

MONIKA SZCZEPANIAK

„THE SNOW MUST GO ON” —
PRZESTRZENIE CHŁODU
W *PODRÓŻY ZIMOWEJ* ELFRIEDE JELINEK

Abstrakt. Przedmiotem analizy w niniejszym artykule są konstrukcje przestrzeni w jednym z najnowszych dramatów Elfriede Jelinek *Podróż zimowa* na tle estetyki chłodu charakterystycznej dla twórczości noblistki. Fenomenologia zjawisk meteorologicznych oraz kulturowa kategoria przestrzeni stanowią punkt wyjścia dla refleksji na temat technologiczno-medialnego kreowania atmosfery oraz komunikacji miłosnej w kontekście współczesnej kultury emocjonalnej.

Słowa kluczowe: dramat, Elfriede Jelinek, przestrzeń, chłód.

1. ESTETYKA CHŁODU

W 1983 r. Sigrid Löffler pisała w artykule *Spezialistin für den Hass*: „Jelinek nieustraszenie donosi o najnowszych niegodziwościach patriarchy — bez jakiegokolwiek poruszenia, z obojętnością. Starannie uszminowana twarz nie zdradza najmniejszego grymasu, czy to niechęci, oburzenia czy lęku, jedynie chłodną ciekawość. [...] Prezentuje się tak samo, jak pisze — ma zimne oblicze”¹. Opinia artystki chłodu, autorki wyjątkowo „zimnej” narracji o kobietach, które w warunkach bezlitosnych praw ekonomii „gorąco” zabiegają o względy mężczyzn, wystawiając na „sprzedaż” ciało jako jedyny kobiecy kapitał, przyłgnęła do Jelinek po publikacji powieści *Die Liebhaberinnen* (1975) [*Amatorki*, 2005]. Przypisywano austriackiej noblistce „złe spojrzenie”²,

Dr hab. MONIKA SZCZEPANIAK, prof. UKW — Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Katedra Germanistyki; adres do korespondencji: ul. Grabowa 2, 85-601 Bydgoszcz; e-mail: monika.szczepaniak@ukw.edu.pl

¹ S. Löffler, *Spezialistin für den Haß. Elfriede Jelinek*, „Die Zeit” Nr 45 z 4.11.1983. Tłumaczenia cytatów, jeśli nie zaznaczono inaczej, autorki [M. S.].

² Por. R. Burger, *Der böse Blick der Elfriede Jelinek*, w: Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1990, s. 17–29; S. Wilke, „Ich bin eine

zimny dystans, ogarniającą cały świat nienawiść. Sama pisarka określa swoją metodę estetyczną jako „wyjątkowo niekobiecą”³, jednak nie argumentuje „językiem ciała”, nie posługuje się retoryką emocjonalną, lecz za pomocą montażu, cytatu, językowego eksperymentu tworzy dystans charakterystyczny dla „chłodnego” piarstwa satyrycznego, skrzętnie zapobiegając identyfikacji, zadomowieniu, bliskości — wszystkiemu, co kojarzy się z ciepłem.

Mówiąc o estetyce intelektualnego chłodu i dystansu, Jelinek zdaje się sugerować, że nie należy jej hardcorowego piarstwa przyporządkowywać do tzw. literatury kobiecej. Społecznie i kulturowo skonstruowane wyobrażenie o piszących kobietach implikuje bowiem dyskurs emocjonalny, a emocje oczywiście mają konotacje genderowe, inaczej mówiąc — temperaturowa binarna opozycja „ciepło *versus* zimno” jest zakodowana płciowo. „Kobiece” ciepło znajduje się na przeciwnym biegunie w stosunku do „męskiego” emocjonalnego chłodu, opanowania, dyscypliny, racjonalizmu — ascetycznego kompleksu afektywnego o niezwyklej produktywności w patriarchalno-heroicznej kulturze zachodniej⁴, w której kobiecość sytuuje się w mieszczańskich przestrzeniach intymnych, a kobiece autorstwo w paradygmacie bliskiego naturze „pisanie ciałem”. Imaginacje kobiecości w kulturze patriarchalnej kojarzone są ze strefami (naturalnego) ciepła, z drobno-mieszczańskim klimatem cieplarnianym, z namiętnościami i uczuciami, z miłością macierzyńską i małżeńską, odstępstwa zaś od tej normy w postaci nieprzyzwoitych „zlodowaceń” dyskredytują kobietę w jej podstawowych rolach społecznych. Pozostając w obrębie „termicznych” fantasmagorii, należałoby wskazać na społeczne konstrukcje męskich przestrzeni chłodu, w których tożsamość zamienia się w koncepcję czysto funkcjonalną, a najbardziej reprezentatywnymi ilustracjami takich „zimnych kultur” są przestrzenie wojny oraz sportu.

Zarówno kobiece uwikłanie w „cieplarniane” klimaty rodzinne, w których zza fasady idyllicznej harmonii wyzieraą agresja, przemoc i chłód, jak

Frau mit einer männlichen Anmaßung“: Eine Analyse des „bösen Blicks“ in Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin, „Modern Austrian Literature” 1 (1993), s. 115–144; Ch. Gürtler, *Der böse Blick der Elfriede Jelinek. Dürfen Frauen so schreiben?*, w: B. Mazohl-Wallnig, Ch. Gürtler (red.), *Frauenbilder — Frauenrollen — Frauenforschung*, Wien—Salzburg 1987, s. 50–62.

³ J.-H. Sauter, *Interviews mit österreichischen Autoren*, „Weimarer Beiträge” 6 (1981), s. 109–117, tu: s. 110.

⁴ Znaczenie tego kompleksu w procesach modernizacyjnych opisał H. Lethen w pracy *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt a. M. 1994). Mimo że Lethen nie argumentuje na gruncie *gender studies*, sam zauważa, że jego rozprawa o „koncepcjach życia między wojnami” niezauważenie zamieniła się w „opowieść o mężczyznach” (s. 14).

i maskulinistyczne konstelacje walki, rywalizacji, władzy, wojny, sportu stanowią podstawowe tematy Elfriede Jelinek, z którymi pisarka zmagą się od pierwszych powieści i dramatów aż po najnowsze teksty. Dominująca w jej twórczości strategia demystyfikacji rzeczywistości społecznej prowadzi do zachwiania kulturowych opozycji genderowo-termicznych, a jej efektem są literackie konstrukcje „zimnej kobiecości”⁵, implikującej „falliczne” uzurpacje: chłodną kalkulację, emocjonalny dystans, przemoc i agresję. Wydaje się, że w obszernym dziele noblistki na próżno szukać będziemy jakiegokolwiek oazy ciepła — chłód wdziera się wszędzie i dominuje wszelkie międzyludzkie relacje, nawet te najbardziej intymne.

Lodowaty podmuch w tym zdominowanym przez władzę i ekonomię literackim świecie uderza także w czytelnika i jego budowaną przez literaturę trywialną i dyskursy medialne „ciepłą” otoczkę iluzji czy afirmacji wizji świata w kulturze późnego kapitalizmu. Lektura tekstów Jelinek powoduje swoiste „ochłodzenie”, roz-czarowanie, wyrwanie z kręgu medialnej „infantylizacji” i transpolitycznej hipnozy. Legendarne „złe spojrzenie” pisarki oraz jej przepełniony ironią i sarkazmem analityczny język służą wiwisekcji mentalności mieszczańskiej i spektakularnie ochładzają klimat. Sformułowana w kategoriach „termicznych” diagnoza społeczna obnaża iluzoryczny charakter przyjemnych temperatur: „Uważają, że są silni, bo tworzą większość. W warstwie średniej nie ma żadnych obaw, żadnych lęków. Tłoczą się dla złudzenia ciepła”⁶.

Metaforyka termiczno-atmosferyczna zajmuje centralne miejsce w wielu tekstach Jelinek. W *Amatorkach* abstrakcyjny model relacji, szablonowe postaci, satyryczny dystans tworzą klimat chłodu w postaci zimnego bezruchu, którego odpowiednikiem na płaszczyźnie estetycznej jest sztuczny, wykalkulowany język powieści, oparty na zasadzie montażu. Jedną z centralnych scen „miłosnych” (według koncepcji miłości rozwijanej w powieści) rozgrywa się w starej stodole, stanowiącej kulisy zespolenia cielesnego Pauli i Ericha, którego owocem jest wymarzona przez kobietę ciąża. Miłość spada na protagonistów „jak grom”. Oddają się „namiętnościom” w miejscu, gdzie „szczęście nie jest regułą”: „tu panuje kalkulacja, dodawanie, odejmowanie.

⁵ Por. I. Stephan, *Kalte Weiblichkeit. Zu einem Topos in der Literatur des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf Leni Riefenstahl im 20. Jahrhundert*, „Colloquia Germanica” 43 (2013), nr (1/2), Themenheft: Cold fronts. Kältewahrnehmungen in der Literatur und Kultur vom 18. bis 20. Jahrhundert. Redakcja gościnna: I. Stephan, M. Szczepaniak, s. 49–61.

⁶ E. Jelinek, *Pianistka*, tł. R. Turczyn, Warszawa 2004, s. 85 (kolejne cytaty z powieści i dramatów każdorazowo poprzez podanie numeru strony w nawiasie).

a teraz również lodowate zimno”⁷. Następnie Paula staje się „istotą twardą jak skała i zimną jak lód” (117), a potem wskutek „mażeńskich przewinień”: „wszystko spadło na Paulę jak lawina śnieżna” (187) — „z naturą są tu za pan brat, nie można się jej sprzeciwić, bo jest silniejsza” (187). *Pianistka* bezlitośnie rozprawia się ze społecznymi stereotypami i wyobrażeniami o charakterze „świętości” (rodzina, matka, miłość, muzyka). Wiedeń zyskuje miano „fabryki lodowców sławy”⁸, a Erika Kohut w matczynej koncepcji kariery należy do strefy chłodu — jej ciało „to jedna wielka lodówka, w której doskonale przechowuje się sztuka” (27), jej właściwe miejsce znajduje się na szczytach sławy, gdzie artysta jest samotny, gdzie wieje „zimny wiatr”: „wiedza i zdolności stanowią szczyt, na którym leży ujeżdżony na gładko śnieg” (107). Przeciwnością tego „zimnego krajobrazu” (153) jest ciepło matczynych wód płodowych oraz „słońce miłosnej namiętności” (235), Erika jednak pozbawiona jest dostępu do sfery uczuć — w jej strukturze emocjonalnej dominują „wieloletnie skamieniałości” (257). Podobnie jak pozostałe powieści *Pianistka* rewiduje przyzwyczajenia recepcyjne, zakłóca orientację czytelnika w intertekstualnej strukturze narracyjnej, burzy oczekiwanie emocjonalnej „przyjemności tekstu”. Uderza chłodnym podmuchem w „ciepły inkubator” (71) przestrzeni rodzinno-intymnych, w których za sprawą dyskursu medialnego wytworzył się nawyk afirmacji zjawisk ekonomicznych, politycznych i kulturowych, nawyk niewymagający wysiłku intelektualnego — ograniczający się do powierzchownego zaangażowania emocjonalnego w granicach przyjemnych temperatur. Zarówno zimowe scenerie, stanowiące kulisy dla śnieżnych zabaw „domagających się” zimy „szalonych jednodniowych wiedeńskich turystów”⁹, jak i chłodna analiza struktur intymno-rodzinnych czy wyrażanych za pomocą metafor gorąca, wrzenia, iskrzenia emocjonalnych uniesień stanowią integralną część rozwijanego w powieściach Jelinek krytycznego dyskursu, który wciąż na nowo dezawuuje wspomniane już „złudzenie ciepła”. „Niczym pociąg pędzimy zbyt prędko za naszymi potrzebami, słońce świeci, a sale, gdzie wrzemy z żądz życia, są dodatkowo dobrze opalane. Wszystko jest gorące i pełne ducha, który ogrzany płomieniem wznosi się ponad nas, żeby inni go widzieli” (87). W podobnym stylu można prześledzić metaforykę temperaturową w sztukach teatralnych Elfriede Jelinek. Ograniczę się jednak do właściwego przedmiotu analizy — dramatu *Podróż zimowa*, w którym fenomenologia

⁷ E. Jelinek, *Amatorki*, tł. A. Majkiewicz, J. Ziemska, Warszawa 2005, s. 109.

⁸ Tamże, *Pianistka*, s. 32.

⁹ Tamże, *Pożądanie*, tł. E. Kalinowska, Warszawa 2007, s. 150.

zjawisk meteorologicznych stanowi punkt wyjścia dla refleksji na temat technologiczno-medialnego kreowania atmosfery oraz komunikacji miłosnej w kontekście współczesnej kultury emocjonalnej. Kluczową kategorię analityczną stanowić będzie przestrzeń, której ewokacje — w połączeniu z konstrukcjami stref chłodu i odniesieniami do zjawisk meteorologicznych — w decydującej mierze wytwarzają specyficzny klimat (w) *Podróży zimowej* — atmosferę, która — jak sądzę — w porównaniu z wcześniejszymi tekstami Jelinek kreuje nową jakość, a zarazem ilustruje ewolucję koncepcji kulturowej meteorologii przestrzeni.

2. ZIMNE SERCE

Podróż zimowa (2011) to refleksyjny tekst, inspirowany cyklem wierszy Wilhelma Müllera, do których muzykę skomponował Franz Schubert¹⁰. Tekst przepelniony jest melancholią, nostalgią i poczuciem niedosytu w sensie braku pełni życia czy poniesionych w tym zakresie strat. To bezkompromisowy tekst rozliczeniowy, traktat o przemijaniu, opowieść o wędrowce ku śmierci. Tekst bardzo osobisty, choć u Jelinek to, co osobiste, zawsze jest polityczne i przeplata się z elementami dyskursu publicznego, z historią i społeczeństwem.

W monologii *Podróży zimowej*, wypowiedziane na przemian przez podmioty „ja” oraz „my”, wplecione są cytaty z pieśni Müllera/Schuberta, a także aluzje do aktualnych doniesień medialnych, konkretnie zaś do nadużyć w sektorze finansów (afery wokół austriackiego banku Hypo Group Adria) oraz słynnego przypadku Nataschy Kampusch, który przez wiele miesięcy absorbował opinię publiczną nie tylko w Austrii. Historia ofiary uprowadzenia przedstawiona jest jako rzeczywistość wirtualna, wytwór medialnych manipulacji, krótkotrwały *event*, który wkrótce zastąpi kolejny spektakl zajmujący uwagę bezmyślnych, infantylnych, żądnych sensacji i rozrywki konsumentów newsów, reprezentowanych przez domagający się medialnej uwagi chór.

Nostalgiczny głos „ja”, czerpiący z *Podróży zimowej* Müllera/Schuberta, mówi o przemijaniu, o braku doświadczenia obecności, o rozpuszczaniu się we łzach („Rozpuszczam się we łzach i jestem nimi” (137)). Zimowa sceneria i motyw wygnania (wykluczenia) zostały przejęte z romantycznej opo-

¹⁰ Na temat intertekstualnych relacji między tekstem Jelinek a tekstem Müllera i kompozycją Schuberta por. C. Caduff, *Vertrieben aus Zugehörigkeiten. Jelineks „Winterreise”, „Jelinek [Jahr]Buch” 2011*, s. 25–40.

wieści o smutku, bólu, rozczarowaniu. Zamarzające łyzy reprezentują „lód świata” nieczułego na cierpienie samotnego zagubionego wędrowca: „Zamarznięte krople?”¹¹, „Krople odpadają ode mnie, wszystko odpada ode mnie, wszystko jest odpadem, którym jestem” (139), „Moje łyzy szydą ze mnie, nic na to nie poradzę. Moje bycie-tu-oto jest niczym płaszczyk dla przyszłości, kiedyś mnie ogrzeje, tymczasem jednak mam akurat tyle ciepła, żeby woda jak lód odpadła ode mnie. I dobrze.” (135)

Zimowa melancholia przemijania przepelniona jest świadomością chłodu wypełniającego przeszłość (u Müllera łyzy oznaczały życie, u Jelinek zamarzają i znaczą „nieżyte życie” (139)), ale także świadomością lodowatego zimna terażniejszości, powodującego zdrętwienie ciała. Mówiący podmiot porusza się w przestrzeni, w której zamarzają łyzy, panuje atmosfera schyłkowa, klimat zbliżającej się śmierci. Właściwie porusza się poza przestrzenną, w zimnym i obcym uniwersum, pozbawionym konturów i granic, gdzieś „na uboczu”¹². Jego trajektoria — podróż w nieprzyjaznym czasie i niepewnej przestrzeni¹³, wyznaczona jest przez doświadczenia zagubienia, straty, obcości, wykorzenienia, dezintegracji tożsamości. I nieuchronnie zmierza ku śmierci¹⁴. Taki zakłócony *chronotopos* — dezorganizacja czasu i przestrzeni, zatarcie granic między przeszłością a terażniejszością, między życiem a śmiercią, między światem realnym a wirtualnym — symbolicznie między lodem a wodą — charakterystyczny jest dla całej twórczości Jelinek.

Konkurujący z monologiem „ja” głos kolektywu „my” domaga się należnego miejsca w medialnej „ikonografii cierpienia”¹⁵: „Nasze cierpienia są ważniejsze” (141). Pojawiająca się w przestrzeni publicznej i medialnej Natascha Kampusch ma zniknąć: „Niech się wynosi. Serce nasze było jak lód, jej obraz zimno z niego wyzierał, ledwo jednak się pojawiła, my już jej nie chcieliśmy. Niech wraca, niekoniecznie z powrotem do lochu, ale niech idzie gdzieś i zejdzie nam z oczu” (141). W walce o „miejsce publiczne” chór

¹¹ Jelinek, *Podróż zimowa*, w: taż, *Babel. Podróż zimowa*, tł. K. Bikont, Warszawa 2013, s. 119–209, tu: s. 137.

¹² Por. taż, *Na uboczu. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, tł. M. Szczepaniak, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 82–97.

¹³ W kategoriach niepewności czy braku oparcia, a konkretnie utraty przestrzeni opisuje Jelinek estetykę Franciszka Schuberta (por. E. Jelinek, *O Franciszku Schubercie*, tł. T. Ososiński, w: taż, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 177–181).

¹⁴ U. Vedder określa chłód w *Podróży zimowej* jako „forpoczta śmierci” (U. Vedder, *Kältelehren der „Winterreise”*, „Colloquia Germanica” 43 (2013), H. 1/2, Sonderband: Cold fronts. Kältewahrnehmungen in Literatur und Kultur vom 18. Bis 20. Jahrhundert, s. 131–145, tu: s. 133).

¹⁵ S. Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, übers. R. Kaiser, München 2003, s. 49.

konsumentów dyskursów medialnych podkreśla własne ślady — ślady większości pozostawione „na śniegu”, które kwalifikują ich do tego, aby to oni znaleźli się w telewizji: „Naszego serca nie skruszy, nasze gorące łyzy nie przenikną lodu ni śniegu, aż ujrzymy ziemię i aż ziemia ujrzy nas, aż będzie nas nosić, aż będzie nas znosić. łyzy sami sobie otrzemy. Obrazy nam topnieją i znikają” (147). Krótkotrwały spektakl medialny eliminuje wymiar emocjonalny oraz powoduje „znikanie” ofiary i wręcz monstrualną bagatelizację cierpienia, której towarzyszy rywalizacja „zimnej” telespołeczności o status protagonistów medialnych przedstawień¹⁶. W procesie samowikty-mizacji zadowolonego z siebie chóru „topnieje” obraz ofiary — wkrótce jest, by tak rzec, wart tyle, „co zeszłoroczny śnieg”. Psy szczekają, „medialna karawana”¹⁷ idzie dalej. „Zamrozeni” w emocjonalnym odrętwieniu konsumenci newsów i entuzjaści *eventów* w gorącym napięciu czekają na kolejne doniesienia.

Serce zimne jak lód¹⁸ symbolizuje w *Podróży zimowej* nie tylko afektywne oziępienie telespołeczności — to także „lodowaty eros”¹⁹ w czasach „zimnego spojrzenia” nauk przyrodniczych na „gorący temat” miłości²⁰, rozpatrywanej teraz w kategoriach „chemii” między partnerami. W epoce seksturystryki, agencji towarzyskich, portali randkowych, dyskursów poradnikowo-terapeutycznych²¹, racjonalnych strategii poszukiwania partnera, umożliwiających wybór najlepszy z możliwych romantyczny habitus emocjonalny z wpisanym weń napięciem oczekiwania na ukochaną osobę, na jej list, na telefon zupełnie nie przystaje do możliwości technologicznych i komunikacyjnych, które eliminują tęsknotę, napięcie oczekiwania, powolne celebrowanie miłości. Decydująca jest szybkość, która eliminuje ciepło²². W każdej chwili

¹⁶ Na temat *Podróży zimowej* z perspektywy teorii mediów por. M. Szczepaniak, *Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla „in Mediengewittern“*, w: J. Drynda, M. Wimmer (red.), *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*, Frankfurt a. M. 2013, s. 25–35.

¹⁷ K. Röggla, *wir schlafen nicht*, Frankfurt a. M. 2004, s. 17.

¹⁸ Motyw „zimnego serca”, szczególnie w kulturze romantyzmu, analizuje M. Frank (por. M. Frank, *Kaltes Herz — Unendliche Fahrt — Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt a. M. 1999).

¹⁹ R. Safranski, *Der erkaltete Eros*, w: M. Baßler, E. van der Knaap (red.), *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004, s. 9–17.

²⁰ Tamże, s. 10.

²¹ W tych kategoriach kulturę kapitalizmu emocjonalnego analizuje E. Illouz. Por. np. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, übers. M. Hartmann, Frankfurt a. M. 2007.

²² Ch. von Braun zauważa, że ekonomizacja sfery intymnej spowodowała (podobnie jak w przypadku przepływów pieniądza) przyspieszenie cyrkulacji, a w konsekwencji strach przed

możemy nawiązać kontakt nie tylko z osobą ukochaną, lecz także z potencjalnym kandydatem czy kandydatką na partnera czy partnerkę. Możliwości emocjonalnych transakcji w Internecie są nieograniczone: „jedno kliknięcie i już” (161), „sieć wypuści całe tony ludzi, nie, wstępnej selekcji nie dokonujemy, sama to pani musi załatwić” (161). Zaspokajanie potrzeb emocjonalnych i seksualnych stało się możliwe bez ograniczeń czasowych i przestrzennych — można je osiągnąć szybko i z każdego miejsca: „Miłość jest absolutnie osiągalna, bez dwóch zdań, dla każdego, kto jest osiągalny, a każdy jest osiągalny. Każdy to ten, kto jest osiągalny” (169). Nowe media tworzą przestrzeń permanentnej komunikacji funkcjonującej przez zmysł dotyku²³, który zdaje się uwierzytelniać rzeczywistość wirtualną, a o przynależności do tej przestrzeni decyduje kryterium dyspozycyjności („bycia osiągalnym”), którego przesłanką są kompetencje nowomediacyjne. Przywoływany przez Jelinek racjonalny schemat wyboru partnera/partnerki, sprowadzony do kategorii ekonomicznych, nie ma już nic wspólnego ze scenariuszem, który implikował bliskość i ciepło ludzkiego ciała: „odkrywanie ukochanej osoby (na ogół nam nie znanej), fizyczne i duchowe przyciąganie, przeszkody stawiane między kochankami, szukanie wzajemności i, wreszcie, akt wyboru jednej osoby spośród wielu, które nas otaczają”²⁴.

Digitalny reżim przemodelował sferę intymną: zracjonalizował wybór partnera, zrewidował kolejność elementów miłosnej narracji (najpierw gromadzenie wiedzy, potem ewentualna konfrontacja ciał i sprawdzanie przystawalności zestawu cech do fizycznego obrazu), zamienił ekscytujące oczekiwanie na list miłosny z epoki Wertera/Schuberta czy na telefon z epoki Barthesa²⁵ w infantylno-narcystyczne szybkie zaspokojenie. Zamiast tęsknoty, trwania, pełni, intensywności w materialnej kulturze analogowej — rosnąca konektywność, szybkość elektronicznych przekazów i chłód cyberprzestrzeni. Zamiast ciepła ludzkiego ciała i emocjonalnej głębi — standaryzacja i rutynizacja zachowań, zimna powierzchnia ekranu i odpowiadająca jej powierzchowność relacji emocjonalnych i seksualnych (notabene: stonowiących odrębne, oddzielone od siebie oferty). To w cyberprzestrzeni toczy się „prawdziwe” życie, „którym zaphaliśmy twarzowe strony społecznościowe” (161): „Co chwila odpisują jacyś inni, ciągle jacyś nowi, zasoby

zawieraniem długotrwałych związków i tendencją do szybkiej wymiany partnera. (Por. Ch. von Braun, *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2012, s. 348).

²³ Por. D. de Kerckhove, *The Skin of Culture*, Somerville Press 1995.

²⁴ O. Paz, *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tł. P. Fornelski, Kraków 1996, s. 111.

²⁵ Por. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.

zdają się być niewyczerpane” (163). Zmierzch namiętności idzie w parze z permanentnym stanem podekscytowania „ludzi cyfrowych” w warunkach wszechpołączalności.

3. ZIMNY SZPITAL

Najobszerniejszą część dramatu stanowi monolog fikcyjnej postaci ojca, która wyraźnie nawiązuje do rodzinnych konstelacji Elfriede Jelinek, w szczególności do choroby psychicznej jej ojca oraz do jego „wypędzenia” z domu i z dotychczasowego życia, w którym towarzyszyły mu żona i córka²⁶. Jelinek oddaje głos „znikającemu” w zakładzie dla obłąkanych ojcu: „Wypędzono mnie, deportowano” (169). „Wypędziły mnie, leżę teraz nieruchomo na mrozie, przepraszam, czy to jest szpital?” (170)

Tak, to jest szpital. Klinika psychiatryczna. Inna przestrzeń²⁷. Przestrzeń, w której wprowadzono i zrytualizowano określony porządek, ścisłą kontrolę, reglamentację czasu. Klinika psychiatryczna to, mówiąc językiem Foucaulta, „kontr-miejsce”²⁸. Tutaj inne rzeczywiste miejsca, jakie można znaleźć w ramach kultury, są odwracane. Tutaj „ludzie znajdują się w sytuacji absolutnego zerwania ze swoim tradycyjnym czasem”²⁹. To „heterotopia dewiacji” — miejsce, w którym „sytuowane są jednostki o zachowaniu dewiacyjnym w stosunku do przeciętnego czy wobec wymaganej normy”³⁰. „Niosące” ojca żona i córka przyrównywane do rzeki („te kobiety są moją rzeką, niosą mnie, element nieznośny” (173)) wyrzucają go na brzeg — w przestrzeń limitowaną, ograniczającą ruch, wędrowanie, chodzenie, kontakt z przyrodą, która „topiła się od ciepła” (170) jego dłoni. Te kobiety „zwiodły wędrowniczka” (171), kazały mu odejść z jego jasnego i ciepłego domu — do przeludnionej przechowalni dla odmieńców. To miejsce nie jest domem: „wylądujesz w okratowanym łóżku, na lodzie, w straszną noc” (171). Podstawą wykluczenia i izolacji jest utrata kompetencji semiotycznych (ojciec nie rozumie znaków) oraz memorialnych (nic nie pamięta): „Nie wiem, nie

²⁶ W 1968 r. Friedrich Jelinek został oddany do kliniki psychiatrycznej. Rok później zmarł. Na temat obecności ojca w twórczości Jelinek por. M. R. Knecht, *Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks Annäherung an ihren Vater*, „Jelinek[Jahr]Buch” 2011, s. 41–57.

²⁷ Por. M. Foucault, *Inne przestrzenie*, tł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 6 (2005), s. 117–125.

²⁸ Tamże, s. 120.

²⁹ Tamże, s. 123.

³⁰ Tamże, s. 121.

rozpoznaję ich, żony, córki, jestem wyobcowany ze wszystkiego” (177). Utrata poczucia przynależności ma charakter totalny, lecz przede wszystkim wiąże się z pozbawieniem ojca elementarnej przestrzeni intymnej — prywatnego „zakątka świata”³¹ — domu, który staje się lokalizacją wspomnień i stanowi opozycję do nie-oswojonej przestrzeni szpitala, kojarzonej z zimową atmosferą świata zewnętrznego wobec domu. Gaston Bachelard wskazuje na opozycję dom *versus* zimowy kosmos, inaczej mówiąc — opozycję intymnej sfery domowej i uniwersalnej bieli zimowego krajobrazu „na zewnątrz” („śnieg zaciera wszystkie ślady, rozmywa drogi, tłumi hałasy, maskuje kolory”³²), która powoduje intensyfikację przeżyć związanych z marzeniami „mieszkaniowymi”. „Niegościnna gospoda” (192), zwana domem wariatów, sytuuje się na przeciwnym biegunie wobec ciepłego i jasnego domu, ogniska domowego z dwoma kobietami (żoną i córką) — „topologii onirycznej”³³, „ośrodka świata”, w którym „gromadzą się wszelkie dobra”³⁴.

Nowa nieznaną przestrzeń doświadczana jest w kategoriach meteorologicznych i temperaturowych: „Jeszcze przed chwilą było rano, teraz wieczór, przed chwilą było lato, teraz mam szronem posypaną głowę, jako białą poświatą i już nie pamiętam” (174), „nigdy się tak nie czułem, tak uwięziony, za zimno jest, żeby stać, nie ciąży żaden już ciężar, wichur pomoże mnie zwiać” (173). Nadchodząca zima, „naga zimna zgroza” (183) oznacza utratę schronienia, emocjonalnej stabilności, bezpieczeństwa. „To tylko zima, tylko ją mi wyrządzili, choć ona i tak przychodzi sama z siebie, co roku od nowa przychodzi, to tylko zima zimna i dzika!” (187).

Refleksja znikającego w strefie chłodu ojca nie jest pozbawiona okrucichów złudnej nadziei i tęsknoty za światem utraconym: „ach, kto tak zimny i biedny jak ja, ten chętnie złudną wiarę ma” (189). Pacjent kliniki jest wprawdzie pogrążony w demencji i nie rozpoznaje znaków, jednak „w środku dusza tkwi” (188). Pojawiają się momenty delikatności i ciepła, szczególnie w kontekście wspomnień związanych z córką. Kiedy rozum odmawia posłuszeństwa, zaczyna przemawiać serce: „Nieba już nie widzę, tylko moje serce, już tylko serce moje widzi niebo, dawniej, tak, dawno temu widziało

³¹ G. Bachelard, *The poetics of space*, transl. by E. Gilson, New York 1964, s. 4 (w oryginale: „corner of the world”).

³² Tamże, s. 40.

³³ Tenże, *Dom rodzinny, dom oniryczny*, w: tenże, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 301–330, tu: s. 314.

³⁴ Tamże, s. 322.

żonę i córkę, z serdecznością patrzyło serce moje na moją rodzinę, która należała do mnie, żona, córka, teraz widzi już tylko okratowane niebo za oknem obłąkanego domu [...]” (187). Mówiący ojciec, w którego monolog wdzierają się głosy żony i córki (artykulacja władzy), uzyskuje pewien wpływ na atmosferę, rozumianą jako „sferę odczuwalnej cielesnej obecności”³⁵, zarówno jednak zimowy klimat panujący w przestrzeni bolesnej podróży, jak i sterylna emocjonalna aura heterotopicznej przestrzeni kliniki z reżimem szpitalnym uzyskują atmosferyczną przewagę nad wyrażaną spokojnym, nostalgicznym tonem osobliwą tęsknotą ojca za utraconym ciepłem, schronieniem, zakorzeniem.

W zimnej topografii choroby i śmierci zdominowanej przez biel („tutaj wszystko jest białe” (189)), pozostaje tylko spojrzenie wstecz i bolesna świadomość, że nie uda się stopić lodu serc najbliższych. „Wariaci. Chodzą boso po śniegu i lodzie i myślą, że to ciepły dywan i nie trzeba zakładać butów” (180).

4. ZIMNA WODA

W ostatniej scenie dramatu mówiące „ja” przybiera postać bezimiennej autorki, nawiązującej do biednego, starego lirnika z *Podróży zimowej* Müllera/Schuberta, intonującego wciąż tę samą pieśń, choć nikt go już nie słucha. Dźwięk liry przegrywa z „nagłośnieniem” narciarskich stoków, z krzykliwą ofertą kultury ludyczej, z pieśniami o wiele atrakcyjniejszymi. Chór apologetów zabawy, rozrywki, sportu, telewizji naśmiewa się z „osobliwej staruszki”, która „nawija” to samo, nieprzerwanie to samo, czuje się obco wśród rozbawionego tłumu, nie potrafi zaintonować pieśni weselszych i nowszych. Gra zdrętwiałymi palcami, podczas gdy rozradowani ludzie oddają się ekstatycznej zabawie w śniegu: „Niech pani patrzy, wesołość, weseli, odurzeni ludzie, ekstaza, źrenice rozszerzone do granic możliwości, ludzie, niczym furkadła wwierceni we własną łatwowierność, nagle, i tym razem kompletnie bez przygotowania, nawet na to nie była pani przygotowana!, zapadają się na pani oczach. Jeszcze przed chwilą stali na lodzie! A zapadają się z czystej radości! Nie jak pani myśli! Z cierpienia?” (204) Udział w tej ludyczej kulturze oznaczałby zaakceptowanie funkcjonalizacji

³⁵ G. Böhme, *Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters*, w: K. Andermann, U. Eberlein (red.), *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, s. 153–166, tu: s. 155.

śniegu i lodu dla celów rozrywkowych, wesołą jazdę na nartach „przeciw niepogodom”, gotowość do rywalizacji na stokach, obsesję młodego ciała, zabawy, rywalizacji: „Co, miałabym jeździć na nartach jak wszyscy?” (202). Ta sama przestrzeń o konotacjach zimowych oznacza dla mówiącego „my” możliwość beztraskiej zabawy, dla mówiącego zaś „ja” doświadczenie dystansu, obcości, „nieswojności”. „Spokój będzie w grobie, nie tutaj, zjazdowiec pokonuje trasę, tak, on też, jeśli o mnie chodzi, głośniki ryczą na nas, ale do mnie osobiście nie przemawiają” (200).

Tenor zbiorowego samozachwytu i deprecjacji języka autorki idzie w parze z imaginacją sceny, w której „osobliwa staruszka” tonie w lodowatej wodzie: „Pani stopy już ociepliły lód, widzimy, że pani za chwilę zatonie, jakie to nieostrożne z pani strony, żeby podeszwami stóp ocieplać lód, na którym pani stoi, to przecież runie w dół razem z panią utkwioną jak kołek, a pani nieugiętość już zawsze będzie bezpodstawna” (206–207). Znika zatem nudna artystka z poprzedniej epoki wraz ze swą zużytą lirą, bo stanęła boso na kruchym lodzie: „stopił się lód, który stanowił całą pani podstawę i był całym pani stanowiskiem, i znikła pani” (207). Znikła „w ciemnej wodzie pod lodem, tam jest spokojnie i zimno” (207), tam zamarzają palce artystki i nie może ona już niczego „zamanifestować”.

W scenie deportacji ojca do zakładu dla umysłowo chorych przez dwie kobiety stanowiące rzekę podróż zimowa kojarzona jest z wodą — symbolem narodzin i śmierci, żywiołem melancholizującym, „substancją pełną wspomnień i marzeń wieszczących”³⁶. Także w ostatniej scenie dramatu zimna woda zdaje się stanowić materialne i symboliczne podłoże śmierci autorki, tym razem śmierci bynajmniej nie „młodej, pięknej, ukwieconej”³⁷ — będącej raczej przeciwieństwem mitu Ofelii, choć można zauważyć pewne podobieństwa. Ofelia tonęła powoli śpiewając przez cały czas. Także autorka w *Podróży zimowej* znikając — w wyobraźni mówiącego „my” — ciągle intonuje swoją zdartą pieśń, nadal gra i gra, żywioł kobiecości i śmierci staje się przestrzenią mówienia „na granicy autonegacji”³⁸: „Sądzi- my, że nawet pod wodą będzie pani dalej kręcić korbką, niestety, i ciągle

³⁶ G. Bachelard, *Woda i marzenia (Wybór)*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatariewicz, Warszawa 197, s. 111–178, tu: s. 163.

³⁷ Tamże, s. 155.

³⁸ B. Hayer, „Kein Licht mehr, das verlockt den Wandersmann“. *Wilhelm Müller und Elfriede Jelinek auf den Pfaden ins Schattenreich*, „Wirkendes Wort” 1 (2012), s. 95–105, tu: s. 95. Na temat autonegacji autorki por. M. Szczepaniak, *Dramaturgia znikania*, w: E. Jelinek, *Babel. Podróż zimowa*, tł. K. Bikont, Warszawa 2013, s. 5–14

tylko w jedną stronę, w jednym, jedynym kierunku, jaki pani zna, bo pani po prostu nie umie przestać, tutaj widać to wyraźnie, widać to po tych drobnych kręgach, po pęcherzykach powietrza wydobywających się na powierzchnię: pani nie umie przestać. Nawet tam” (207). „Pani z tą pani wiecznie starą śpiewką nie chcemy słuchać. [...] Znikła pani w głębinie, w ciemnej wodzie, która zawsze ustępuje. Wystarczy” (208).

Zabawie w śniegu przeciwstawione jest znikanie pod lodem — znikanie w głębinie wraz z całą przestarzałą moralizatorską głębią, której nie chce tłum, która przegrywa w konkurencji z powodzią medialnej papy. Pozostaje migotliwy światek alpejskich rozrywek, głos większości — nieubłagany *sound* liczby mnogiej, panoszące się zlodowaciałe „my”, konserwatywna, „zimna” społeczność zachwycona własną tożsamością, niepragnąca zmian, zainteresowana wymazaniem śladów historii ofiar, zorientowana na przeszłość, niemal „zamrożona” w swym samozadowoleniu. Mówiące „my” w gorącym napięciu³⁹ oczekuje na wciąż nowe rozrywki, wiadomości, formaty medialne, gadzety. Beztraska zabawa na stokach trwa. „The snow must go on, a dzisiaj, wasza kolej, mili państwo, kamera już was obejmuje [...]”⁴⁰.

5. CIEPŁA KONKLUZJA

Ewokacje przestrzeni w *Podróży zimowej* mają charakter dyskursu drugiego porządku — nie tworzą kulis ani miejsc akcji, nie stanowią bezpośrednich literackich imaginacji, nie noszą znamion jednoznacznych konstrukcji z określonymi granicami. Mimo to w pewien sposób się konstytuują, a mianowicie — by tak rzec — „na powierzchni” rozumianej jako zasada retoryczności, której nośnikami są wielogłosowe „powierzchnie tekstowe” (*Textflächen*). Zarówno stworzone z języka postaci, które „SĄ mówieniem”⁴¹, jak i dające się wyróżnić przestrzenie nie posiadają wyraźnych konturów — płynnie przechodzą jedne w drugie. Dyslokacje i transformacje przestrzenne oraz tożsamościowe funkcjonują podobnie jak zmiany stanów skupienia — topniejący śnieg i lód, zamarzająca woda: „Since ice and snow are always

³⁹ Nasuwa się odniesienie do zaproponowanego niegdyś przez McLuhana podziału mediów na zimne i gorące.

⁴⁰ E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 1995, s. 651 (cytat w moim tłumaczeniu, ponieważ polskojęzyczna wersja powieści nie uwzględnia anglojęzycznej gry językowej).

⁴¹ Taż, *Sens nieważny. Ciało zbędne*, tł. K. Bikont, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 112–118, tu: s. 114.

ready to undergo the metamorphosis from solid to liquid aggregation and *vice versa*, they not only occupy a space between this opposition, but unsettle and displace it as well”⁴². Konstelacje spacjealne w tekstach Jelinek są zachwiane, niestałe, zawierają strefy liminalne, stwarzają niestabilne poczucie przestrzeni. Symbolizowana przez nietrwały status śniegu i lodu tranzytowość staje się udziałem nie tylko mówiących postaci, ale także samego języka (na koniec przestrzeni mówienia jest lodowaty świat podwodny, czyli strefa śmierci), jest *last but not least* domeną literatury i interpretacji, statusem czytelnika.

Postaci, a raczej strumienie mowy, wyobrażone w przestrzeniach, nie imitują wprawdzie ludzi „z krwi i kości” wraz z ich fizycznością i psychologiczno-mentalnym profilem, jednak rozwijany przez Jelinek w ostatnich tekstach dla teatru wariant „estetyki płytkości” wypełnia, jak słusznie stwierdza Evelyn Annuß, ważną funkcję „przypominania o kruchości i śmiertelności ciała, o naszej cielesności”⁴³, o podatności na ból, rany i cierpienie⁴⁴. Aspiracje teatru Jelinek w epoce kultury medialnej zmierzają w kierunku stworzenia przestrzeni dla emocji związanych z chorobą, cierpieniem, śmiercią, a zarazem uwidocznienia ofiar, które zniknęły, także „zniknęły” w dyskursie medialnym. W *Podróży zimowej* są one reprezentowane przez Nataszę Kampusch i „deportowanego” do szpitala ojca, głosy zaś domagające się eliminacji ofiar pochodzą od zachowawczego chóru w wymiarze kolektywnym oraz od żony i córki w wymiarze indywidualnym. Z refleksji Jelinek nad kondycją późnokapitalistycznej kultury zmediatyzowanych relacji społecznych przebija diagnoza, że mimo technologiczno-komunikacyjnego zaawansowania i obiecującego przekraczania granic czasowo-przestrzennych kultura ta nie chroni przed samotnością i emocjonalnym chłodem, które były także udziałem przeżywającego zawód miłośny wędrowca z *Podróży zimowej* Müllera/Schuberta.

Motywy przejęte od Müllera/Schuberta (zamarznięte łyzy, przychodząca poczta, zagubienie i zmęczenie, stary lirnik) nie dostarczają pretekstów do agresywnej subwersywności i, o dziwo, nie podlegają dekonstrukcji. Przytaczane są raczej w sposób afirmatywny, a przypisane im zadanie wydaje się

⁴² A. Dortmann, *Winter Facets. Traces and Tropes of the Cold*, Oxford 2007, s. 13.

⁴³ E. Annuß, *Flache Figuren — Kollektive Körper*, w: T. Eder, J. Vogel (red.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München 2010, s. 49–69, tu: s. 55.

⁴⁴ O biopolitycznych konotacjach refleksji Jelinek nad kondycją współczesnej kultury (w świetle teorii Agambena) pisałam w artykule *Marsjasz w Falludży. Elfriede Jelinek o pornografii i moralności w stanie wyjątkowym*, „Nowa Krytyka” 26/27 (2011), s. 221–237.

polegać na wspieraniu tworzonego przez autorkę dyskursu. W kontekście całego dzieła Jelinek pojawienie się ciepłych łez i ich pozytywna waloryzacja stanowią stosunkowo nowy i zaskakujący element jej językowo-obrazowego imaginarium. Zapożyczony z romantyzmu obraz zamarzających łez reprezentuje diagnozę współczesnego społeczeństwa — opisuje nie tylko klimat relacji międzyludzkich, lecz generalnie „ów głęboko zamrożony [...] infantylny świat”⁴⁵, w którym miłość już nie jest międzyosobowym „płomieniem” (O. Paz), nie jest nawet literacką inscenizacją (R. Barthes), lecz implementacją algorytmu gwarantującego optimum kompatybilności. Sarkastyczna inscenizacja trywialnego mitu „miłości od pierwszego wejrzenia”, kojarzonej z metaforą meteorologiczną (gorąco, błyskawica, grom) w *Amatorkach* ustępuje miejsca równie sarkastycznym aluzjom do Internetu, który radykalnie zrywa z tą romantyczną tradycją i wprowadza racjonalny modus wyboru partnera jako akt wolicjonalny na podstawie „odcieleśnionej interakcji tekstowej”⁴⁶. Satyryczna „baśń zimowa” Elfriede Jelinek, w której ekstatyczny *agon* „zdrowego” tłumu przeciwstawiony jest samotnej *agonii* chorych, wykluczonych, odrzuconych jednostek, stanowi kontynuację uprawianej od dziesięcioleci estetyki powierzchowności czy „płytkości”⁴⁷ oraz polemiki z substancjalnością i jednoznacznością — estetyki, która pozwala na wyeksponowanie „zamrożonych” w języku relacji władzy. Ale jednocześnie po raz kolejny autorka prezentuje się w pewnym sensie jako twórczyni „emfatycznej fenomenologii powierzchni, która bez reszty asymiluje rzeczy, krajobrazy, ciała”⁴⁸, wręcz jako pisarka głębi, proponująca właśnie głęboką refleksję nad zjawiskami kultury współczesnej emanującej zimnym blaskiem ekranów i monitorów. Znikając w głębinie lodowatej wody, postać artystki w *Podróży zimowej* stapia lód, który stanowił jej „podstawę”. Zakładając, że Jelinek inscenizuje tutaj własną obecność (znikanie), można powiedzieć, że topi się podstawa jej pisarstwa, a mianowicie owa słynna „estetyka chłodu”, odrzucająca wszelkie namiastki ciepła.

Modernistyczne ochłodzenie afektów, interpretowane kiedyś w kategoriach przyspieszenia procesu modernizacji i sprostania jego wymogom, w perspektywie uprawianej przez Jelinek krytyki kultury nabiera cech projektu samo-

⁴⁵ J. Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, tł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 19.

⁴⁶ Por. Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, s. 134.

⁴⁷ Por. E. Jelinek, *Chcę płytkości*, tł. K. Bikont, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 107–111.

⁴⁸ J. Vogel, „Keine Leere der Unterbrechung“ — „Die Kinder der Toten“ oder der Schrecken der Falte, „Modern Austrian Literature” 3/4 (2006), s. 15–26, tu: s. 17.

unicestwienia zachodnich społeczeństw w sensie centralnych dla nich wartości humanitarnych. Upominanie się o te wartości w świecie zdominowanym przez szybkość przekazów medialnych, przepływów wiedzy, technologii, pieniędzy⁴⁹, w świecie rosnącej standaryzacji zachowań i eskalacji współzawodnictwa — w agonicznej kulturze pędu, która utraciła „mądrość powolności”⁵⁰, wciąż pozostaje domeną sztuki. Jak pisze Ève Chiapello: „Nie inaczej niż przed dwustu laty dzieła sztuki charakteryzują się tym, że wyrażają tęsknotę za zaczarowanym i czarującym światem — światem, który nie pozwala sobą dysponować”⁵¹. Stosowana przez Jelinek w tym kontekście retoryka chłodu nie jest niczym nowym. Manfred Frank konstatował w 1979 r.: „Używając metafory podróży zimowej (oraz serca zimnego jak lód) można by napisać całą historię upadku kultury Zachodu”⁵².

BIBLIOGRAFIA

- Annuß E.: *Flache Figuren — Kollektive Körper*, w: T. Eder, J. Vogel (red.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München 2010, s. 49–69.
- Bachelard G.: *Dom rodzinny, dom oniryczny*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 301–330.
- Bachelard G.: *The poetics of space*, transl. by E. Gilson, New York 1964.
- Bachelard G.: *Woda i marzenia (Wybór)*, w: tenże, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 197, s. 111–178.
- Barthes R.: *Fragmety dyskursu miłosnego*, tł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Baudrillard J.: *Symulacja i symulakry*, tł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Böhme G.: *Das Wetter und die Gefühle. Für eine Phänomenologie des Wetters*, w: K. Andermann, U. Eberlein (red.), *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, s. 153–166.
- Braun Ch. von: *Der Preis des Geldes. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2012.
- Burger R.: *Der böse Blick der Elfriede Jelinek*, w: Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M. 1990, s. 17–29.
- Caduff C.: *Vertrieben aus Zugehörigkeiten. Jelineks „Winterreise”, „Jelinek[Jahr]Buch” 2011*, s. 25–40.
- Castells M.: *Spoleczeństwo sieci*, tł. K. Pawluś, M. Marody, J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2007.

⁴⁹ Na temat przestrzeni przepływów por. M. Castells, *Spoleczeństwo sieci*, tł. K. Pawluś, M. Marody, J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2007, s. 413–418.

⁵⁰ M. Kundera, *Powolność*, tł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997, s. 25.

⁵¹ È. Chiapello, *Evolution und Kooption. Die „Künstlerkritik“ und der normative Wandel*, w: Ch. Menke, J. Rebentisch (red.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Bern 2010, tu: s. 51.

⁵² M. Frank, *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a. M. 1979, s. 130.

- Chiapello È.: *Evolution und Kooption. Die „Künstlerkritik“ und der normative Wandel*, w: Ch. Menke, J. Rebentisch (red.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Bern 2010.
- Dortmann A.: *Winter Facets. Traces and Tropes of the Cold*, Oxford 2007.
- Foucault M.: *Inne przestrzenie*, tł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 6 (2005), s. 117–125.
- Frank M.: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a. M. 1979.
- Frank M.: *Kaltes Herz — Unendliche Fahrt — Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*, Frankfurt a. M. 1999.
- Gürtler Ch.: *Der böse Blick der Elfriede Jelinek. Dürfen Frauen so schreiben?*, w: B. Mazohl-Wallnig, Ch. Gürtler (red.), *Frauenbilder — Frauenrollen — Frauenforschung*, Wien—Salzburg 1987, s. 50–62.
- Hayer B.: „Kein Licht mehr, das verlockt den Wandersmann“. *Wilhelm Müller und Elfriede Jelinek auf den Pfaden ins Schattenreich*, „Wirkendes Wort” 1 (2012), s. 95–105.
- Illouz E.: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, übers. M. Hartmann, Frankfurt a. M. 2007.
- Jelinek E.: *Na uboczu. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, tł. M. Szczepaniak, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 82–97.
- Jelinek E.: *O Franciszku Schubercie*, tł. T. Ososiński, w: taż, *Moja sztuka protestu*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 177–181.
- Jelinek E.: *Podróż zimowa*, w: taż, *Babel. Podróż zimowa*, tł. K. Bikont, Warszawa 2013, s. 119–209.
- Jelinek E.: *Amatorki*, tł. A. Majkiewicz, J. Ziemska, Warszawa 2005.
- Jelinek E.: *Chcę płytkości*, tł. K. Bikont, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 107–111.
- Jelinek E.: *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 1995.
- Jelinek E.: *Pianistka*, tł. R. Turczyn, Warszawa 2004.
- Jelinek E.: *Pożądanie*, tł. E. Kalinowska, Warszawa 2007.
- Jelinek E.: *Sens nieważny. Ciało zbędne*, tł. K. Bikont, w: taż, *Moja sztuka protestu. Eseje i przemówienia*, red. A. Jezierska, M. Szczepaniak, Warszawa 2012, s. 112–118.
- Kerckhove D. de: *The Skin of Culture*, Somerville Press 1995.
- Knecht M. R.: *Mit der Sprache zum Schweigen hin. Elfriede Jelineks Annäherung an ihren Vater*, „Jelinek[Jahr]Buch” 2011, s. 41–57.
- Kundera M.: *Powolność*, tł. M. Bieńczyk, Warszawa 1997.
- Lethen H.: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a. M. 1994.
- Löffler S.: *Spezialistin für den Haß. Elfriede Jelinek*, „Die Zeit” Nr 45 z 4.11.1983.
- Paz O.: *Podwójny płomień. Miłość i erotyzm*, tł. P. Fornelski, Kraków 1996.
- Röggla K.: *wir schlafen nicht*, Frankfurt a. M. 2004.
- Safranski R.: *Der erkaltete Eros*, w: M. Baßler, E. van der Knaap (red.), *Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts*, Würzburg 2004, s. 9–17.
- Sauter J.-H.: *Interviews mit österreichischen Autoren*, „Weimarer Beiträge” 6 (1981), s. 109–117.
- Sontag S.: *Das Leiden anderer betrachten*, übers. R. Kaiser, München 2003.
- Stephan I.: *Kalte Weiblichkeit. Zu einem Topos in der Literatur des 19. Jahrhunderts, mit einem Ausblick auf Leni Riefenstahl im 20. Jahrhundert*, „Colloquia Germanica” 43 (2013), nr (1/2), Themenheft: Cold fronts. Kältewahrnehmungen in der Literatur und Kultur vom 18. bis 20. Jahrhundert. Redakcja gościnna: I. Stephan, M. Szczepaniak, s. 49–61.
- Szczepaniak M.: *Dramaturgia znikania*, w: E. Jelinek, *Babel. Podróż zimowa*, tł. K. Bikont, Warszawa 2013, s. 5–14.

- Szczepaniak M.: *Elfriede Jelinek und Kathrin Röggla „in Mediengewittern“*, w: J. Drynda, M. Wimmer (red.), *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende*, Frankfurt a. M. 2013, s. 25–35.
- Szczepaniak M.: *Marsjasz w Falludży. Elfriede Jelinek o pornografii i moralności w stanie wyjątkowym*, „Nowa Krytyka” 26/27 (2011), s. 221–237.
- Vedder U.: *Kältelehren der „Winterreise“*, „Colloquia Germanica” 43 (2013), H. 1/2, Sonderband: Cold fronts. Kältewahrnehmungen in Literatur und Kultur vom 18. Bis 20. Jahrhundert, s. 131–145.
- Vogel J.: *„Keine Leere der Unterbrechung“ — „Die Kinder der Toten“ oder der Schrecken der Falte*, „Modern Austrian Literature” 3/4 (2006), s. 15–26.
- Wilke S.: *„Ich bin eine Frau mit einer männlichen Anmaßung“: Eine Analyse des „bösen Blicks“ in Elfriede Jelineks Die Klavierspielerin*, „Modern Austrian Literature” 1 (1993), s. 115–144.

“THE SNOW MUST GO ON”:
SPACES OF COLD
IN *WINTER’S JOURNEY* BY ELFRIEDE JELINEK

Summary

The present article focuses on analysis of literary constructions of space in one of the latest plays by Elfriede Jelinek *Winter’s Journey* against the background of the aesthetics of cold, which seems to be specific to the writings of the Nobel Prize laureate. The phenomenology of weather conditions as well as the category of space provide a framework for reflection on atmosphere, which is created by new media and technologies as well as on communication of love in the context of the contemporary emotional culture.

Summarised by Monika Szczepaniak

Key words: drama, Elfriede Jelinek, space, cold.