

KLAUDIA KORCZYŃSKA

UNIwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0003-0832-6630>

**ANALIZA WYBRANYCH KOMPONENTÓW *SONATY*
CIERPIENIA IGNACEGO DĄBROWSKIEGO
W PERSPEKTYWIE AFEKTYWNEJ**

**ANALYSIS OF SELECTED COMPONENTS OF *SONATA OF*
SUFFERING BY IGNACY DĄBROWSKI IN AN AFFECTIVE
PERSPECTIVE**

Abstract: The purpose of this article is to analyze Ignacy Dąbrowski's *Sonata of Suffering* using affective methodology. The author points out that both the plot and the narrative strategy of the novella do not submit to any logic of meaning, but instead succumb to the logic of intense impressions and the work of affect. In the first part of the text, she analyzes the main character's experience of affects, feelings and emotions, which transform from positive to negative, reflecting his immanent predilection for suffering. The next focuses on the relationship between Orlicz's psycho-physical state and the surrounding nature and, often taken up by Young Poland writers, the motif of entrancement into nature. The considerations also focus on the act of creating a musicalized poem, described in the novella, which fits into the concept of a work about the creative process, characteristic of Young Poland.

Słowa kluczowe: Ignacy Dąbrowski, *Sonata cierpienia*, afekt, cierpienie, artysta, proces twórczy

Keywords: Ignacy Dąbrowski, *Sonata of Suffering*, affect, suffering, artist, creative process

I. UWAGI WSTĘPNE – AFEKTYWNY POTENCJAŁ MODERNISTYCZNYCH DZIEŁ SZTUKI

Przeświadczenie „o takich właściwościach niektórych dzieł sztuki, które nie tylko odwołują się do intelektualnych i estetycznych kompetencji odbiorcy, lecz również poruszają jego struktury odczuwania”¹ – jest niewątpliwie uzasadnione. Perspektywa afektywnego odczytania dzieł literackich *fin de siècle* wydaje się szczególnie interesująca, ponieważ fundamentalną cechą tej twórczości nie jest wysokie zintelektualizowanie, lecz ekspresja wrażeń. Ponadto twórcze indywiduum doby modernizmu percypowało świat w sposób zintensyfikowany, a zatem obdarzone było hipersensytywnością i naznaczone różnymi neurozami, którym towarzyszyły uciążliwe zaburzenia somatyczne². Jak więc słusznie zauważył Kuderowicz, moderniści zmierzali „ku uświadomieniu sobie psychologii twórczości artystycznej i artykulacji w niej roli przeżyć, ekspresji, wyobraźni, fantazji oraz poprzedzających myślenie odczuć i nastrojów”³, a więc w moim rozumieniu – afektów właśnie⁴. Zdaniem Przybyszewskiego, autora słynnego eseju *Confiteor*, różnica między artystą – zwolennikiem realizmu a artystą z kręgu modernistów polega na tym, że:

¹ Zob. A. Dauksza, *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. eadem, R. Nycz, A. Łebkowska, Warszawa 2015, s. 555.

² Zob. G. Matuszek, *Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 165–168.

³ Zob. Z. Kuderowicz, *Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 24.

⁴ Afekt pojmuję jako wartość przedrefleksyjną, intuicyjną, a więc pojawiającą się od razu – w reakcji na dane przeżycie. Utożsamianie afektu z intensywnością reprezentowane jest m.in. przez takich badaczy jak B. Massumi czy M. Bal, którzy czerpali z filozofii B. Spinozy, ale także z tekstów G. Deleuze’a oraz F. Guattariego. Kluczowym punktem odniesienia dla tego nurtu badań jest praca *Autonomia afektu* B. Massumiego powołującego się na myśl Spinozy, który definiował afekt jako: „pobudzenie ciała, przez które moc działania tego ciała powiększa się albo zmniejsza, jest podtrzymywana lub hamowana, a zarazem idee tych pobudzeń”. Zob. B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym doowiedziona*, Kraków 1954, s. 142.

Twórca znany odtwarzał „rzeczy”, twórca „nowy” odtwarza swój stan duszy; tamten porządkował rzeczy i wrażenia tak, jak do tego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko uczucia, jakie te rzeczy wywołują⁵.

W programowych tekstach modernizmu zwracano uwagę na zdolność artysty do wyrażania i utrwalania w dziele afektów, uczuć oraz emocji, które mogą być projektowane, czy też transmitowane, na odbiorcę. Dlatego wyodrębnia się trzy porządki istotne dla analizy dzieł w perspektywie afektywnej – (1) psychofizyczne doświadczenia pisarza, którego stan wpływa na kształt dzieła; (2) afekty wpisane w strukturę dzieła, będące najczęściej ekwiwalentem stanów twórcy; (3) sposób odbioru dzieła, jak pisze Agnieszka Dauksza – zdarzenie afektywno-intelektualne⁶. Szczególnie ważny jest dla mnie drugi porządek – skoncentruję się na ukazaniu, w jaki sposób afekty przejawiają się w noweli Ignacego Dąbrowskiego.

Co równie istotne, wspólnymi cechami dzieł, które bardziej się odczuwa niż rozumie, jest ich „konstatowana przez krytyków niejednoznaczność, skomplikowanie, dziwność lub wprost niezrozumiałość”⁷. *Sonata cierpienia* Dąbrowskiego zawiera ogromny potencjał afektywny właśnie dlatego, że w pierwszym kontakcie wprowadza w stan, chciałoby się rzec – dezorientacji. Ponadto sam tytuł noweli konotuje doznania takie jak ból czy rozpacz, które, jak pisze Braidotti, najpełniej obnażają serce podmiotowości⁸. Niewątpliwie w nurcie badań nad afektami ważne miejsce zajmują dzieła silnie nacechowane emocjonalnie, najczęściej o przemocowym lub szokowym charakterze. Poniekąd więc zainspirowana słowami Lukana – „dobra jest ta wypowiedź, która rani albo wywołuje wstrząs”⁹ – postanowiłam punktem wyjścia niniejszych rozważań uczynić *Sonatę cierpienia*.

⁵ Zob. S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966, s. 152.

⁶ Zob. A. Dauksza, op. cit., s. 558.

⁷ Zob. ibidem, s. 556.

⁸ Zob. R. Braidotti *Affirmation, pain and empowerment*, „Asian Journal of Women Studies” 2008, vol. 14, no. 3, s. 7–36.

⁹ K.H. Bohrer, *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014, s. 469.

Nowela Dąbrowskiego pozbawiona jest akcji oraz postaci, istnieje tylko protagonista – Orlicz, analiza jego psychofizycznych doznań oraz otaczająca go przyroda, która również opisywana jest jedynie w odniesieniu do niego. Narrator nie skupia się nawet na przyczynach zewnętrznych owego stanu, nie stara się wytłumaczyć, z czego wynika wszechogarniający bohatera ból. Wprawdzie zostają przywołane takie doświadczenia, jak: utrata dawnej wiary, rozczarowanie nauką, niemożność sublimacji cierpienia, a zatem problem z wyrażeniem tego, co od dawna czuł w sobie i z czego chciał uczynić dzieło sztuki, ale nie są to kluczowe fragmenty fabuły. Istnienie Orlicza niewątpliwie naznaczone było przykrymi doświadczeniami, zdaje się jednak, że bohater je napędzał, pogłębiał, a przede wszystkim dostrzegał cierpienie nawet tam, gdzie go nie było. Strategia narracyjna noweli dąży do eksponowania wielości oraz intensywności przeżyć i, co istotne, pokazuje proces pracy afektu. Nie koncentruje się na ewentualnych (zewnętrznych) przyczynach, tylko na supremacji bolesnych doznań¹⁰. Stan, który na początku jest nieświadomiony, zaczyna być poddawany autoanalizie, czy może lepiej – samobadaniu, czego konsekwencją jest przekształcanie się afektu w konkretne uczucia i emocje.

Pierwsze zdanie *Sonaty cierpienia*: „Leżał na ziemi wśród traw, z rękoma pod głową, wpatrując się w bezdeń nieba”¹¹ – od razu sygnalizuje często podejmowany przez młodopolskich pisarzy motyw wtajemniczenia w naturę¹². Zmęczony życiem podmiot wierzy w „terapeutyczną, oczyszczającą moc natury”¹³, szuka

¹⁰ Taka strategia narracyjna charakterystyczna jest dla wielu młodopolskich utworów. Więcej na temat postawy pesymistycznej w polskim modernizmie w: B. Szymańska, *Miśtycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1991, s. 81–106.

¹¹ I. Dąbrowski, *Sonata cierpienia*, [w:] idem, *Pisma*, t. III, *Nowele*, Warszawa 1900, s. 37.

¹² Określenia „młodopolskie wtajemniczenie w naturę” używam za Małgorzatą Okulicz-Kozaryn. Więcej na ten temat w: M. Okulicz-Kozaryn, „Leżę na wznak na łące...” *Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*, [w:] *Stulecie „Sadu rozstajnego”*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.

¹³ J. Kolbuszewski, *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 157.

więc odpoczynku na jej łonie, ale, co istotne, nie może go zaznać. Kontemplacja przyrody na początku noweli wiąże się z pozytywnymi afektami, które nie zostają przywołane *explicite*, ponieważ afekt jest stanem przedwerbalnym. Warto jednak podkreślić, że stan afektywny, który wiąże się z przyjemnymi doświadczeniami, został zasygnałizowany: „Orliczowi, leżącemu w trawach, wygodnie było jakoś, cicho i spokojnie [...] Rozkoszował się tą ciszą i wsłuchiwał w nią [...] spowinęła go i ukołysała natura cała”¹⁴. Bohater, doznając mistycznej komunii z naturą, doświadczać stopienia czy zespolenia z nią, gdy „nie mógł ja powiedzieć, bo albo go wcale nie było, albowy je musiał na całe tło rozciągnąć”¹⁵ – pozostaje w stanie zawieszenia pomiędzy tym, co niewyraźne, a jednocześnie przejawiające się cieleśnie. Mimo że chciałby rozpoznać swój stan, nie potrafi tego zrobić. Narrator opisuje, że był wówczas „jakby w półśnie, bez uczucia i myśli i bez żadnych wrażeń. Ogarnął go jakiś spokój bezmierny, jakieś znieczulenie i znieruchomienie. Nie było mu ani źle, ani dobrze, ani przyjemnie ani nieprzyjemnie – bo nic nie czuł”¹⁶. Poczucie utraty własnej tożsamości, doświadczanie ambiwalentnych wrażeń, brak umiejętności interpretacji własnego zachowania mogą również wskazywać na problem dezintegracji osobowości.

Orlicz próbuje uświadomić sobie doświadczane wrażenia, ale zanim nazwie to, co się z nim dzieje, afekt ulega zmianie. Co więc istotne, afekty są transmodalne, potrafią przeobrażać się z pozytywnych w negatywne – lub odwrotnie. Bohater ma jednak pewną wrodzoną predylekcję do odsuwania pozytywnych doznań i przekształcania ich w negatywne, dlatego błogi stan komunii z naturą zostaje szybko zdezaktualizowany. Gdy rozpoczyna proces autoanalizy, szybko okazuje się, że monistyczna tożsamość podmiotu z wszechbytem, rozplywanie się „ja” lub, jak chce narrator – zespalanie z gwiazdami, nie jest zjawiskiem pozytywnym. Mistyczna więź z kosmosem nie doprowadza do uspokojenia, lecz przeciwnie – eksponuje wszechogarniający ból. Orlicz najpierw uświadamia sobie, że jest tylko prochem, który podobnie jak roślina rozpadnie się i zniknie. Wtedy coś się zaczyna w nim burzyć, przemieniać – pojawiają się „odbicia jakichś nowych prawd i uczuć,

¹⁴ I. Dąbrowski, op. cit., s. 38.

¹⁵ Ibidem, s. 39.

¹⁶ Ibidem, s. 40.

jakieś echa nowych celów, jakieś przeczucia nowych walk”¹⁷. Zostaje spotęgowane wrażenie oscylacji między niedookreślonością stanu a usilną próbą opisanego go. Narrator posługuje się słowem „jakieś”, ponieważ to, czego doświadcza podmiot, jest amalgamatem wielu doznań. Być może próbuje podkreślić, że właśnie to, co afektywne, jest niewyraźne, a jednak somatyczne i doznaniowe, ponieważ obecne w cielesnych reakcjach. Mimo że bohater ewidentnie nie wie, co się z nim, bądź precyzyjniej – w nim dzieje, jego ciało zaczyna reagować gwałtownym płaczem:

I wielkie łzy żalu napęłniły mu oczy. Duszę miał łkań pełną i wydobywały się z niego coraz gwałtowniej i silniej. Płacz nim wstrząsał i targał, a on, zanurzony w trawach, raz jeszcze dał się unieść bezwiednemu wrażeniu, oddając mu się cały. Bo nawet nie wiedział, czego tak płakał w tej chwili [...] Ot łzy same napływały z jakichś głębin nieznanych, a on płakał jak dziecko, niby w przeczuciu [...] cichych smutków i wielkich rozpacz, co nim wstrząsać miały [...] W taki sposób Paweł Orlicz rozpoczął życie nowe¹⁸.

Należy zatem zauważyć, że doznanie wszechbytu ma charakter inicjacyjny, jest momentem rozpoczynającym nowy etap biografii bohatera. Wówczas dochodzi do przeobrażenia stanu afektywnego, który coraz intensywniej zaczyna zmierzać w kierunku tego, co negatywne. Wszystkie następne działania i doświadczenia będą potęgowały poczucie pustki, zagubienia, strachu, cierpienia po to, by bohater doszedł do wniosku, że zarówno natura, jak i człowiek, posiadając ten sam pierwiastek duchowy – uczestniczą razem we wszechogarniającym bólu.

II. NERWOWOŚĆ

Analizując literackie źródła, można zauważyć, że paradygmatyczny obraz twórczego indywiduum – w epoce modernizmu – naznaczony był nerwicami i psychozami, które rozpoznano i opisano w literaturze medycznej *ex post*.

¹⁷ Ibidem, s. 47.

¹⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 52.

Młodopolskie utwory przepełniają rozhisteryzowani bohaterowie, którzy cierpią na monomanię i stany kataleptyczne, doznają urojeń, mają problemy z koncentracją oraz nagłymi wybuchami gniewu¹⁹. Jak można przypuszczać, pisarze tacy jak Stanisław Przybyszewski czy Ignacy Dąbrowski antycypowali nurt (auto)patografii, w ich odmianie zwanej „narracjami cierpienia” (*narratives of suffering*)²⁰. Obsesyjnie eksplorowali nie tylko symbolikę nicości, martwoty, nicości²¹, ale również opisywali procesy rozpadu „Ja”, czy też utraty tożsamości, co było konstytutywne dla dekadenceckiego etosu. Psychologiczno-antropologiczny dyskurs tej epoki skoncentrowany był więc na patologicznych stanach, implikowanych przez fundamentalne problemy nowoczesności²².

Co również istotne, w czasie *fin de siècle* „nad zewnętrzną, jednowymiarową, podporządkowaną dogmatom perspektywą oglądu rzeczywistości biorą górę perspektywy wewnętrznie zwielokrotnione, elastyczne i zmienne”²³. Modernistyczne indywiduum zmierzało więc do (samo)poznania, które dyskursywizowało w tonie spowiedniczej samoanalizy. Orlicza również cechuje pasja autoanalityczna, co jest znamienne dla podmiotów o rysach nerwowca. Jak słusznie zauważył Deschamps: „Nerwowość przejawia się w ten sposób, że chorzy: [...] badają się, analizują, dysekuja udręczoną swą duszę lub cierpiące ciało, całe swe życie poświęcają badaniom własnych chorobliwych uczuć”²⁴. Co zatem istotne, główny bohater nieustannie prowadzi automonolog²⁵, zasta-

¹⁹ Zob. G. Matuszek, *Choroba jako maskarada...*, op. cit., s. 163–168.

²⁰ Więcej na temat (auto)patografii w: I. Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/patografie – szkice*, Kraków 2016.

²¹ O takiej symbolice w twórczości I. Dąbrowskiego pisze T. Lewandowski we wstępie do: I. Dąbrowski, *Śmierć*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.

²² Więcej na ten temat w: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, s. 19–30.

²³ I. Dąbrowski, *Śmierć...*, op. cit., s. 18.

²⁴ A. Deschamps, *Newrozy i pesymizm, odczyt wygłoszony w Towarzystwie Naukowym w Clermont-Ferrand*, Warszawa 1890, s. 8.

²⁵ Narracja odtwarza proces myślowy bohatera, koncentrując się zwłaszcza na jego stanie afektywno-emocjonalnym. W pewnych momentach przybiera zatem formę zbliżoną do strumienia świadomości, podobnie jak w powieści *Śmierć* Dąbrowskiego. Zob. D. Knysz-

nawia się, jakie jest jego miejsce w świecie, zadaje pytania, szuka odpowiedzi w otaczającej przyrodzie, a gdy ich nie znajduje, sam jej udziela²⁶. Skupia się na odczuwanych wrażeniach i, jak chce narrator – jest samoświadomy: „Więcej odczuwał, niż myślał, i bez słów nawet rozumiejąc swoje uczucia. Ogarnęła go apatia [...] przy zupełniej samowiedzy swego stanu poddawał się biernie napływającym wrażeniom”²⁷. Nie opuszcza go również chęć zrozumienia, co tak właściwie znaczy jego istnienie w skali ogromu wszechświata. Po liczącym kilka stron dialogu wewnętrznym narrator konkluduje:

Tam, w górze, siedział niby na tronie, czuł się panem wszystkiego, spoglądał z wysoka i miał swoje prawa, swego Boga i duszę [...] Tymczasem coś go zepchnęło z wyżyny i zmieszało z tą masą. Był teraz prochem, jak wszystko [...] Był drobiną pleśni, pokrywającej ziemię, był wytworem fermentu [...] i on zniknie, jak mara²⁸.

Powyższe zdania nasuwają skojarzenie z myślą Maurice’a Maeterlincka: „Człowiek to jeno atom nicości, który uważa się za miernik wszechświata”²⁹. Co jednak daje się wywnioskować z przytoczonego fragmentu noweli, Orlicz, pod wpływem przyrody, z którą wchodzi w dialog, przestaje postrzegać się jako „miernik wszechświata”. Przeciwnie – zaczyna zauważać, że jest prochem – „niby roślina, zlepek drobin, nic więcej”. Jego myślenie znamionuje poczucie determinizmu, co z kolei implikuje, charakterystyczny dla dekadenta, pesymizm woluntarystyczny. Owładnięty apatią, nie jest w stanie wyrwać się z bezwładu, poddaje się wrażeniom w sposób bierny. Jego sposób odczuwania świata wiąże się przede wszystkim ze swego rodzaju stapianiem się z tym, co zewnętrzne. Warto zatem podkreślić, że otaczająca go rzeczywistość

-Rudzka, *Ignacy Dąbrowski, czyli naturalistyczne progi Młodej Polski*, [w:] *Naturalizm i naturalści w Polsce*, red. J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, Warszawa 1992, s. 176–185.

²⁶ Warto na marginesie dodać, że Orlicz jednocześnie prowadzi swoisty dialog z przyrodą.

²⁷ I. Dąbrowski, op. cit., s. 44.

²⁸ Ibidem, s. 42.

²⁹ M. Maeterlinck, *Życie termitów*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1991, s. 137.

kreowana jest tak, by ukazać cierpienie. Jeśli jest spokojnie, to „martwo”, drzewa „jakby zmarłe w swoim bezruchu, niby już stoją gdzieś na innym świecie, na którym życia nie ma”³⁰, nawet powietrze „stało w nieruchomości i martwocie”³¹, a Orlicz razem ze światem „wegetował tylko”. O podobnej sytuacji pisał Brzozowski:

Różnymi drogami dochodziło „ja” do uświadomienia sobie, że wszystko naokół, co wydawało mu się nienaruszalnym, nietykającym, stałym, to tylko zgęstnienie przypadkowe takich samych dowolnych i zmiennych procesów, jakie w nim samym się nieustannie dokonywają³².

W rozprawie A. Combe’a można przeczytać, że nerwica „to stan chorobowy, przy którym ma miejsce nierównowaga między pobudzeniem a oddziaływaniem”³³. Reakcja na dane bodźce jest nieadekwatna, jak pisze Deschamps: „Drobne ukłucie wydaje się raną, dotknięcie silnym uderzeniem”³⁴. Nieustanna autoanaliza, egocentryzm – nadmierne skupienie na problemach natury osobistej i przede wszystkim drażliwość układu nerwowego powodują zaburzenia percepcyjne. Nerwowca cechują skrajne stany emocjonalne – „od popędliwości gniewliwej do słabości zupełnej i zniechęcenia”³⁵. Przemienne nastroje pojawiają się pod wpływem nieznaczących przyczyn, a doprowadzają do zaskakująco intensywnych reakcji. W konsekwencji osoba znerwicowana odczuwa melancholię, ponieważ – jak twierdzi Lombroso – „po nadzwyczajnym zużyciu lub rozwinięciu sił — następuje reakcja i nadzwyczajny upadek tych samych sił; prawo, które stanowi, że żaden biedny śmiertelnik nie może bezkarnie zużyć pewnej ilości siły, ażeby nie ponieść szkody dotkliwej pod innym względem”³⁶. Warto zatem przyjrzeć się opisowi Orlicza:

³⁰ I Dąbrowski, op. cit., s. 37.

³¹ Ibidem.

³² S. Brzozowski, K. Baudelaire, *Drobne poezje prozą*, „Ateneum” 1903, z. 2, s. 91.

³³ A. Combe, *Nerwowość u dzieci*, Warszawa 1904, s. 19.

³⁴ A. Deschamps, op. cit., s. 21.

³⁵ A. Combe, op. cit., s. 7.

³⁶ Zob. C. Lombroso, *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887, s. 25–26.

Natura była to bujna, hojnie wyposażona, rozległa, chciwa wiedzy i wrażeń, tylko nadmiernie pobudliwa i czuła [...]. Zapalał się łatwo i szybko, z niepohamowaną gwałtownością, przerzucając, się od jednych skrajności do drugich i kipiąc zapalem; równie jednak szybko i łatwo cofał się i ostygł, zrażając się lada drobnostką [...]. Umiał myślą ogarniać rozległe widnokreśli: wyrabiała to w nim chorobliwa niemal wrażliwość, która byle błahostkę musiała powiększać zaraz, uogólniać i tworzyć z niej jakieś zasady i prawa, przenikające w jego mniemaniu świat cały. Stąd płynęła u niego i niezwykła siła uczuć i zarazem ich chwiejność. Pogoda lub niepogoda, światło lub ciemność, dysonans lub harmonia, grały mu na nerwach, jak chciały, i równie łatwo potrafił śmiać się, jak płakać, nie za siebie jednak tylko, nie za ludzi nawet wszystkich, lecz za świat cały³⁷.

Powyższe konstatacje oraz opis bohatera niewątpliwie doprowadzają do wniosku, że jest to typowy przykład podmiotu o rysach nerwowca. Orlicz, z powodu swojej niestałości, kilkakrotnie zmienia nastawienie do wiary, a to z kolei pogłębia jego zagubienie. Ponadto nie potrafi wyznaczyć sobie życiowego celu, nieustannie poszukuje nowych idei, które wciąż zmienia po to, by następnie porzucić je dla kolejnych. Nauka również jest źródłem rozczarowania, dlatego nie mogąc odnaleźć stałego punktu w życiu zewnętrznym, skupia się na sobie. Ostatecznie śmierć matki umożliwia mu rozpoznanie konkretnego stanu – bólu „co się w nim latami walki gromadził”. Jest to ból psychogeny, a więc związany ze stanem emocjonalnym, procesem myślenia, osobowością. Odwołując się do koncepcji Cicely Saunders, należy podkreślić, że przejawia się on nie tylko na płaszczyźnie fizycznej, ale też psychicznej, duchowej i społecznej³⁸.

Orlicz z pewnością odczuwa ból psychiczny, który implikuje duchowy (przejawiający się w pytaniach: czy życie ma sens? Dlaczego mnie to spotyka?) oraz społeczny (o czym świadczy uczucie opuszczenia i alienacji). Następnie, gdy zaczyna być tego świadomy, zastanawia się: „czymże więc jest

³⁷ I. Dąbrowski, op. cit., s. 53–54.

³⁸ Zob. J. Wicka, *Ból i cierpienie – interdyscyplinarny przegląd stanowisk*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne” 2012, t. 2, nr 4, s. 303.

życie, jeśli nie cierpieniem?”. Zadawanie podobnych pytań jest charakterystyczne dla takiego stanu. Ból od cierpienia różni się właśnie tym, że cierpienie to „świadome przeżywanie przykrości (ból) z powodu doznanego zła”³⁹. Co zatem istotne, ból jest pierwszym stadium, które może przekształcić się w cierpienie, ale nie musi⁴⁰. U Orlicza tak się dzieje, jednak owo doznanie nie przybiera formy totalnej⁴¹, gdyż nie wnika w sferę somatyczną. Ponadto bohater chroni swoje ja przed cierpieniem, które mogłoby okazać się nie-do-zniesienia. Tego typu mechanizm opisywany był przez Tatarkiewicza:

Istnieje „próg” i „strop” cierpienia: przykre bodźce nie wywołują cierpienia, gdy są zbyt słabe, ale także nie dodają go, gdy są zbyt silne; nie wywołują cierpienia, póki nie osiągną progu, ale także nie zwiększają go, odkąd przekroczą strop. [...] Powyżej swego stropu jednostka nie reaguje na dalsze ciosy, jej cierpienia nie stają się od nich intensywniejsze ani głębsze⁴².

W momencie, gdy po raz pierwszy czynnik zewnętrzny – śmierć matki, wywołał cierpienie, Orlicz doszukuje się w nim czegoś pozytywnego. Okazuje się bowiem, że przykre doświadczenie odbudowało jego wiarę, a ponadto teraz ma do kogo ręce „wyciągnąć w bólu, skarżyć się lub błagać, modlić lub pytać – teraz czuł jeszcze kogoś nad sobą”⁴³. Zasygnalizowany zostaje tu

³⁹ M. Czachorowski, *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, t. 2, Lublin 2001.

⁴⁰ J. Wicka, op. cit., s. 305. „[...] na początku odczuwamy sam ból, a następnie uczucie przykrości – jako pierwszej, najprostszej reakcji emocjonalnej. Dopiero potem następuje etap oceny poznawczo-wartościującej, który decyduje o tym, czy ból pozostanie «tylko» bólem, czy przerodzi się w cierpienie”.

⁴¹ Ibidem, s. 303–304. Posługuję się tym terminem w rozumieniu Cicely Saunder, która zakłada, że ból totalny dotyczy czterech płaszczyzn, a więc także fizycznej, a jej Orlicz nie doświadcza. „Totalne cierpienie uniemożliwia bowiem podejmowanie decyzji, działanie i poczucie odpowiedzialności w wymiarze całej osoby ludzkiej, to znaczy w przestrzeni somatycznej, psychicznej i duchowej”.

⁴² W. Tatarkiewicz, *O szczęściu*, Warszawa 1962, s. 153.

⁴³ I. Dąbrowski, op. cit., s. 78–79.

problem cierpienia jako doświadczenia nieuniknionego i potrzebnego, który rozwinie się do swego rodzaju tezy, że cierpienie jest warunkiem powstania dzieła sztuki. Artysta musi przeżywać oraz doświadczać ekstremalnie silnych uczuć po to, by tworzyć oddziałującą, a więc afektywną i afektującą sztukę. Bohater w pewnym sensie rozkoszuje się cierpieniem, nie może bez niego istnieć, zatem zaczyna doszukiwać się go wszędzie, szczególnie w otaczającej go przyrodzie. O ile na początku noweli stan emocjonalny Orlicza poniekąd dostrajał się do natury, o tyle teraz ona zdeterminowana jest przez jego percepcję.

Nie zadawała się nawet znajdowaniem cierpień i bólów, rozsianych po świecie: on je odszukiwał jeszcze, wyśledzał i tropił, z uprzedzeniem już z góry dopatrując się ich we wszystkim. Zrodziła się w nim i wzrastała z coraz większą szybkością chorobliwa i żądzą gorączkowa doszukiwania się wszędzie niedoli i nędz rozmaitych i nie miał spokoju, póki ich nie odnalazł. Napełniały go one jakąś piekielną rozkoszą i upojeniem⁴⁴.

III. NATURA NATURATA I NATURA DEVORANS

Z powyższych konstatacji można wywnioskować, że bohater nadaje cierpieniu granicę, którą nieustannie rozszerza nawet na rzeczy zewnętrzne wobec jego podmiotowości. Warto zauważyć, że w drugiej połowie XIX wieku natura często postrzegana jest jako byt wrogi, nieprzychylny, zagrażający istocie ludzkiej – *natura devorans*⁴⁵. W noweli Dąbrowskiego niewątpliwie przesiąknięta jest cierpieniem, ale, jak wyżej wykazywałam, wynika to z percepcji Orlicza. Zdaniem Kolbuszewskiego: „literatura młodopolska niemal całkowicie

⁴⁴ Ibidem, s. 81

⁴⁵ Aleksandra Klich podkreśla, że natura: „Jest w koncepcji Przybyszewskiego ontologiczną podstawą bytu, personifikowana, staje się Bogiem-Demiurgiem-Szatanem-Matką-Niszczycielką”, z kolei Kazimierz Przerwa-Tetmajer określa ją jako „świętą” i „bóstwo grozy”. Zob. A. Klich, *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda”*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M.-Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 191.

zrezygnowała z rzeczowo-realistycznych przedstawień krajobrazu”⁴⁶. Podobnie dzieje się w *Sonacie cierpienia* – otaczająca przyroda zdeterminowana jest przez ontologię podmiotu mówiącego, którego doznania są niemal immersyjne.

Należy także dodać, że pisarze młodopolscy często rozróżniali terminy „przyroda” oraz „natura”. Pierwszy stanowił „materialne odzwierciedlenie kosmicznej potęgi natury”, obcowanie z nią, paradoksalnie, miało być antidotum łagodzącym ból, który zadaje *natura naturans*⁴⁷. Ponadto twierdzono, że przyroda wyzwała w człowieku poczucie związku ze wszechświatem, jest tak jak on zmienna i przemijająca, natomiast natura to rzeczywiste, wieczne źródło bytu. Uogólniając, przyroda poznawalna jest empirycznie, natomiast natura, będąc swego rodzaju metafizyczną siłą czy, jak chciał Lovejoy – kosmicznym porządkiem, na wpół spersonifikowaną mocą, wymyka się ludzkiej percepcji. Dąbrowski zdaje się świadomy rozróżnienia semantycznego pojęć „natura” i „przyroda” – ta pierwsza ukazywana jest jako wszechświat, kosmos, w tekście kilkakrotnie pojawia się zestawienie słów „cała natura”, jakby pisarz chciał dać do zrozumienia, że obejmuje wszystko. Natura jawi się również jako aktywna siła, która „spowila” i „ukołysała” bohatera, a przyroda to ogół otaczających go rzeczy.

Co równie ciekawe, w noweli szczególnie istotne wydaje się postrzeganie świata w duchu koncepcji monistycznych. Na początku narrator opisuje moment, gdy Orlicz „po raz pierwszy w życiu nie wyodrębnił się od otaczającej go przyrody, tylko był nią samą”⁴⁸, a następnie „po raz drugi zdawało się Orliczowi, że się zlewa z wszechświatem, z naturą całą – i stanowi z nią jedność. Tylko, że tam w tych trawach, w ową noc letnią, drzemał, jak i wszystko, a teraz – cierpiał, jak wszystko”⁴⁹. Monistyczna jedność wszelakiego bytu sprawia więc, że gdy bohater odczuwa ból, otaczająca przyroda także cierpi. Nie jest to jednak proces samoistny czy automatyczny, ponieważ wpływa na niego aktywność podmiotu. Nasuwa się zatem pytanie, czy

⁴⁶ Zob. J. Kolbuszewski, op. cit., s. 156.

⁴⁷ Więcej na temat semantyki terminów „natura” i „przyroda” w artykule: A. Klich, op. cit.

⁴⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 38.

⁴⁹ Ibidem, s. 82.

fakt, że wszystkie byty posiadają ten sam pierwiastek duchowy, sprawia, że wzajemnie na siebie oddziałują? W noweli najpierw akcentowany jest wpływ natury na stan emocjonalny Orlicza, ale następnie bohater: „Rozsiał smutki swoje, rozłożył na barki świata, wyrывая je z siebie, rozpostarł na wszelkie istnienie na ziemi”⁵⁰. Istotniejsze dla całej noweli wydaje się właśnie to, że podmiot wpływa na naturę, przekazując jej swoje afekty. Można rzec, że Orlicz wyraża sobą świat, przelewa na niego cierpienie i sprawia, że wszystko w nim uczestniczy.

IV. AFEKTYWNY POTENCJAŁ UMUZYCZNIONYCH DZIEŁ LITERACKICH

Jak zauważa Gabriela Matuszek: „Przeświadczenie, że artysta to ktoś chory, było dość powszechne w epoce fin de siècle’u [...] zdaniem ówczesnych interpretatorów pojawiły się nowe fizjologiczne typy, znajdujące się na wyższym szczeblu rozwoju ewolucyjnego, które nazwane zostały «nerwowcami»”⁵¹. Takie przekonanie nie konstituowało się w oderwaniu od refleksji psychologów i filozofów przełomu XIX i XX wieku. Cesare Lombroso w swojej słynnej pracy *Geniusz i obłąkanie*, posługując się arbitralnie wybranymi biografiami wybitnych naukowców oraz artystów, wskazywał na interferencje między genialnością a obłąkaniem. Już w dobie romantyzmu grzelnica zaczęła przybierać formę metafory, która zwracała uwagę na temporalny wymiar życia genialnego artysty i odsłaniała indywidualizujący potencjał choroby. Natomiast w czasach modernizmu niewątpliwie pozytywnie waloryzowano schizofrenię oraz rozmaite neurozy⁵², przypisywane zazwyczaj osobowościom artystowskim⁵³.

⁵⁰ Ibidem, s. 85.

⁵¹ G. Matuszek, *Choroba jako maskarada...*, op. cit., s. 163–164.

⁵² Więcej na temat teorii neurozy w kontekście powieści o bohaterach „nerwowych” w: K. Kłosińska, *Powieść o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989, s. 10–39.

⁵³ Między innymi Jaspers opisywał cierpiących na schizofrenię twórców (Strindberga, Swedenborga, Hölderlina i van Gogha). Zob. K. Jaspers, *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.

W punkcie kulminacyjnym noweli, gdy ból zostaje zintensyfikowany do granic, Orlicz tworzy więc dzieło – „Sonatę cierpienia”, która niewątpliwie zawiera w sobie potencjał afektywny. Narodziny artysty następują w momencie, gdy doznaje wtajemniczenia w naturę i byt⁵⁴. Proces twórczy jest niejako uzależniony od bolesnych doznań – cierpienie wyzwala w Orliczu artystę, pozwala mu stworzyć dzieło, które od dawna słyszał w swoim wnętrzu. Wydaje się więc, że bohater chce cierpieć, po to, by móc napisać utwór, ale jednocześnie pisze go, ponieważ dla człowieka cierpiącego ważne jest usensowienie cierpienia.

Co ciekawe, konstrukcja poematu odwzorowuje klasyczną budowę sonaty muzycznej. *Explicite* przywołane zostają w odpowiedniej kolejności poszczególne części: *allegro*, *adagio*, *scherzo* i *finale*. Nowela Dąbrowskiego tworzona jest więc na wzór formy sonatowej. Co jednak równie istotne, warstwa brzmieniowa uporządkowana jest tak, że akcentuje potencjał muzyczny utworu. Joanna Szpendowska celnie opisała zabieg umuzycznienia w sferze odpowiedniego ukształtowania warstwy brzmieniowej:

[...] środek dramatycznego, pełnego napięcia wirtuozowskiego przetworzenia, w którym skrócone, popędzające się okresy zdaniowe odzwierciedlają i potęgują wrażenie gonitwy tematów. Wtrącenia oraz parataksy rozbijają tok składniowy, a porównania i amplifikacje dodatkowo przyspieszają tempo wypowiedzi, powodują, że intonacja w poszczególnych cząstkach składowych staje się wznosząca i urywana poprzez dzielące je równie krótkie pauzy. W ten sposób konsekwentnie budowane napięcie, *accelerando*, prowadzi aż do punktu kulminacyjnego [...] ⁵⁵.

⁵⁴ Podobnie dzieje się w *Nieśmiertelności* Przesmyckiego, gdzie: „podmiot doznający wtajemniczenia cytuje «olbrzymią pieśń natury», przypominając parnasistowskie kosmogonie”. Pierwsze wersy utworu Przesmyckiego również nasuwają skojarzenia z *Sonatą cierpienia*, ponieważ podmiot leży „Śród trawy, gdzie kwitną ziół barwnych tysiące”, tak też dzieje się w wierszu Leśmiana o incipicie *Leżę na wznak na łące*. Zob. M. Okulicz-Kozaryn, „*Leżę na wznak na łące...*”, op. cit., s. 245.

⁵⁵ J. Szpendowska, *Programowa czy absolutna? Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, nr 3 (294), s. 208. Przykładem fragmentu, który dobitnie realizuje istnienie muzyczności na poziomie organizacji brzmieniowej utworu literackiego, jest: „Ruszajcie precz! Po coście

Interferencje muzyki i literatury ujawniają się na wielu płaszczyznach tekstu, jak słusznie zauważyła Podraza-Kwiatkowska: „ta proza poetycka, pełna wirtuozerii słownej [...] interesująca jest m.in. z tego względu, że dzieło literackie, stworzone przez ciągle siebie analizującego pisarza Orlicza, zostało tu opisane za pomocą terminologii muzycznej”⁵⁶. *Sonata cierpienia* wpisuje się w znaną dla Młodej Polski koncepcję utworu o utworze – a więc takiego, w którym opisany jest akt tworzenia umuzycznionego poematu. Warto zatem w tym miejscu zastanowić się: dlaczego Dąbrowski wykorzystał w swojej noweli nawiązanie do formy muzycznej?

T. Baird wielokrotnie podkreślał, że komponując, wyraża siebie, znamienne są jego słowa – „wszystko, co piszę, jest ujętą w dźwięki autobiografią”⁵⁷. Należy jednak założyć, że kompozytor nie musi odczuwać danego afektu, by go ukazać w utworze – czasem wystarczy, że będzie wiedział, jak go wyrazić za pomocą odpowiednich struktur dźwiękowych. W utworze Dąbrowskiego dzieje się jednak tak, jak opisuje to Baird – Orlicz wyraża w swojej „Sonacie cierpienia” wszystkie afekty/uczucia/emocje, których wcześniej doświadczył. Niewątpliwie jego dzieło można nazwać, jak wyżej – ujętą w dźwięki autobiografią. Dzięki temu, że utwór Orlicza jest ekwiwalentem jego stanów, wywołał ogromne poruszenie. Narrator stwierdza:

W pół roku później wielka sława opromieniła imię Orlicza. „Sonata Cierpienia” poruszyła umysły, podniecała uczucia, stała się powodem walk zaciętych i sporów gorączkowych, wywołała ruch serc i mózgów [...] „Sonata Cierpienia” już samą siłą wywołanego wrażenia zdawała się świadczyć, że to zadaje poezji grać na duszach ludzkich potęgą i czarem nie jest niemożliwe⁵⁸.

tu? By spokój mój wasz zmącił pisk? – zawołał głos zza niebios wrót. – Ni waszych skarg, ni waszych łez, ni waszych mąk, ni cierpień lkań nie widzi nikt, nie słucha nikt. Tu pustka jest i jam jest nic, i byłam nic, i będę nic. Nie pnijcie się, daremny trud: tu tylko trwa – okrągłe nic!”. Zob. I. Dąbrowski, op. cit., s. 88.

⁵⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001, s. 216.

⁵⁷ T. Baird, I. Grzenkowicz, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982, s. 31.

⁵⁸ I. Dąbrowski, op. cit., s. 107–108.

Dzieło bohatera ma więc ogromny potencjał afektywno-emocjonalny, a dzieje się tak dlatego, że autor wyraził w nim swój rzeczywisty stan w sposób bardzo ekspresyjny. Narrator podkreśla, że dzieło Orlicza zostało pozytywnie odebrane, ponieważ wierzono w jego szczerość. „Sonata cierpienia” wedle opisu operowała zatem afektami / uczuciami / emocjami w taki sposób, że wprowadziła odbiorców w stany przeżywane wcześniej przez bohatera-twórcę. Znamionną cechą modernizmu jest uznanie autentycznej sztuki, a więc takiej, która eksponuje szczerą ekspresję przeżyć artysty.

Ponadto Dąbrowski prawdopodobnie podzielał rozpowszechnione w Młodej Polsce przekonanie, wedle którego muzyka jest sztuką wyrażającą to, co wydaje się niewyraźne, a z pewnością chociaż wierzył, że coś „znaczy”⁵⁹ – ma pewnego rodzaju wymiar semantyczny dający się ukazać w utworze literackim. Dzieło stanowi zatem próbę werbalnego zobrazowania znaczeń zawartych w danej kompozycji muzycznej. Peter Kivy słusznie zauważył, że muzyka może sugerować afekty przez odpowiedni kształt linii melodycznej czy tempo, podobnie jak twarz ludzka robi to za pomocą spojrzenia i mimiki⁶⁰. Zupełnie inne wrażenia wywołuje wolne tempo jak *largo* czy *adagio*, a inne prędkie jak *allegro* lub *presto*. Orlicz właśnie za pomocą odwołania się do terminologii muzycznej ujawnia swoje afekty.

⁵⁹ Zob. K. Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002. Badacz prezentuje różne historyczne i współczesne teorie znaczenia muzycznego, poświęcając uwagę także wybranym aspektom refleksji dziewiętnastowiecznej.

⁶⁰ P. Kivy, *Intruduction to Philosophy of Music*, Oxford 2002. Kivy uważa, że postrzeganie muzyki jako radosnej czy smutnej wiąże się z jej strukturą – tempem, tonacją, podobnie jak ekspresja człowieka z tonem głosu, sposobem poruszania się. Należy jednak podkreślić, że poglądy Kivy’ego są przykładem myśli kognitywistycznej, a zatem badacz uznaje emocje postrzegane w dziele, ale nie uważa, że te same emocje są doświadczane przez słuchacza. Ekspresja emocjonalna muzyki zatem nie jest równoznaczna z wywołaniem przez nią emocji w słuchacz. Więcej na ten temat w: M. Chełkowska-Zacharewicz, *Reagowanie na muzykę. Afektywne podstawy i rola kontekstu poznawczego*, praca doktorska, Katowice 2017.

V. ZAKOŃCZENIE

Dzieło Orlicza okazało się wybitne, przyniosło mu wielką sławę, jednak jej urok dość szybko minął. Narrator podkreśla, że znów w jego duszy „zaczęła szerzyć się pustka”, która przerażała go teraz jeszcze bardziej, ponieważ nie wiedział, czym ją może wypełnić. Cierpienie minęło, zadowolenie również – powrócił bezbolesny stan, a więc bohater ponownie rozpoczął proces autoanalizy. Uświadomił sobie wówczas, że przez całe życie skupiał się jedynie na sobie, nie tworzył żadnych relacji z ludźmi, nie kierował się miłością. „Sonata cierpienia” zyskała uznanie, jednak Orlicz zauważa, że nie napisał jej dla ludzi, ale dla swoich egotycznych potrzeb. Dochodzi w tym momencie do wniosku:

[...] że jedynym zadaniem poety jest dać wyrazy myślom i uczuciom milionów, które czują potrzebę, żeby im nazwali czy ich łzy, czy uśmiechy, czy rozkosze, czy bóle: bo ulgą jest dla nich, gdy mają czym płakać, błogosławić i kochać. W Sonacie swojej dał właśnie wyrazy tym dręczącym każdego, a nienazwanym jeszcze, uczuciom skarg i bólów, co się zdawały⁶¹.

Następnie zaczyna konstatować, że dotychczasowe cierpienia były wynikiem braku relacji z innymi ludźmi. Postanawia zmienić swoje życie, pragnie poznać świat, stać się integralną częścią społeczeństwa. Nowela kończy się niemal entuzjastycznie wyśpiewanym i kilkukrotnie powtórzonym słowem: „kochajmy”. Dostrzec tu można pewnego rodzaju dydaktyczną intencję kierowaną w stronę dekadentów, którzy żyli jak Orlicz. Narzuca się jednak myśl, że mimo pozornej wesołości takie kontrastowe zakończenie zapowiada kolejne kryzysy podmiotu⁶².

Warto również zwrócić uwagę, że kompozycja noweli jest klamrowa – jej początek i koniec opisują pozytywne lub przynajmniej bezbolesne doznania

⁶¹ Ibidem, s. 123.

⁶² Zob. C. Zalewski, „*Miazga istnienia*” *Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego*, [w:] idem, *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków 2017, s. 101–106.

Orlicza. Najpierw narrator ukazuje stan niewyraźności – niemożności uchwycenia sedna przeżycia, afektu, który nie poddaje się artykulacji. Następnie praca tego afektu sprawia, że ból przeradza się w emocję, jaką jest uświadomione cierpienie. Gdy bohater zaczyna go doświadczać, tworzy „Sonatę cierpienia”, a zatem dzieło powstaje pod wpływem kryzysu i jest katalizatorem przemian afektów. Ostatni fragment przynosi ponowne uspokojenie, a nawet pewnego rodzaju nadzieję. Nowela jednak całościowo nie poddaje się żadnej innej logice sensu, pozbawiona jest nawet związku przyczynowo-skutkowego, natomiast z pewnością ulega logice wrażenia, doznania czy też afektu. *Sonata cierpienia* jest więc paradygmatycznym przykładem dzieła modernistycznego, którego bohater jest hipersensytywny – naprzemiennie rozhisteryzowany i owładnięty apatią. Dlatego stanowi doskonały rejestr afektów, wrażeń, nastrojów i emocji, ale także rozmaitych asocjacji, będących skutkiem zintensyfikowanej percepcji świata.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

Dąbrowski I., *Sonata cierpienia*, [w:] idem, *Pisma*, t. III, *Nowele*, Warszawa 1900.

Literatura przedmiotu

Baird T., Grzenkowicz I., *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków 1982.

Bohrer K.H., *Styl jest uderzający. O przemocy jako procedurze estetycznej*, przeł. E. Płomińska-Krawiec, [w:] *Języki przemocy*, wybór, wstęp i oprac. Ł. Musiał, Poznań 2014.

Boruszkowska I., *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*, Kraków 2016.

Brzozowski S., Baudelaire K., *Drobne poezje prozą*, „Ateneum” 1903, z. 2.

Czachorowski M., *Cierpienie*, [w:] *Powszechna encyklopedia filozofii*, T. 2, Lublin 2001.

Combe A., *Nerwowość u dzieci*, Warszawa 1904.

Dauksza A., *Przemoc wrażenia. Wstępne rozpoznanie literatury i sztuki afektywnej*, [w:] *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. eadem, R. Nycz, A. Łebkowska, Warszawa 2015.

Dąbrowski I., *Śmierć*, wstęp i oprac. T. Lewandowski, Kraków 2001.

Deschamps A., *Newrozy i pesymizm, odczyt wygłoszony w Towarzystwie Naukowym w Clermont-Ferrand*, Warszawa 1890.

Guczalski K., *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 2002.

Jaspers K., *Strindberg i van Gogh. Próba analizy patograficznej z porównawczym przywołaniem Swedenborga i Hölderlina*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2006.

Kivy P., *Intruduction to Philosophy of Music*, Oxford 2002.

Klich A., *Pomiędzy antynomią a dopełnieniem. Z dziejów pojęć „natura” i „przyroda”*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

Kłosińska K., *Powieść o „wieku nerwowym”*, Katowice 1989.

Knysz-Rudzka D., *Ignacy Dąbrowski, czyli naturalistyczne progi Młodej Polski*, [w:] *Naturalizm i naturaliści w Polsce*, red. J. Kulczycka-Saloni, D. Knysz-Rudzka, E. Paczoska, Warszawa 1992.

- Kolbuszewski J., *Krajobrazy Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.
- Kuderowicz Z., *Tendencje światopoglądowe polskiego modernizmu*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981.
- Lombroso C., *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887.
- Maeterlinck M., *Życie termitów*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1991.
- Matuszek G., *Choroba jako maskarada? Neurotycy, histerycy i narcyzy w artystowskiej prozie polskiego modernizmu*, [w:] eadem, *Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014.
- Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.
- Okulicz-Kozaryn M., „Leżę na wznak na łące...” *Leśmiana a młodopolskie wtajemniczenia w naturę*, [w:] *Stulecie Sadu rozstajnego*, red. U.M. Pilch, M. Stala, Kraków 2014.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2001.
- Przybyszewski S., *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 1966.
- Spinoza B., *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, Kraków 1954.
- Szymańska B., *Mistycy i pesymiści. Przeżycia i uczucia jako wartości w filozofii polskiego modernizmu*, Kraków 1991.
- Szpendowska J., *Programowa czy absolutna? „Sonata cierpienia” Ignacego Dąbrowskiego na tle dziewiętnastowiecznego sporu o istotę muzyki*, „Ruch Literacki” 2009, R. L, z. 3 (294).
- Tatarkiewicz W., *O szczęściu*. Warszawa 1962.
- Wicka J., *Ból i cierpienie – interdyscyplinarny przegląd stanowisk*, „Pielęgniarstwo i Zdrowie Publiczne” 2012, t. 2, nr 4.
- Zalewski C., „Miazga istnienia”. *Sonata cierpienia Ignacego Dąbrowskiego*, [w:] idem, *Istnienie zdegradowane. Problem masochizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, Kraków 2017.

NOTA O AUTORCE

Klaudia Korczyńska – studentka polonistyki-komparatystyki i kulturoznawstwa – tekstów kultury na Wydziale Polonistyki UJ. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na zagadnieniach związanych z uwarunkowaniami recepcji utworów literackich, zwłaszcza w sztuce XIX- i XX-wiecznej, ale także relacjach między antropologią kultury i literaturą oraz kierunkach badawczych nowej humanistyki. Współautorka projektu dofinansowanego ze środków Inicjatywy Doskonałości UJ (IDUJ), w ramach którego powstała recenzowana monografia wieloautorska *W kręgu relacji międzyludzkich w literaturze romantyzmu (i wokół niej)*, współredaktorka tej monografii i autorka zawartego w niej artykułu *Kornel Ujejski jako tłumacz pianistycznych interpretacji Leonii Wildowej. Wokół Marsza pogrzebowego z cyklu Tłumaczeń Szopena*.

Kontakt: klaudia.klapuch@student.uj.edu.pl