudno im do nich dosięgnąć, są one w istocie tak wzniosłe, że bez wahania strącą potrzebujących w otchłani:

Zaznajomiliście nas z waszymi wartościami, dziękujemy, teraz możemy o nich do-  
czytać i wspiąć się na fundamentach wspólnych wartości, chcemy poznać funda-  
mentalne wartości, jakie są nam wspólne, chcemy poznać fundamenty waszego  
społeczeństwa, powiedzcie nam, proszę, jak dotrzeć do tych fundamentów i jak się  
stamtąd wznieść na fundamentalne wartości [...] (Jelinek 2015: 88).

Z pewnością także dla pisarki zaskoczeniem był fakt, że prawdziwy test Europa zaliczać musiała kilka lat później, kiedy fala uchodźców dosłownie ją zalała, a problem migracyjny doprowadził do światowego konfliktu, który na długo odmienił kontynent i jego mieszkańców. Rozpoczynając pracę nad utworem, noblistka nie mogła spodziewać się, jak silnie jego temat wybrzmi w mediach i zdominuje polityczne dyskusje kilka lat po publikacji pierwszej wersji sztuki. Reakcją Jelinek na te wydarzenia były więc kolejne fragmenty, dodawane na stronie internetowej<sup>5</sup>; pierwotny tekst był bowiem rozwijany zgodnie z bieżącą sytuacją, wzbogacany o kolejne partie tekstu, które interpretowane być mogą jako części jednej rozbudowanej sztuki lub cykl tekstów teatralnych pod wspólnym tytułem *Podopieczni* (Pełka 2018). W zamieszczonym na stronie 18 września 2015 roku dodatku (*Appendix*) noblistka tematyzuje ogromne fale uchodźców zdążających pieszo przez Afrykę i Europę w kierunku lepszego bytu, odnosi się do wszelkich murów, barier i granic na ich drodze, nieznosnych warunków (na przykład sanitarnych) panujących w obozach dla

<sup>5</sup> Pierwsza wersja sztuki była odpowiedzią na wydarzenia w pobliżu włoskiej wyspy Lampedusa, kiedy to utonęło trzystu afrykańskich uchodźców; została opublikowana na stronie autorki 14 czerwca 2013 roku i uzupełniona 8 listopada 2013 roku. Trzecia wersja (z 14.11.2014) zawierała fragmenty poruszające temat dostosowania włoskiego programu *Mare nostrum*, którego celem – do listopada 2014 roku – była ochrona wybrzeża, do wymyślonego przez Frontex programu Tryton, a czwartą była wersja z 29.9.2015. Jesienią i zimą 2015 roku sztuka została uzupełniona o cztery dodatki, zaś ostatni wpis ukazał się 11 kwietnia 2016 roku. Obecnie sztuki nie znajdują się już na stronie autorki.

uchodźców, zablokowanych autostrad i wypełnionych przybywającymi pociągów. Kolejny opublikowany fragment, zatytułowany *Coda* (opatrzonego dwoma datami 29 września 2015 i 7 października 2015), zdominowały zaś poruszające obrazy przeładowanych łodzi, a „południowe morze” (Jelinek 2016: 83), pochłaniające setki czy nawet tysiące istnień ludzkich, staje się w utworze jego pełnoprawnym bohaterem. Sugestywne opisy, których zadaniem jest uwrażliwienie czytelnika na trudy ucieczki, motywy kierujące uciekinierami, mają wstrząsnąć odbiorcą, nakłonić go do zajęcia stanowiska w kwestii kryzysu migracyjnego i dostrzeżenia w uchodźcach nie anonimowej barbarzyńskiej masy, a myślących i czujących ludzi z własnymi potrzebami i poglądami. Stłoczeni na przepełnionych łodziach o starych silnikach, zachowują oni nadzieję, że dotrą do upragnionego celu. Pomimo braku paliwa, zdaje się ich wciąż cechować poczucie humoru, lecz uważny czytelnik wyraźnie odczuje typową dla Jelinek ironię, zaś śmiech okazuje się być takim przez łzy. Wszak nie każda łódź przybije do brzegu, nie każdy pasażer bezpiecznie zejdzie na ląd, a kąpiel w morzu w tych okolicznościach równać się będzie śmierci: „Jest jeszcze powietrze nad nami, ale już niedługo. Potem droga w dół, potem weźmiemy kąpiel [*Da ist noch Luft nach oben, aber nicht mehr lang. Dann gehts nach unten, dann nehmen wir ein Bad*]” (Jelinek 2016: 82).

Podopieczni Jelinek obnażają wszelkie obecne w codziennej, również polskiej, rzeczywistości lęki przed tym, co obce i nieznane, nakazują widzowi wnikliwą analizę wszystkiego, co chętnie uznajemy za swoje i nasze. Z konglomeratu scenicznych głosów i dyskursów wyłania się nie tylko poruszający obraz rozprzestrzeniającej się mowy nienawiści lub postępującego zubożnienia, dominujących życie stereotypów rasowych i obyczajowych, ale także całościowa wizja kulturowego, politycznego i ideowego impasu, a wręcz dokonującego się na naszych oczach upadku dotychczasowej cywilizacji. Tekst wiedeńskiej pisarki zdaje się być zatem literackim apelem o duchową i kulturową przemianę, przeobrażenie współczesnego społecznego krajobrazu. Autorka wskazuje na niewygodny fakt, że obecność uchodźców, a w istocie wszelkiej obcości pośród nas, wyraźnie burzy dotychczasowy ład, budzi lęk i odbiera poczucie bezpieczeństwa. Jest to obecność tak dyskomfortowa, bo wymagająca, nakazująca się angażować, tolerować, poznawać i być otwartym. Tymczasem na taką postawę wielu mieszkańców Starego Kontynentu wciąż nie jest lub nie chce być przygotowanym.



Jelinek stara się zburzyć swoisty mit obcości<sup>6</sup>, jaki narósł wokół uchodźców, uświadomić, że przybysze to normalni ludzie, którzy czują i walczą o przetrwanie, o życie, które im odebrano. Tekst sztuki jest mocno ironiczną werbalizacją lęków projektowanych przez Europejczyków na obcych, oni sami mówią o sobie bowiem jako o hordzie barbarzyńców, którzy niemalże genetycznie ukierunkowani są na agresję i przelewanie krwi, nie umieją i nie chcą okazywać wdzięczności i bez zahamowań sięgną po kobiety i dzieci, miejsca pracy, kraj, rządy i religię:

Dziś prosicie o koce, wodę i coś do jedzenia, a czego będziecie domagać się jutro? Naszych kobiet, naszych dzieci, naszych miejsc pracy, naszych mieszkań, naszych domów? Słucham, czego będziecie domagać się jutro? Dziś może i nie prosicie o wiele, ale jutro wasz apetyt wzrośnie, my to wiemy (Jelinek 2015: 79).

Uchodźcy pozostają świadomi, że tubylcy odczuwają przed nimi lęk, widzą w nich nieokiełznaną bandę, która się będzie zamęta, agresję i śmierć: „Przed nami, chmarą barbarzyńców, rozstępują się wszyscy. Wszyscy ludzie rozstępują się przed obcym ubraniem, obcym okryciem, przed chmarą obcych, którą jesteśmy, rozstępują się mimowolnie, żeby zrobić miejsce dla samowoli, ona przecież ma zadanie do wykonania” (Jelinek 2015: 82). Podopieczni, odczuwając pogardę Europejczyków, skarżą się, że w powszechnej opinii stają się odpowiedzialni za wszelkie zło tego świata, ewentualne bezrobocie, rosnącą przestępczość, wzrost wydatków publicznych, ale też utratę spokoju i własnej kulturowej europejskiej tożsamości. Jelinek nie pozostawia jednak czytelnikowi złudzeń co do oceny postępowania obu stron; to nie przybysze z Afryki i Azji, ale rzekomo cywilizowani Europejczycy są w jej oczach barbarzyńcami (Wąsik 2015:136). Uciekając ze swoich ogarniętych wojną krajów, uchodźcy oczekują w owej cywilizowanej i bogatej Europie upragnionego azylu, mają nadzieję na zachowanie zgodne z głoszonymi europejskimi wartościami, lecz zamiast tego napotykają na wyraźną niechęć, na prawdziwych barbarzyńców, którzy pozwalają łodziom tonąć, którzy więżą ich za drutami obozów albo odsyłają do ojczyzny na pewną śmierć. Jelinek demaskuje dwulicowość przekonanych o swej wyższości Europejczyków, których do łez wzruszają arie „ekspresowo uobywatelnionej” (Jelinek 2015:101) Anny Netrebko, ale

<sup>6</sup> O obcości i swojskości w dziele Jelinek pisze Albé (2018).



nie widok wyciągniętego z morza martwego dziecka. Podopieczni niemalże wprost słyszą od swojego nowego otoczenia: „O ciebie nikt się nie prosił, wszechciemnoto, wracaj na swoją durną gałąź, do swojego Boga, odejdz ze swoim plemieniem, umrzyj po cichu w Solingen czy innym Pétlingen albo, jeśli tak wolisz, użyj druta, wszyscy idźcie za nim jak po drucie, zatkaście sobie uszy” (Jelinek 2015: 85).

Czytelnik/widz sztuki Jelinek słusznie dostrzega, że lęki i obawy nie są tu jedynie jednostronne, że dotyczą obu grup, w równym stopniu cechują wszak „ich” i „nas”, „obcych” i „tutejszych”. *Podopieczni* werbalizują nie tylko niepokoje mieszkańców Starego Kontynentu, lecz także mas przybyłych, niepewnych swego losu. W tekście wiele jest fragmentów, w których wskazują oni swój własny strach, „wszędzie strach, strach przed moimi bliskimi, że ich opuściłem, że będę musiał wrócić, jeszcze większy strach przed wami, że muszę zostać, że nie wolno mi zostać, niedługo przyznacie mi rację, już za chwilę przyznacie, że miałem rację” (Jelinek 2015:76). Sztuka nawiązuje do rozważań dotyczących europejskich możliwości terytorialnych, ekonomicznych, ale przede wszystkim kulturowych, do coraz głośniejszych zadawanych pytań, ile tysięcy/milionów obcych będzie ona w stanie przyjąć i czy (patrząc na eskalację konfliktu) będzie możliwa jakakolwiek integracja. Zwłaszcza, że kryzys uchodźczy wiąże się przede wszystkim z ogromnymi kosztami i nakładami finansowymi.

Protestujący w kościele Votivkirche (co pociągało za sobą krytykę konserwatywnych kręgów) odmówili pierwotnie zakwaterowania w położonym w pobliżu klasztorze, gdyż dzięki temu mieli nadzieję na większą uwagę państwa i społeczeństwa. Schronienie się w azylu świątyni nie uchroniło ich jednak ostatecznie przed wydaleniem nie tylko z kościoła, ale później także z kraju i z Europy. Przedstawiciele władz nie widzieli wówczas jednak konieczności czy możliwości korekty prawa azylowego i zmiany w sposobie traktowania osób pochodzących z tych krajów, w których europejskie mocarstwa, biznesmeni czy bankierzy zbijają swe majątki wykorzystując tanią siłę roboczą, niszcząc środowisko naturalne lub wpływając na lokalne prawodawstwo i stosunki władzy, a tym samym (bez)pośrednio zmuszając mieszkańców do poszukiwania nowego miejsca zamieszkania.

Uchodźcy to u Jelinek nieme ofiary kapitalizmu, walki o wpływy i pieniądze, nikomu niepotrzebni świadkowie ciemnej strony współczesnej ekonomii. To pozwala mówić bohaterom autorka, a wypowiedzi te zlewają się w cały potok głosów cierpiących, pomagających, oburzonych, żądających reakcji, ale również ich przeciwników, przedstawicieli wielkiej finansjery i trzymają-

cych władzę. W tych właśnie głosach, celowo artystycznie zniekształconych, objawia się u pisarki cała prawda o człowieczeństwie i rządzących społeczeństwem mechanizmach, wypowiedź staje się donosem, który obnaża prawdziwe oblicze mieszkańców i włodarzy współczesnego Argos, czyli obecnej Europy. Głos wiodący zachowują jednak nieustannie tytułowi podopieczni, kolektyw proszących i lamentujących, a ich wielokrotnie powtarzane apele, prośby i wezwania zdają się być (sparodiowaną) litanią<sup>7</sup>, głosem rozpacz i ufności we wstawiennictwo boskiej (tu: państwowej?) opatrności. Użyte w tytule określenie „die Schutzbefohlenen” pochodzi z języka prawniczego i oznacza osobę, której przysługuje prawo do ochrony bez konieczności proszenia o nią. Zebrani w *Votivkirche* jednak zdają się o tym zapominać, nieustannie zanoszą bowiem kolejne błagania o pomoc. Być może jednak czynią to, bo mają świadomość, że pomimo tego prawa nikt bezinteresownie na nich nie spojrzy.

Litanie, jak na przykład Litania Loretańska z szesnastego wieku, są rodzajem modlitwy z powtarzanymi wezwaniami, już samo słowo, pochodzące z greki, oznacza proszenie, błaganie. Głosy, jakie słyszymy w sztuce Jelinek, także uniżenie wypowiadają swe prośby, przypominające modlitwę wezwania i apele, wprost zwracają się do wszystkich tych, którzy mogą udzielić stosownych odpowiedzi lub odmienić ich los. To jednak bardziej forma wypowiedzianych kwestii pozwala dostrzec pokrewieństwo z litanią, niczym mantrę głosy powtarzają bowiem kolejne zaklęcia, w których daje się odczuć nie tylko szyderstwo czy wyrzut, ale też zrezygnowanie i brak wiary w zmianę sytuacji: „wy, aniołowie plus miłośniwy ojciec niebieski [...]. Jakże mielibyśmy się wam przeciwstawić? Wam wolno wszystko, wy umiecie wszystko” (Jelinek 2015: 76). Przybyłym obojętne jest, kim jest bóg, do którego modły zanoszą bywalcy kościoła, bawią się wręcz jego imieniem, liczy się dla nich tylko fakt, że nie zostali przyjęci:

ty na przykład, który jesteś, kimkolwiek jesteś, Jezusem, odkupicielem, mesjaszem, mass mesjaszem, masowym okupicielem wszystkiego, i domu, i rasy, i rodzaju, i płci, a do tego maniakcko zbierasz wszystkich swoich wiernych pod swój dach, akurat ty naszej trzody przyjąć nie zachciałeś. Co za różnica, ty, który przechowujesz i dom, i rasę, i rodzaj, i płć, i do tego wszystkich wiernych, nas pod opiekę

<sup>7</sup> Zwraca na to uwagę także Lücke (2013: 1-23).

przyjąć nie zechciałeś, sami przyszliśmy, pod dach twojego kościoła się uciekliśmy jako błędny huf błagalników (Jelinek 2015: 76).

Przebywając w katolickim kościele bohaterowie sztuki pytają: „Proszę pana: czy może nam pan powiedzieć, kto, jaki Bóg tutaj mieszka i za wszystko odpowiada i za swoją niesprawiedliwość też?” (Jelinek 2015: 76). Ów bóg, do którego zanoszą prośby zebrani w kościele uchodźcy, niewiele ma w istocie wspólnego z religią, to bardziej „PAN bóg”, czyli ten który w państwie pociąga za sznurki, ma władzę i/lub pieniądze i od którego decyzji zależą losy innych; to bóg pieniądza, który ma choćby moc stanowienia o tym, kto i na jakich warunkach będzie mógł żyć i pracować w danym kraju. Rozproszone w tekście informacje sugerują, że taką instancją jest nie tyle aparat państwowy czy politycy, co znany austriacki przedsiębiorca, mecenas, szef partii i multimilioner z branży motoryzacyjnej Frank Stronach. Wraz rozwojem fabuły coraz wyraźniej widoczne stają się, że to właśnie do niego – przykładu filmowej kariery od pucybuta do milionera – kierowane są ironiczne, *quasi*-religijne apele „podopiecznych”, takie jak: „Panie w Szwajcarii, w Kanadzie, władco kraju gór, kraju rzek i austriackiego gadania, panie części, panie składu i ładu, to znaczy części składowych, całości w końcu niestety nie dostałeś” i dalej – „panie koncernów”, „panie Terazniejszy i Przyszły” (Jelinek 2015: 97).

W dziele Austriaczki bóg religijny zastąpiony zostaje bogiem kapitału, tenże właśnie „Pan Bóg Części” (Jelinek 2015: 100) jest u Jelinek przedstawicielem władzy absolutnej, zastępcą niebieskiego Boga, który swą władzę na ziemi sprawuje jedynie poprzez majątnych szefów koncernów, takich jak Stronach, wszak „pan Bóg o to zadbał, a nad jego moc nie ma wyższej mocy i nie godzi się, by mniejszy ponad większe był, jedynie jego wartości są większe, i jego dzieła” (Jelinek 2015: 118). Tak właśnie tę siłę wyższą azylanci postrzegają jako boga pieniądza, bezdusznej ekonomii, dostępnego jedynie bogatym. Jego zatem proszą o wstawiennictwo i wsparcie: „my nie płacimy i nie jesteśmy żadnymi środkami płatniczymi, o, Panie, ty ośrodku płatniczy dla tak wielu, zapłać proszę i za nas” (Jelinek 2015: 99).

Paradoksalnie bowiem to właśnie ten „bóg części zamiennych”, jego powiązania i pieniądze decydują także o prawie do azylu, czego przykładem jest nadanie austriackiego obywatelstwa dwóm znanym i majątnym Rosjankom, owym „córom” (jak określa to Jelinek, przywołując tragedię Ajschylosa), które „nie muszą niczego okazywać, bo mają się czym wykazać, obie, tak, jedna

pieniężmi, druga głosem” (Jelinek 2015: 92)<sup>8</sup>. Autorka odwołuje się tutaj do wzbudającego ogromne kontrowersje przypadku błyskawicznego „uobywatelnienia” córki Jelcyna, Tatjana Jumaschewej, oraz słynnej sopranistki Anny Netrebko (Sz.de 2013).

Lamentujący w kościele błagalnicy wielokrotnie wypominają nierówność w traktowaniu oczekujących na azyl, zwłaszcza wobec samego prawa azylowego. Podczas gdy oni miesiącami, latami w niegodnych warunkach czekają na rozpatrzenie ich sprawy, dwie „szlachetne krowy” (Wąsik 2015: 132) omijają wszelkie procedury, ich obu – jednej dobrze urodzonej, drugiej dobrze uposażonej – przepisy zdają się wcale nie dotyczyć. Siła pieniądza okazuje się być istotna także w przyznawaniu prawa pobytu, bowiem miliarder, niczym współczesny Zeus, za odpowiednią cenę jednym daje owe prawa, a innym je odbiera. Zebrani proszą więc: „bądź dla nas wszechsprawiedliwy, tak jak byłeś dla tej córy, która teraz jest krajanką tego krajobrazu za sprawą błyskawicznej decyzji, o którą zadbałeś, o wszechpanujący, a zadbałeś o tę decyzję w szczególnym interesie kraju, który idealnie przekłada się na twoje interesy” (Jelinek 2015: 98). Kontrowersje wzbudziło zwłaszcza tempo, w jakim nazywana „świętą cudowną krową” Anna Netrebko „stała się obywatelką”, że niczym „za dotknięciem czarodziejskiej różdżki państwa” (Jelinek 2015: 107) stała się Austriaczką, choć jej jedyną motywacją była deklarowana niechęć do wypełniania wniosków wizowych podczas wyjazdów na koncerty. Za odpowiednią sumę nie musi się już odtąd wdzięczyc do Unii Europejskiej, nie musi już, jak brutalnie konkludują uchodźcy, „[...] dawać dupy za wizę tymczasową, za pozwolenie na pracę, jej pozwolenia nie dotyczą, ją się prosi, na kolanach błaga, bo ona posiada dar niepowtarzalnego głosu, niebywałego sopranu, którego szukaliście tak długo” (Jelinek 2015:107).

Głos Netrebko i głos uchodźców okupujących w kościele Wotywnym nie wybrzmiewają tak samo, nie brzmią nawet podobnie, bo podczas gdy na koncerty śpiewaczki przychodzą tłumy, głos niechcianych przybyszów niknie w gwarze cywilizowanego świata. Podopieczni nie tylko nie posiadają tak pięknego głosu jak prominentna sopranistka, lecz ich głosu w ogóle nikt nie chce słuchać, nikt im go nie chce nawet udzielić:

Żadna nie ma więcej głosu, żadna tyle nie daje głosu, żaden głos nie stanie obok

<sup>8</sup> W okresie powstawania sztuki Jelinek nie istniały kryteria przyznawania obywatelstwa prominentnym osobom, co było przyczyną oficjalnej krytyki. Katalog stosownych regulacji, stworzony w 2014 roku, nie został jednak w całości ujawniony (Felber & Kovacs 2015).

niej, a i dla nas nie ma tutaj ani miejsca, ani głosu. Żadnego, choćby słabego. Może mielibyśmy głos, ale tego głosu już nie ma, prawie go mieliśmy, ale o tym nikt nie wie i dlatego nie dostaniemy drugiego, nie dostaniemy dodatkowego głosu do tego, który mieliśmy. Nie ma miejsca, nie ma głosu (Jelinek 2015:107).

„Bóg” Stronach pozostaje głuchy na prośby i wezwania uchodźców, nie przybywa im z pomocą, bo jest władcą przychylnym tylko tym, których na to stać, pozostaje wyrachowanym panem kapitalistów, bogaczy, znanych artystów, tylko z takimi robi interesy i wyłącznie podobnym ludziom chętnie może pomóc ominąć biurokrację, przepisy i procedury. Tacy nowi bogowie – jak przekonuje w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek – to światowi multimiliarderzy, wpływowi przedsiębiorcy, spełniający prośby jedynie za odpowiednią opłatą. Błagalnicy u Elfriede Jelinek słusznie domyślają się, że podobnych „bogów” jest wielu, tak jak wiele jest instancji decydujących o ich przyszłym losie – to wszak choćby prominentni politycy, hierarchowie Kościoła, „pan prezydent, pan kanclerz, pani minister, no a są też srogie organy od srogich kar, poczuliśmy je na własnej skórze” (Jelinek 2015:76). Inaczej niż Danaidy z tragedii Ajschylosa, współcześni uchodźcy nie są w stanie zaoferować lokalnym bogom niczego poza swymi umiejętnościami, talentami, lękami i nadziejami. A tymi w świecie opartym na mocy pieniądza nikt nie jest zainteresowany. Inaczej niż owe wspomniane „uobywatelnione krowy”, podopieczni nie mają zatem prawa do pobytu w Austrii: „my mamy podstawy, tylko że nie prawne. Tam, gdzie zaczyna się prawo, podstawa się kończy, wszelka podstawa, to się wtedy nazywa podstawowa granica prawa” (Jelinek 2015: 97).

### W obronie praw człowieka

W sposób oczywisty sztuka austriackiej autorki porusza delikatną, choć tak naprawdę fundamentalną kwestię praw człowieka, gdyż jej chór intonuje nie tylko prośby i błagania, wypowiada także oskarżenia o nieprzestrzeganie tych pierwszych. Dotyczy to zarówno prawa do życia, ochrony przed torturami czy niegodnym traktowaniem, ale także prawa do pracy i swobodnego przemieszczania się. Czytelne są aluzje do wydanej tuż przed publikacją tekstu Jelinek oficjalnej broszury o znamienym tytule *Wspólne życie w Austrii. Wartości, które nas łączą*, poruszającej problem godności człowieka, zasadę wolności i równości wobec prawa, stanowiącej nie tylko państwowy apel do społeczeństwa, ale

także pisemną gwarancję ich pielęgnowania przez aparat państwowy. Wszystkie te wzniosłe ideały czy górnolotne określenia zostają przez Jelinek odarte z otoczki podniosłości, ośmieszone, podważone w zderzeniu z realiami. Publiczny dyskurs o prawach człowieka, oficjalne zapewnienia o ich wadze i konieczności przestrzegania nie korespondują ze sposobem postępowania z uchodźcami, bo nie znajdują oni ochrony i azylu także w krajach, które same rzekomo je zachowują i usilnie chcą je przywracać w innych. Niewłaściwe postępowanie, odmowa pomocy, dyskryminowanie drugiego człowieka stają się u Jelinek tożsame z faszyzmem; poruszająco wypada aluzja do zasady podkreślonej w broszurze, zgodnie z którą godność człowieka jest niezależna od jego płci, wieku, wykształcenia, religii, pochodzenia czy wyglądu, a na dyskryminację i rasizm nie ma być w Austrii miejsca (Kurz 2013). Podopieczni dopowiadają bowiem ironicznie, przywodząc widzowi na myśl czas Holocaustu:

u nas wygląd, rasizm i dyskryminacja są nie na miejscu, pochodzenie też nie jest na miejscu, a gdyby miało swoje miejsce, toby go nie oddało, pochodzenie niczego nie daje, na rasizm też nie ma u nas miejsca i musi stać na baczność, dobrze mu tak, a wszystkim jeszcze lepiej, na stojaka więcej ludu wejdzie do wagonu (Jelinek 2015: 84).

Diagnoza noblistki jest bezlitosna, zwraca ona bowiem uwagę, że przybyłym odmawia się poczucia wszelkiej godności, zostaje ona w *Podopiecznych* spersonifikowana, staje się pustym sloganem, niecodziennym zjawiskiem, ciekawostką turystyczną, której można zrobić zdjęcie:

uwaga, idzie godność człowieka! Uwaga, uwaga, idzie godność!, szybko fotkę trzeba pstryknąć, szybko, szybko, bo zniknie za rogiem. Godność, tak, uwaga, proszę państwa, trzeba na nią uważać, bo łatwo ją przegapić, fony zawsze w gotowości, godność, właśnie ta tam, szybko fotkę, szybko! (Jelinek 2015: 84).

Owa godność nie jest, zdaniem bohaterów Jelinek, naturalną właściwością, lecz „wynika z uwarunkowania egzystencjalnego istoty ludzkiej, a jeżeli nie jesteśmy istotami ludzkimi, nie mamy też godności, a skoro nie mamy godności, nie jesteśmy ludźmi” (Jelinek 2015: 90).

Pisarka sporządza także cały katalog praw, które funkcjonują, ale nie są stosowane w odniesieniu do uchodźców, jak między innymi to do osiedlania się. Oni nie otrzymują prawa do wyboru miejsca zamieszkania, odmawia się

im nie tylko kawałek ziemi, ale posiadania jakichkolwiek potrzeb, nawet podstawowych:

Nie mam swojego miejsca, więc można mnie obsadzić obojętnie gdzie. Tutaj panuje wolność wyboru miejsca, ale nas ona nie dotyczy. Umarłych też to nie dotyczy, a mnie można do nich zaliczyć. Słyszę wasz śmiech, dobrze wiecie, że umarli nie mają żądań, ale ja, ja jeszcze czegoś żądam, ja jeszcze czegoś potrzebuję, ja jeszcze o coś proszę, kawałek ubrania, trochę jedzenia, wody, miejsca dla siebie (Jelinek 2015: 81).

Podobnie jest z prawem do wolności, które dla majątnych Europejczyków stało się towarem, jakim nie mają oni zamiaru dzielić się z nikim innym: „wolność spożytkujemy w wolnym czasie, ach, ten czas, na wolny czas wolności mieliśmy zapotrzebowanie, ale już go spożytkowaliśmy, ją, ją wykorzystaliśmy i potrzeba nam więcej, ojej, nic nie zostało, chciałem dla pana odłożyć, ale nie było z czego” (Jelinek 2015: 85). Wbrew zapewnieniom państwa, władz i organizacji międzynarodowych, nie wszyscy ludzie są tu równi wobec prawa, nie wszyscy mogą skorzystać z wolności, to przywilej wybrańców, a dla biedniejszych, słabszych, niechcianych obcych przybyłych z innych krajów, zostają tylko te prawa, z których nikt już nie chce lub nie ma potrzeby korzystać. Jeden z głosów tłumaczy się z ironią:

ojej, przepraszam, chyba nie wziąłem wszystkich swobód dla siebie, na pewno nie, o tam, tam trochę ich leży, to te, co wyrzuciłem, proszę, można z nich korzystać! W śmietniku też się trochę znajdzie. Ja nie jestem taki, naprawdę, proszę je sobie wygrzebać, na pewno jeszcze się do czegoś nadają (Jelinek 2015: 85).

Ze swobody wolno korzystać tylko ciemierzycielom, bogaczom i osobom wpływowym, którzy wykorzystują wszelkie okazje do sprawowania władzy i uprzyjemniania sobie życia. Przejęzyczenia zawarte w wypowiedzi jednego z chóralnych głosów wcale nie są tutaj przypadkowe i obnażają morale mówiącego: „posługuję się swobodami, bowiem potrzebuję ich, żeby rozdzielać wolność i ludzi, ehm, przydzielać wolność ludziom i mieć ich w poszanowaniu, ehm, przydzielać w poszanowaniu wolności, ale nie w poszanowaniu ludzi, oni są mi niepotrzebni do niczego” (Jelinek 2015: 85).

Jelinek pokazuje w *Podopiecznych*, na czym polega wolność uchodźców, a chór w sztuce sarkastycznie wylicza, że prawa dają im „wiele wolności, takich jak utonięcie, uduszenie, zamarznięcie, zagłodzenie, zakatrupienie” (Jelinek



2015: 85). Wolność Europejczyka jest pilnie strzeżona, nikt z zewnątrz nie ma do niej dostępu, przyznanie jej uchodźcy oznaczałoby bowiem konieczność rezygnacji z niektórych swobód, dopasowanie się dla dobra drugiego człowieka. A do tego wygodni i przekonani o swej wyższości mieszkańcy Starego Kontynentu nie chcą przecież dopuścić, uchodźcy słyszą więc choćby taką ksenofobiczną wypowiedź: „Wolność kończy się tam, gdzie wasza ma swój początek, właśnie że tak, ale wasza początku nie będzie mieć, już ja o to zadbam, a moja się nie skończy” (Jelinek 2015:86).

Uchodźcy nie mają pieniędzy, by kupić sobie wyzwolenie, ich środkiem płatniczym jest własny byt, walutą stały się wszelkie wartości dzisiejszego świata, trzeba dziś zapłacić, „ażeby jedynosc człowieka w swoim rodzaju uznać i uszanować” (Jelinek 2015: 90). Błagalnicy Jelinek (a z nimi tysiące innych szukających schronienia) są świadomi, że nikt im nie zaoferuje obywatelstwa, bo nie stoi za nimi żaden posiadacz koncernu. Ani godność, ani wolność nie są dla nich dostępne, wszak, jak zarzucają swym przeciwnikom, „wszyscy ludzie są równi wobec prawa, ale prawo jest bez znaczenia dla was, którzy jesteście wobec niego równi, tylko nie wiecie, z kim na tej równi jesteście” (Jelinek 2015: 88).

Nawet jeśli Zeus-Stronach nie spojrzy bezinteresownie na rzesze anonimowych uchodźców, bez sowitej zapłaty nie dostrzeże losów cierpiących i ciemionych, to jednak także ze strony rządu podopieczni nie powinni oczekiwać wsparcia w imię prawa i poszanowania drugiego człowieka, tak dumnie przecież deklarowanych w broszurach. Bo państwo „zapewnia wszystkim ochronę praw, ale nie naszych” (Jelinek 2015: 106), bo „nie jesteśmy częścią tego drogo się ceniącego państwa, z którym wpadliśmy na siebie przypadkiem, ale nie przypadnie nam nic w udziale, bo nie mamy żadnego udziału w tym państwie, przecież nawet ten nasz udział towarzyski odbywa się bez naszego udziału” (Jelinek 2015: 106).

Jedyną wartością, jaką według podopiecznych Jelinek niesie ze sobą problem uchodźców i dyskusja na ich temat, jest solidarna współpraca przeciwko niechcianym lokatorom, poczucie wspólnoty w walce z napływem obcych, zwieranie szeregów w obliczu najazdu barbarzyńców i jedność w obronie europejskich, rzekomo wyższych wartości. Własne cierpienie z ironią uznają więc za swoistą misję dla dobra austriackiego narodu, deklarując: „My, umarli, krewni umarłych, którzy żyliśmy pośród martwych, teraz chcemy wypełnić wasze wartości życiem, żeby przynajmniej one były żywe” (Jelinek 2015: 89).

Zamiast kolejnego apelu o humanitarne traktowanie, podopieczni z wy-

rażnym wyrzutem zwracają się bezpośrednio do rządzących, wskazując, komu w powszechnej świadomości należy się opieka, czyje życie jest ważniejsze:

Proszę wziąć się za nas i zapewnić bezpieczeństwo! Swojemu państwu, współobywatelom, sąsiadom należy się bezpieczeństwo, więc proszę nas wziąć za łeb i wywalić, proszę nas usunąć niczym tłustą plamę! Proszę nas sprzątnąć i wymazać, proszę się ratować przed nami! (Jelinek 2015: 115).

Bohaterowie Jelinek zdają sobie sprawę, że w społeczeństwie, „w którym ludzie dochodzą swoich praw, depcząc i wywołując buldożerem”, nie będzie dla nich miejsca, że tak jak ich rzeczy, oni także pójdą na śmietnik, że w zasadzie „już [ich – A. J.] nie ma” (Jelinek 2015: 115). Także zakończenie sztuki pozostaje mało optymistyczne, uchodźcy widzą w oddali swoją przyszłość i jest ona „najciemniejsza” (Jelinek 2015: 121). Zamieszczone przez autorkę na końcu zdjęcie przedstawia podopiecznych stłoczonych na małej łodzi znajdującej się na morzu. I tylko lina, wciąż łącząca ją z lądem, pozwala mieć nadzieję, że nie jest to symbol i zapowiedź ich wydalenia.

### *Podopieczni* jako dzieło polifoniczne i intertekstualne

Sztuka austriackiej pisarki zawiera liczne, choć rozproszone informacje na temat ówczesnych wydarzeń, przyczyn i przebiegu protestu. Konstruowanie dzieł na wzór kolażu jest artystycznym znakiem rozpoznawczym Jelinek, także w *Podopiecznych* to czytelnik, pieczołowicie odkrywając ukryte sensy, zestawiając ze sobą wszelkie odniesienia, aluzje i fakty niczym z puzzli tworzy obraz sytuacji będącej właściwym tematem sztuki. Tekst zdaje się być żywą tkanką, połączoną ze sobą gmatwaniną zależności, a język pełni funkcję modelu obnażającego łamanie praw człowieka nie tylko na terytorium Austrii, ale także (a może przede wszystkim) poza jego granicami. Konflikt wokół Votivkirche stał się dla Jelinek okazją do oskarżenia o ksenofobię i rasizm nie tylko własnych rodaków, ale wręcz całej zjednoczonej Europy. Sztuka jest więc w istocie dziełem uniwersalnym, wykraczającym poza granice narodowe czy państwowe i pod pręgierzem ustawia obok siebie zarówno Austrię, jak również inne kraje europejskie. Także wrogość wobec uchodźców zdaje się być powszechna i ponadpolityczna. Już wprowadzony do dzieła mit Europy z *Metamorfóz* Owidiusza sugeruje odbiorcy, że ostrze krytyki skierowane zostaje wobec wszystkich

państw zaangażowanych w sprawę uchodźczą, partycypujących bądź unikających udziału w rozwiązywaniu problemu migracyjnego. Napisany kilka lat temu tekst stanowi czytelną antycypację dramatycznych wydarzeń, zwłaszcza roku 2015 czy 2016, a sztuka Jelinek, opublikowana przed oficjalnym kryzysem, poszukuje odpowiedzi na te same pytania, jakie stawia sobie obecnie widz obserwując aktualne wydarzenia.

*Podopieczni* są znanym z innych dzieł Jelinek „muzykalnym potokiem głosów i kontr głosów” (nobelprize.org 2004), za jaki uhonorowano ją w 2004 roku literacką Nagrodą Nobla. Dramatopisarka oddaje w nim głos grupie tych, którzy zazwyczaj występują w roli niemego kolektywu, ale również między innymi przedstawicielom europejskiego społeczeństwa, które ma wpływ na decyzje dotyczące dalszych losów uchodźców. Dzieło, napisane w sposób charakterystyczny dla ostatnich sztuk wiedeńskiej autorki, składa się z dwudziestu ośmiu akapitów, brak w nim podziału na akty czy sceny, nie zawiera ono także uwag dotyczących scenografii czy obsady. W utworze Jelinek nie ma podziału na bohaterów dramatu, trudno tu zatem wyodrębnić konkretne postaci, nie można też mówić o utworze w kontekście tradycyjnie rozumianej fabuły. Pisarka konstruuje wielogłos na wzór antycznego chóru, a aktorzy mają odgrywać nie tyle indywidualne postaci, co uosabiać ludzkie lęki i fantazje. Sztuka jest jednym wielkim słowotokiem, cechuje ją mnogość głosów, które ze sobą rozmawiają, wypowiadają niejednokrotnie sprzeczne, niespójne sądy, ale także swoista anonimowość, brak możliwości przypisania danego głosu do wypowiadającego konkretne słowa, zwłaszcza, że tekst charakteryzuje się nagłymi zmianami stylu, a fragmenty podniosłe przeplatają się z językiem potocznym (Reitani 2015: 60).

Głosy te zlewają się w „kontrapunktowe sploty mowy” (Barthes 2005: 28), a polifonia, wypowiadanie się licznych, niezależnych od siebie często głosów, zdaje się chwilami generować wielki językowy szum, niełatwy nie tylko do zrozumienia, ale także i interpretacji<sup>9</sup>. Potok głosów tworzy z czasem dość bezosobową, amorficzną masę, w której głosy postaci określających się jako „my” rozdzielają się na przedstawicieli różnych grup, obozów, stron konfliktu, stale się sprzeczą i starają się przekrzyczeć, jak gdyby była to walka na głosy, a raczej walka o bycie jedynym głosem osoby mówiącej w sztuce. Jak pisze Corts (2018), pomimo pozorów monologu, tekst Jelinek jest konglomeratem

<sup>9</sup> Szczegółową analizę polifonii w utworze prezentuje Monsell Corts (2018).

głosów walczących o usłyszenie, schizofrenicznym dyskursem uniwersalnego podmiotu, zobrazowaniem owego „my”, które samo się ucisza.

W *Podopiecznych* Jelinek bawi się owymi głosami, przeplata głosy pojedyncze i głosy chóru, podmiot zbiorowy przenika się w sztuce z indywidualnym, a „my” (kolektyw uchodźców) i „ja” pojawiają się obok siebie nawet w tych samych zdaniach, co obrazuje choćby taki przykład:

dłaczego tutaj się na nas gniewają też? My tego nie rozumiemy. To prawda, z cierpieniem jesteśmy zaprzyjaźnieni od dawna, ale cóżemy uczynili tutaj, że trzymacie nas w strachu, wszędzie strach, strach przed moimi bliskimi, że ich opuściłem, że będę musiał wrócić, jeszcze większy strach przed wami, że muszę zostać, że nie wolno mi zostać, niedługo przyznacie mi rację, już za chwilę przyznacie, że miałem rację (Jelinek 2015: 76).

Postaci w sztuce za wszelką cenę pragną się wypowiedzieć, wyrzucić z siebie wszelkie troski i żale, do znużenia powtarzają więc te same zarzuty, nieustrudzenie wołają o zrozumienie bądź dają wyraz swej obawie przed przyjęciem mas migrantów. Język odgrywa w sztuce istotną rolę, kluczowe jest tu i mówienie, i słuchanie, i głos oraz jego odbieranie, i znajomość, i brak znajomości języka. Niczym antyczni bohaterowie o podniosłych czynach, podopieczni chcieliby mówić o prawdzie, opowiadać o „niewinnej ucieczce [...], o ucieczce bez naszej winy, którą wy przedstawicie zawsze jako ucieczkę przed karą za długi, no a my opowiedzielibyśmy o ucieczce niezawinionych, niezadłużonych i bezkarnych” (Jelinek 2015: 79). Tymczasem ich opowieści nikogo nie obchodzą, nie zostaną oni wysłuchani, więc także sami nie chcą słuchać ani czytać tego, co się im na siłę wyjaśnia choćby poprzez rozdawane foldery, opisujące reguły życia w Austrii:

byliśmy wieśniakami, inżynierami, lekarzami, lekarkami, pielęgniarkami, badaczkami, kierowniczkami, byliśmy kimś, a żeby pan wiedział, byliśmy kimkolwiek bądź, a teraz mamy kierować się jakąś broszurą, którą macie w kilku językach, podczas gdy nas mieć nie chcecie w żadnym, a nam każecie przeczytać tę broszurę i jeszcze raz przeczytać i jeszcze raz (Jelinek 2015: 82).

Uchodźcy nie znają często języka kraju, do którego się udają, nie rozumieją swego otoczenia, wypowiedzi, pytań, ale również mnogości formularzy, jakie należy przedkładać przy ubieganiu się o azyl. Brak im zatem stosownego klucza

do zrozumienia nowej rzeczywistości i do potencjalnej integracji, co skutkuje wyalienowaniem i zamknięciem się na to, co obce, bo kulturowo odmienne. Zgromadzeni w kościele uchodźcy to przybysze z różnych części świata, którzy posługują się różnymi językami, mają odmienne wykształcenie, zawody i umiejętności, jednak w oczach tubylców łączy ich jedynie fakt, że są obcy. Postrzega się ich wyłącznie jako zagrożenie czy śmiertelną chorobę, kataklizm, a wyraz temu daje właśnie stosowany przy wspomnianiu o uchodźcach i nacechowany negatywnie język. W powszechnym dyskursie nieustannie mowa jest bowiem o zalewających Europę masach uchodźców, niekontrolowanym napływie obcych, ludzkim tsunami. A próby radzenia sobie z problemem migracyjnym opisuje się często przy użyciu terminologii wojskowej, o obronie przed „nazizmem”, „ekspansją” i „inwazją” cudzoziemców (Wąsik 2015: 125).

*Podopieczni* są dziełem polifonicznym, ale także intertekstualnym<sup>10</sup>, zawierającym na równi czytelne odniesienia do utworów innych epok, jak również współczesnych tekstów prasowych czy reklamowych (na przykład slogan znany z reklamy sieci IKEA). Autorka umiejętnie wykorzystuje dawne mity, antyczne dramaty, wyniki rozważań naukowych i myśli filozoficzne, przy czym nie są one zawsze wypowiedziane wprost, lecz poddane stosownej transformacji. Wiedeńskie protesty uchodźców zestawione zostają w sztuce Jelinek choćby z *Błagalnicami* Ajschylosa i jest to zabieg w istocie usprawiedliwiony, wszak wciąż chodzi tu o proszących o azyl – czy to pięćset lat przed Chrystusem, czy ponad dwa tysiące lat po jego urodzeniu. Sama autorka w tekście nazywa cztery źródła, z jakich czerpała pisząc swoją sztukę – są to, obok tragedii Ajschylosa, także wspomniane już *Metamorfozy* Owidiusza oraz broszura *Wspólne życie w Austrii*, a wszystko okraszone zostaje dorobkiem myślowym Martina Heideggera. Uważny czytelnik odnajdzie w niej jednak także czytelne odniesienia do dzieł Rainera Marii Rilkego, Friedricha Hölderlina czy Biblii. Pełne sarkazmu są u Jelinek odniesienia religijne, czego przykładem może być choćby taka aluzja uchodźców do Chrystusa:

Stoi sobie wasz Pan SzpanBóg promieniście uskrzydłony, tysiące figurek jego w złocie i wszelkimi kolorami się mieniające, blingbling, please, mówimy na próbę, może on nam pomoże, choć nie do niego jesteśmy przydzieleni, tylko do zastępcy zastępcy zastępcy Boga, którego sobie tam powiesili, żeby nasze zastępy zwodził, nie, nie po to wisi, tak

<sup>10</sup> Pod tym kątem twórczość Jelinek analizowali już między innymi Juliane Vogel (2013: 47-55) czy Ulrich Broich i Manfred Pfister (1985).

sobie wisi, bidulek, szczęścia nie zaznał w życiu wiele tak jak my (Jelinek 2015: 80).

Nawiązanie do tragedii Ajschylosa ujawnia się już w tytule sztuki, *Die Schutzbefohlenen* (dosłownie: „ci, których polecono chronić”), wykazując wyraźne pokrewieństwo do *Die Schutzflehenden* (dosłownie: „błagający”). W obu wypadkach określenia bohaterów rozpoczynają się od słowa „Schutz”, oznaczającego „ochronę”, „schronienie”. Podczas jednak, gdy w antycznym dziele użyta została forma imiesłowu I czasownika „flehen”, czyli „błagać”, to u Jelinek jest to forma imiesłowu II od czasownika „befehlen”, a więc „rozkazywać”, „polecać”. Decydująca jest tu transformacja imiesłowowa, która prowadzi do zamiany strony czynnej na bierną; błagalnice Ajschylosa były podmiotami aktywnymi, zaś osoby mówiące w sztuce Jelinek (w domyśle – głównie uchodźcy) skazani zostają już na wstępie na pasywność, a tym samym absolutną bezradność.

Losy uchodźców zostają przez autorkę wpisane w szerszy kontekst kulturowy, ponieważ nie nadając migrantom-podopiecznym żadnych imion i nie określając ich narodowości, Jelinek pragnie odróżnić ich od stereotypowego obrazu uchodźcy kreowanego przez media. Podkreśla tym samym, że niechęć i lęk wobec obcości są tożsame na całym świecie, podobnie powszechne są także przejawy rasizmu czy ksenofobii. Tematyczne i formalne nawiązania do tragedii Ajschylosa<sup>11</sup> i Owidiusza nie są w sztuce Austriaczki przypadkowe, bo sięgając po *Błagalnice* i *Metamorfozy*, a więc inspirując się utworami pochodzącymi z tradycji śródziemnomorskiej, Jelinek kreśli wyraźne analogie między sytuacją uchodźców błagających o pomoc na brzegu Argos i uchodźców z Votivkirche, wplata obecny europejski kryzys uchodźczy w odwieczną, niekończącą się mityczną wędrówkę ludów, pokazując, że problem proszenia o azyl, jego udzielenia bądź odmawiania należy niejako do odwiecznego porządku tego świata.

Przywołane *Błagalnice* noszą także podtytuł *Hiketidy*, który odwołuje się do pojęcia hikezji, oznaczającej znany z antycznej Grecji akt, w którym potrzebujący pomocy wyprasza sobie opiekę w imię boskiego prawa. W utworze Ajschylosa proszącymi są Danaidy, pięćdziesiąt córek Danaosa, które uciekają przed zaplanowanym ożenkiem z egipskimi kuzynami i proszą o azyl w Argos u króla Pelasgosa. Niezwykle istotna dla zrozumienia sztuki Jelinek jest jednak wcześniejsza historia: Io, zamieniona w krowę ukochana Zeusa pochodziła z Argos, prześladowana znalazła się w Egipcie, gdzie urodziła syna Zeusa. On

<sup>11</sup> Analizę powiązań między tekstami prezentuje na przykład Bärbel Lücke (2013).

zaś był dziadkiem Danaosa, a więc Io może być postrzegana jako pramatka Danaid. Właśnie na to pokrewieństwo powołują się one w swych błaganiach o udzielenie schronienia. Elementem łączącym sztuki Ajschylosa i Jelinek jest zatem temat ucieczki i azylu, a także poczucia obcości w niegościnnym kraju: „Tu ktoś leży, tam ktoś leży, skazany na wieczną obcość” (Jelinek 2015: 82).

Liczne fragmenty dzieła Ajschylosa zostały przez Jelinek powielone, zmodyfikowane i rozsypane w tekście. Podobnie rzecz ma się ze wspomnianym tekstem Owidiusza, a konkretnie mitem Io i mitem Europy, uprowadzonej przez boga. Jak w wielu wcześniejszych powieściach i dramatach, Jelinek także w tej sztuce dekonstruuje wszelkie mity (Lücke 2007), widz zadaje sobie bowiem pytanie, na jakiego to potężnego byka wskoczyć miała dzisiejsza Europa, do czego dała się nakłonić, jak i komu pozwoliła się uwieść (bogom finansowym?). A łącząc to z opowieścią o nimfie Io, która przez Zeusa została zamieniona w białą krowę, ten sam czytelnik pyta dalej, czy to ta Europa jest ową krową, a bogami majątni właściciele koncernów niszczący jej pastwisko. Odnosząc się do opowieści Owidiusza, noblistka dobitnie daje wyraz swemu przekonaniu, że Europa jest jedynie wspólnotą mityczną, nienaturalnym konstruktem i kontraktem zbudowanym na demonstracyjnych gestach.

## Spektakle teatralne

*Podopieczni* Jelinek należą do grona najczęściej wystawianych dzieł noblistki, miały ją w swoim repertuarze największe europejskie teatry; w Polsce premiera sztuki w reżyserii Pawła Miśkiewicza miała miejsce 9 kwietnia 2016 roku w Narodowym Teatrze Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Reżyserii podjął się Paweł Miśkiewicz, który kilka lat temu wystawił w warszawskim Teatrze Dramatycznym *Kupieckie kontrakty*, a później własną interpretację *Podróży zimowej*. Spektakl *Podopieczni* wzbudził duże zainteresowanie nie tylko wśród miłośników twórczości Jelinek, ale także wszystkich bacznie przyglądających się aktualnemu kryzysowi migracyjnemu (między innymi Miętus 2016). Krytycy chwalili doskonałą scenografię Barbary Hanickiej czy wykonywaną na żywo muzykę Rafała Mazura, podnosili aktualność zaproponowanej tematyki, ale także dostrzegali, że *Podopieczni* są nie tylko „rozrachunkiem z austriacką czy polską ksenofobią” (Mrozek 2016), ale przede wszystkim dziełem „o fantazjach i lękach tych, którzy czują się zagrożeni” (Mrozek 2016), którzy nie wiedzą, co z owymi podopiecznymi dalej począć (Domagała 2016). Elfriede Jelinek nie



tylko udziela głosu tym niechcianym i obcym, ale wręcz sama staje się takim głosem lamentu. Reżyser zaś, jak podkreślają odbiorcy, wykorzystując naturę teatru umiejętnie rozpisuje ten głos na kilkanaście różnych postaci, przyodziewa je w kostium stereotypu, a widza zmusza do konfrontacji z nimi i z ich punktem widzenia, „a tym samym – do konfrontacji z naszymi własnymi lękami, uprzedzeniami, hipokryzją i niemocą” (Domagała 2016). Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na niesłusznie ambiwalentny stosunek wobec uchodźców, na załamania i wygodne zapomnianie, jak wielu mieszkańców Starego Kontynentu przez lata emigrowało i wciąż emigruje w poszukiwaniu lepszego życia, co jednak nie przeszkadza Europejczykom stanowczo odmawiać przyjęcia choćby jednego uchodźcy (Fazan 2016: 102-107). Krakowski spektakl wyrażnie zwodzi widza, gra z sentymentalizmem, podniosłość miesza się z humorem, albowiem strumienie słów Jelinek celowo przeplatane są mocno komicznymi scenami, co przypomina odbiorcy, że jest on jedynie obserwatorem, świadkiem aktorskiej gry. Reżyser, podobnie jak autorka sztuki, dotyka czulej struny ludzkiego humanizmu, apeluje o człowieczeństwo, ludzki odruch wobec ginących na morzu ludzi. Tym większą konsternację mógł wzbudzić u wielu odbiorców aplauz części widowni oklaskującej grę powracającego do zdrowia znanego aktora Krzysztofa Globiśa, pomimo iż tematyka sztuki i wymowa jego monologu dotyczą tragizmu rozgrywającego się w tle. Szokujący efekt wzmacniały chusteczki higieniczne rozdawane widzom, wzruszonym do łez powrotem wybitnego artysty na scenę. Zachowanie publiczności (po części sprowokowane) okazało się być jedną z wielu strategii Miśkiewicza i nie tylko obnażyło fundamenty europejskich wartości, ale prawdziwe oblicze miłosierdzia widzów, stanowiących przecież reprezentację całego narodu polskiego. Jak podkreślają niektórzy recenzenci, empatia wobec choroby jednego z aktorów nie przełożyła się bowiem w tej chwili na empatię względem tysięcy tracących życie uciekinierów, a widownia „dobrotliwie lituje się nad trudnym powrotem do pełni sprawności ikony polskiej sceny, a jednocześnie jest niezdolna do jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania w sprawę uchodźców i jedynie z trwogą obserwuje szlaki imigrantów w obawie przed ich skierowaniem do Polski” (Berendt 2016), co skłaniać może do refleksji, że wyznawane przez nas wartości pozostają jedynie „papierowe” (Domagała 2016). Choć odbiorcy zgodni są, że losy uchodźców Jelinek „decydują się w dzisiejszej Austrii, a ich postulaty rozbijają się o polityczną pragmatykę, wzniesioną na narodowo-katolickim fundamencie” (Kościelniak 2016), to jednak pośród widzów nie brakuje głosów krytycznych, wytykających reżyserowi usunięcie zawartych w sztuce Jelinek oczywistych odniesień do świata bieżącej polityki i biznesu,

pominięcie w inscenizacji kontekstu wiedeńskich protestów, stanowiących jeden ze zwiastunów kryzysu migracyjnego ostatnich kilku lat, precyzyjne pozbawienie tekstu austriackiej pisarki „semantycznej ramy i publicystycznego ostrza” (Kościelniak 2016).

Jednym z celów przedstawienia Miśkiewicza, jak i samej sztuki Jelinek jest nie tylko spotkanie z uchodźcami i oddanie im głosu, lecz przede wszystkim rewizja poglądów widza/czytelnika na ten temat i ewentualna zmiana naszej mentalności i nastawienia. Reżyser świadomie przesuwą środek ciężkości z uchodźców na odbiorców, co podkreślił choćby zabieg polegający na wygłaszaniu monologów przez „podopiecznych”, ubranych w sceniczne kostiumy także podczas przerw w sztuce. Fakt ten umknął wielu zebranym, podobnie jak w rzeczywistości nie zwraca się uwagi na anonimowych uchodźców, niechciani i omijani wzrokiem problem dzisiejszej Europy. Spektakl Miśkiewicza pokazuje, że to, co mają oni do powiedzenia, jest dla społeczeństwa w istocie mało ważne, o ile nie dotyka nas bezpośrednio, a jest jedynie fragmentem medialnego przekazu, że uwagę poświęcamy im tylko wtedy, gdy są na scenie, tak jakby ich dramat kończył się wraz z zapadnięciem kurtyny i zgaszeniem światła. Problem stanowią zatem nie uchodźcy, lecz nasz stosunek do nich, jak przyznał bowiem reżyser krakowskiego spektaklu: „Choć Jelinek bierze na warsztat temat uchodźców, to nie opowiada przecież o uchodźcach, ale o sposobie ich widzenia przez nas” (Cagiel 2016).

O kontrowersyjności podjętej przez pisarkę problematyki, szerokim spektrum wzbudzanych emocji i oraz oddziaływaniu samego tekstu świadczyć może choćby fakt, że spektakle zrealizowane na podstawie dzieła Jelinek spotkały się nie tylko z werbalną czy prasową krytyką, ale wręcz z agresją i atakami na publiczność, jak miało to miejsce 14 kwietnia 2016 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim. Grupa około trzydziestu prawicowych ekstremistów wtargnęła wówczas do głównego audytorium, by w trakcie sztuki opryskiwać zebranych sztuczną krwią, rozrzucać ulotki oraz poprzez baner z hasłami propagującymi identytaryzm popierać ideologię sprzeciwiającą się przyjmowaniu do Europy imigrantów spoza Starego Kontynentu. Choć napastników udało się obezwładnić i usunąć z sali, to spektakl mógł być kontynuowany jedynie pod ochroną policji. Atak był formą protestu przeciwko prouchodzącym postawom, nie bez znaczenia był przy tym jednak także fakt, że w spektaklu role aktorów powierzono prawdziwym uchodźcom z Syrii, Afganistanu i Iraku, co miało podkreślić autentyzm i wymowę sztuki (Leisch 2015).

Podsumowanie – *quo vadis*, człowieku?

Społecznie zaangażowany tekst Jelinek stanowi smutną parabolę sytuacji uchodźców czekających na pomoc na obrzeżach Europy w licznych obozach, schroniskach przygotowanych naprędce, by zapewnić przybywającym masom ludności podstawową opiekę i warunki życia, ale także tym nadal próbującym pokonać śródziemnomorskie fale i dotrzeć do europejskiej rzekomej ziemi obiecanej. Podczas gdy kierujący poszczególnymi państwami europejskimi wciąż na nowo licytują liczbę osób, którą są skłonni przyjąć, przerzucają się odpowiedzialnością za przybywających, zza biur i na ekranach telewizorów obserwują ludzi koczujących w namiotach i prowizorycznych obozowiskach, to na morzach wciąż na nowo rozgrywają się kolejne ludzkie dramaty. Podopieczni Jelinek świadomi są faktu, iż postrzegani są jako „pół zwierzęta, pół ludzie, nawet w połowie nie ludzie” (Jelinek 2015: 116), że zdani są na łaskę tubylców, urzędów, polityków i przedstawicieli wielkiej finansjery: „Jesteśmy niespodziewanymi. Jesteśmy błagalnikami. Jesteśmy w zawieszeniu, choć nie zawisnęliśmy przybici gwoździem” (Jelinek 2015: 121).

*Podopieczni* obnażają absurdy i nieprzejrzystość prawa azylowego, ukazują austriackie umiłowanie biurokracji, wskazują na konieczność poprawy warunków bytu w ośrodkach i obozach uchodźczych. Ale przede wszystkim apelują o zmianę nastawienia wobec rzesz przybywających, zajęcie własnego stanowiska w sprawie oczekujących na pomoc uchodźców, obranie innej perspektywy i znoszenie bariery lęku i obcości w obustronnych relacjach. Bohaterami *Podopiecznych* nie są bowiem tak naprawdę sami uchodźcy, lecz bardziej ludzie, którzy stają na ich drodze bądź obserwują ich losy za pośrednictwem mediów. Sztuka austriackiej noblistki wyraźnie prowokuje, nie pozwala mieszkańcom Europy na samozadowolenie, pielęgnowanie poczucia wyższości i powoływanie się na wieloletnie tradycje i europejskie wartości. Przeciwnie, nazywa ich „cywilizowanymi barbarzyńcami”, którzy nieczuli są na tragedię drugiego człowieka, o ile ten jest przedstawicielem obcego im świata, a zatem stanowi zagrożenie dla ich spokojnej, fasadowej egzystencji. Przed plagą uchodźców muszą się oni bronić wszelkimi sposobami, nie dadzą potrzebującym przyszłości, nawet jeśli ich przeszłość została już zniszczona. Przekonują więc innych:

jak ich wpuścimy, to wydoją nas te darmozjady do ostatniej kropli, przeciwdziałacie? przeciwdziałamy, a oni napływają, a oni się rzucają, są nieuchwytni i niechwytni, i się topią, i spadają, i się trzęsą, i trzęsie się ziemia, i, niezależnie od rasy, niezależnie od płci, niezależnie od wieku, niezależnie od wykształcenia, są niezależni i niezależ-

nie wybrali się do nas, wygląd i pochodzenie nieważne, przyszłość bez znaczenia, przeszłość bezpowrotna (Jelinek 2015: 83-84).

W przeciwieństwie do tragedii Ajschylosa, w której błagalnice otrzymują pomoc i schronienie, podopieczni Jelinek nie mogą spodziewać się szczęśliwego zakończenia i uzyskania wnioskowanego azylu. Nazywani „cudzoziemskim pomiotem” (Jelinek 2015: 82), „zamówieni i nieodebrani” (Jelinek 2015: 75), znów muszą udać się w drogę, szukać miejsca, w którym życie ludzkie jest wartością, człowiek będzie człowiekiem, a prawo nie tylko towarem osiągalnym wyłącznie dla bogatych i wpływowych. W Austrii (choć diagnoza pisarki dotyczy przecież całej Europy) pozostają niewidzialni, niechciani i niepotrzebni. Świadomi swej pozycji i pozbawieni nadziei, modlą się więc oni o sprawiedliwy los, „o list żelazny, o los, który wygrywa, o lepszy los, ale tak się nie stanie. Tak się nie stanie. Tego nie ma. Nas nie ma. Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale” (Jelinek 2015: 121).

## Źródła cytowań

- Adit.art.pl, *Podopieczni*, online: <http://www.adit.art.pl/sztuki/podopieczni> [dostęp: 11.12. 2018].
- ALBÉ, FRANCESCO (2018), „*Wir sind die Vergessenen, uns kennt man schon nicht mehr.*“ – Forgetting „Otherness“ and Disturbing „Sameness“ in Elfriede Jelinek’s „*Die Schutzbefohlenen*“, online: <https://jelinetz.com/2018/07/02/francesco-albe-wir-sind-die-vergessenen-uns-kennt-man-schon-nicht-mehr-forgetting-otherness-and-disturbing-sameness-in-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen-charges-the-s/> [dostęp: 11.01. 2019].
- ATAÇ, ILKER (2016), ‘Refugee Protest Camp Vienna: Making Citizens Through Locations of the Protest Movement’, *Citizenship Studies*: 20/5, ss. 629-646.
- BARTHES, ROLAND (2005), *Das Rauschen der Sprache – Kritische Essays IV*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- BERENDT, ZUZANNA (2016), „Uporczywe trwanie (Podopieczni)”, *Internetowy Magazyn Teatralia*: 169, online: <https://www.teatralia.com.pl/uporczywe-trwanie-podopieczni/> [dostęp: 11.12. 2018].
- BROICH, ULRICH, MANFRED PFISTER (1985), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer.
- CAGIEL, GABRIELA (2016), *Będziesz miłował uchodźcę...*, z Pawłem Miśkiewi-

- czem rozmawia Gabriela Cagiel, online: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/220696,druk.html> [dostęp: 11.12. 2018].
- CAPANO, LUCIA PERRONE (2017), 'durchs Meer, übers Meer, ins Meer'. Stimmen und Bilder der Flucht in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, *TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* | *Internet journal for cultural studies* | *Revue électronique de recherches sur la culture*: 21, online: <http://www.inst.at/trans/21/durchs-meer-uebers-meer-ins-meer-stimmen-und-bilder-der-flucht-in-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen/> [dostęp: 11.12.2018].
- DOMAGAŁA, TOMASZ (2016), *Uchodźcy na Fali – „Podopieczni” Elfriede Jelinek w reżyserii Miśkiewicza w Starym Teatrze*, online: <http://mediumpubliczne.pl/2016/04/uchodzcy-fali-podopieczni-elfriede-jelinek-rezyserii-miskiewicza-starym-teatrze/> [dostęp 31.01.2019].
- DŻON, BEATA (2013), *Poczekalnia Europy*, online: <https://www.tygodnikprzeglad.pl/poczekalnia-europy/> [dostęp 31.01.2019].
- Europa.eu, online: [https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex\\_de](https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex_de) [dostęp: 11.12. 2018].
- FAZAN, KATARZYNA (2016), 'Polaków portret własny w kostiumie imigrantów', *Didaskalia*: 133/134, ss. 102-107.
- FELBER, SILKE, TERESA KOVACS (2015), „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*”, *Transit*: 10, online: [http://transit.berkeley.edu/2015/felber\\_kovacs/](http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs/) [dostęp 31.01.2019].
- JANKE, PIA (red.) (2002), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Wien.
- JELINEK, ELFRIEDE (2000), *Das Lebewohl*, Berlin: Berlin Verlag.
- JELINEK, ELFRIEDE (2004), *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensiefel und einem Essay von Bärbel Lücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- JELINEK, ELFRIEDE (2004), *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- JELINEK, ELFRIEDE (2015), 'Podopieczni', przekł. Karolina Bikont, *Dialog*: 4, ss. 75-121.
- JELINEK, ELFRIEDE (2016), „Coda”, w: Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen, Samt Appendix, Coda, Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden), Ende (4.3.2016) sowie Philemon und Baucis (05.04.2016)*, online: [file:///C:/Users/utente/Downloads/2320-jelinek\\_die\\_schutzbefohlenen\\_gesamttext.pdf](file:///C:/Users/utente/Downloads/2320-jelinek_die_schutzbefohlenen_gesamttext.pdf) [dostęp: 31.01.2019].
- KOŚCIELNIAK, MARCIN (2016), *Wielka ludzka wędrówka*, online: <http://www.>

- didaskalia.pl/142\_koscielniak.htm [dostęp: 11.12. 2018].
- KURZ, SEBASTIAN (2013), *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*, online: [http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user\\_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf](http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf) [dostęp 31.01.2019].
- LANGTHALER, HERBERT (2008), „Das Lager“. Die Erstaufnahmestelle Traiskirchen, w: Thomas Schmidinger (red.), *„Vom selben Schlag ...“ Migration und Integration im niederösterreichischen Industrieviertel*, Wiener Neustadt: Verein Alltag-Verlag, ss. 125–132.
- LEISCH, TINA (2015), „Schutzbefohlene, die sich in Traiskirchen kennen gelernt haben, performen Jelineks Schutzbefohlene.“ *Die Schweigende Mehrheit sagt ja*, online: <http://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-die-sich-in-traiskirchen-kennen-gelernt-haben-performen-jelineks-schutzbefohlene/> [dostęp: 11.12. 2018].
- LÜCKE, BÄRBEL (2007), 'Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion', w: Pia Janke (red.), *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*, Wien: Präsens, ss. 61-83.
- LÜCKE, BÄRBEL (2013), *Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück Die Schutzbefohlenen*, online: <http://www.baerbel-luecke.de/jelinek.htm> [dostęp: 31.01.2019].
- MIĘTUS, MARCIN (2016), *Czy chciałaby pani uchodźcę? Recenzja spektaklu „Podopieczni” Pawła Miśkiewicza*, online: <https://kulturaliberalna.pl/2016/10/04/podopieczni-recenzja/> [dostęp: 31.01.2019].
- MONSELL CORTS, JOSÉ JUAN (2018), *Implizite Gewalt in der Alteritätsbeziehung in „Die Schutzbefohlenen“ von Elfriede Jelinek*, online: <https://jelinetz.com/2018/07/02/juan-jose-monsell-corts-implizite-gewalt-in-der-alteritaetsbeziehung-in-die-schutzbefohlenen-von-elfriede-jelinek/> [dostęp 31.01.2019].
- MROZEK, WITOLD (2016), „Podopieczni” Jelinek z powracającym Krzysztofem Globiszem. *Europa musi wymyślić się na nowo*, online: <http://wyborcza.pl/1,112395,19907959,podopieczni-jelinek-z-powracajacym-krzysztofem-globiszem.html?disableRedirects=true> [dostęp 31.01.2019].
- Nobelprize.org, online: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-elfriede-jelinek-2004-2/> [dostęp: 17.12.2018].
- PEŁKA, ARTUR (2018), „Pamiętana przeszłość”: dramat uchodźców i echa Holocaustu w cyklu tekstów teatralnych Elfriede Jelinek *Podopieczni*, w: Anna Korzeniowska-Bihun (red.), *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa*, Warszawa: Katedra Studiów Interkultu-



- rowych Europy Środkowo-Wschodniej Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytet Warszawski Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, ss. 127-140.
- PUCHINGER, GÜNTHER (1991), *Von der Kadettenschule zum Flüchtlingslager. Die k.u.k. Artillerie-Kadettenschule in Traiskirchen und ihre Verwendung nach dem Zusammenbruch der Monarchie*, Traiskirchen: Eigenverlag der Stadtgemeinde.
- PUCHINGER, GÜNTHER (2001), *Was wurde aus dem Flüchtlingslager Traiskirchen? Die Veränderungen im Bereich der ehemaligen Kadettenschule während der letzten zehn Jahre (1991 bis 2001)*, Traiskirchen: Eigenverlag der Stadtgemeinde Traiskirchen.
- REITANI, LUIGI (2015), 'Daß uns Recht geschieht, darum beten wir'. Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*, w: Pia Janke (red.), *Jelinek(Jahr)buch 2014-2015*, Wien: Praesens, ss. 53-71.
- Sz.de (2013), *Blitz-Einbürgerung für Jelzin-Tochter*, online: <http://www.sueddeutsche.de/politik/oesterreich-blitzeinbuengerung-fuer-jelzin-tochter-1.1657461> [dostęp: 17.12.2018].
- SZCZEPANIAK, MONIKA (1998), *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt am Main-Wien: Peter Lang.
- VOGEL, JULIANE (2013), 'Intertextualität', w: Pia Janke (red.), *Jelinek Handbuch*, Stuttgart: J.P. Metzler, ss. 47-55.
- WĄSIK, MONIKA (2015), 'Święte krowy i uchodźcy. Na marginesie *Podopiecznych* Elfriede Jelinek', *Dialog*: 4, ss. 122-139.
- WIELIŃSKI, BARTOSZ T. (2015a), *Polski czyścić*, online: <http://wyborcza.pl/1,75399,18712752,polski-czysciec.html> [dostęp 31.01.2019].
- WIELIŃSKI, BARTOSZ T. (2015b), *To miejsce to hańba Austrii. Zgodnie z normami może pomieścić 1,5 tys. uchodźców. Już żyje ich tam prawie trzy razy więcej. Idzie zima*, online: <http://wyborcza.pl/1,75399,18753842,traiskirchen-hanba-austrii.html> [dostęp 31.01.2019].
- Wien.orf.at (2013), *Votivkirchen-Flüchtlinge: Eine Chronologie*, online: <http://wien.orf.at/news/stories/2572156/> [dostęp 31.01.2019].