



Anna Budziak  
UNIwersytet Wrocławski

**O SOMATYCZNYM UWARUNKOWANIU STYLU  
I O BIOLOGICZNEJ NATURZE JĘZYKA.  
NA PRZYKŁADACH DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ  
LITERATURY ANGIELSKIEJ**

ABSTRACT

On the somatic determination of style and the biological nature of language:  
examples from nineteenth-century English literature

Writers' illnesses often determine their styles. Such, for instance, was the case of Milton. However, this influence would also work in reverse; as in the case of Anthony Trollope and Margaret Oliphant; their writing was conditioned by their rude health. This essay focuses on the relationship between literary language and the physical condition of the author. Admittedly, the closeness of the body and text has always been emphasized by feminist theories and criticism. However, in these theories, the focus is on the relationship being shaped in the pre-verbal stage, or (as in Kristeva's terminology) the stage which is pre-thetic, and the language existing in the sphere of *chora*. In the present essay, in contrast, language is viewed through various aspects of its artistic and material realization: phonetic, syntactical, rhetorical. Thus, this essay looks at authors' illnesses, types of psycho-physical constitution, motor and sensory limitations, and the states of narcotic befuddlement – and at their literary manifestations (as in Milton, DeQuincey and the Brontë sisters). However, at the end of the 19<sup>th</sup> century, the relationship between the body and language was conceptualized as working in the opposite direction, with language acquiring an autonomous material status. Such a language would no longer be an integral part of the author's physical existence, nor would it serve any expressive function; but rather, it would control human physicality. Thus, the second part of this essay focuses on literary tendencies shaped under the influence of those nineteenth-century theories which viewed language as an independent material phenomenon conforming to the rules of evolution.

**Key words:** soma, literary style, English Decadence, evolutionism

Granica między tekstem i ciałem, krzepkim i tym poddanym chorobie, rysuje się niewyraźnie. Jeżeli Anthony Trollope był w stanie napisać czterdzieści siedem powieści (wśród siedemdziesięciu wydanych książek), a Margaret Oliphant wydała ich dziewięćdziesiąt osiem (przy około trzystu esejach) [por. 1, s. 79; 2, s. 50], to liczby te świadczyły nie tylko o wielkim talencie, lecz również o świetnym zdrowiu. Ale to nie znaczy, że z pisarskiego punktu widzenia zdrowie należałoby absolutyzować. W końcu epoki wiktoriańskiej chorobę uznano za składnik stylu. Artur Symons, na przykład, szukając analogii do dekadentyzmu w sztuce, nazwał ten styl chorobą „nową, piękną i interesującą” [3, s. 97]<sup>1</sup>.

W eseju tym chciałabym zwrócić uwagę na korelację, jaka zachodzi między ciałem i stylem, a precyzyjniej, między kondycją cielesną i stylem literackim, fizjologią i retoryką. Pytanie o relację między ciałem i słowem stanowi jeden z głównych problemów podnoszonych przez filozofię Richarda Shustermana. Shusterman dwukrotnie wskazuje na sprzeczność, która się rodzi, gdy próbujemy konstruować teorię ciała jako rzeczywistości pozajęzykowej. Paradoksalnie, właśnie wtedy sytuujemy ciało w obrębie języka – używamy przecież struktur językowych, a nie somatycznych, aby je opisać [4, s. 622; 5, s. 170]. Można by powiedzieć, że w języku ciało zostaje zatracone. A gdyby tak spojrzeć na tę korelację z drugiej strony?

Czy możliwa jest sytuacja odwrotna? Sytuacja, w której to język tak się zatraci w rzeczywistości zmysłowej, że niemal stanie się ciałem? Przykłady, które przytaczam poniżej, mają na celu zilustrowanie spektrum rozciągającego się między zjawiskiem werbalizacji ciała i sytuacją odwrotną – ucieśnieniem języka. W pierwszym przypadku kondycja fizyczna autora odzwierciedla się w stylu literackim, w drugim (tym, który przedstawię na przykładach wybranych z angielskiego dekadentyzmu) świat językowy zostaje utożsamiony ze światem organicznym. Esej ten więc będzie nas prowadził od choroby ciała ku patologii języka.

### 1. ZAMIANA CIAŁA W SŁOWO

Korelację zachodzącą między chorobą ciała a sztuką przenikliwie zdiagnozował filozof estetyki i retoryki Kenneth Burke: „[...] poeci kultywując dolegliwości mają swój ukryty cel; otóż ograniczenia fizyczne mogą stanowić nieodłączną część metody twórczej; i na odwrót, o ile styl pisania wyrasta z podłoża choroby, przywiązanie, jakie poeta odczuwa wobec swego stylu, może tę chorobę pogłębiać” [6, s. 17]. Ciało w zdrowiu i chorobie oraz w ruchu – lub, jak mówi Burke, „[...] w [swym – przyp. A.B.] roztańczeniu” – wyraża stany myślowe [6, s. 9]. Innymi słowy, twierdzi Burke, rytm, w jakim porusza się ciało, i rytm, w którym toczy się wiersz, odzwierciedlają typ umysłowości. Na przykład, „pełna labiryntów umysłowość” Coleridge’a zostaje „wytańczona” jego spacerowym krokiem; „pełen podekscytowania rytm wierszy [Gerala Manleya – przyp. A.B.] Hopkinsa” (*sprung rhythm*) [por. 7] wyraża napięcie powstałe w osobie poety rozdarte go między powinności księdza i charakter urwisa (*a tyke*) [6, s. 10]. Ujmując ogólnie, według Burke’a styl literacki pozostaje w zgodzie z kondycją fizyczną autora. Uczucie zmęczenia fizycznego znajduje swój tekstowy wyraz w bezładności stylistycznej, a brak rytmu fizycznego w życiu przekłada się na styl, który Burke nazywa „wzrokowym” [6, s. 16–17], a więc stylem niełatwo poddającym się deklamacji – jego przeciwieństwo stanowią styl gospel

i styl rap, poezja odmierzana przez rytm pracy na polu bawelny i przez rwący się puls ulicy. Przekładając chorobę na retorykę, Burke opisuje literacki styl Chestertona jako napuchnięty (*dropsical*), Prousta jako astmatyczny, Manna jako gruźliczy, Flauberta jako apoplektyczny, a retorykę niewidomego Milтона – jako poetykę ociemnienia [6, s. 117]. (Należy zaznaczyć, że ociemniałość Milтона miała swoje konkretne skutki, jeśli chodzi o organizację procesu twórczego. Milton dyktował poemat sekretarzom, a następnie, podczas gdy odczytywano mu wiersz, dokonywał jego edycji. Ten sposób nanoszenia poprawek zdeterminował strukturę poematu: wpłynął na jego wielogłosowość).

Milton tworzył odcięty od światła dnia przez postępującą jaskrę. W epoce wiktoriańskiej znajdziemy przykład autorki, Charlotte Brontë, która – cierpiąc na zaawansowaną krótkowzroczność – próbowała pisanie z zamkniętymi oczyma, pisania automatycznego. Próbowwała tworzyć w stanie transu, a więc stanu wykazującego pewne podobieństwa z uniesieniem mistycznym. Stevie Davies dowodzi, że to doświadczenie z pogranicza rygorystycznego rozumu i anarchicznej cielesności sprawiło, iż pierwszy etap pracy pisarskiej Charlotte pojmowała w sposób iście romantyczny. Pisała z inspiracji głosu dochodzącego spoza świata widzialnego, „[s]tawiając ekstasis ponad technę”, jakkolwiek później poddawała efekt tego uniesienia pracy edytorskiej i wielu rewizjom. Pisanie automatyczne, jak tłumaczy Davies, wzmagało jej poczucie pewności siebie, powodowało ufność, że to naczynie, z którego czerpała inspirację, będzie wciąż pełne pomysłów twórczych, a jej umysł zostanie instrumentem czułym na tyle, by zawsze zarejestrować falę natchnienia. Stąd metrum jej prozy jest tak miarowe, jak stąpanie osoby obdarzającej siebie zaufaniem. Taki rytm odnajduje się w *Jane Eyre*. Tekst powieści składa się z długich kadencji zdaniowych, ze zdań łączonych parataktycznie (tj. współrzędnie) lub ze zdań spojonych średnikiem. Dominującym znakiem przestankowym (prócz kropki) jest myślnik, znak „skrajnie nieformalny”, który – słowami Daviesa – „[...] jest jak oddech” [8, s. 117].

Siostra Charlotte, Emily Brontë, również

pozostawiła ślad swej konstytucji fizycznej na stylistyce *Wichrowych wzgórz*, swojej jedynej powieści. Emily była leworęczna, co – jak wiemy – wiąże się z dominacją prawego płata mózgowego i jest łączone ze zdolnością myślenia „równoległego”, „prze-strzennego” czy nielinearnego – tego typu myślenia, które pozostaje alternatywne wobec linearnej logiki wynikania. Davies znajduje odzwierciedlenie leworęczności Emily, i tego właśnie szczególnego typu kreatywności, we właściwościach stylistycznych jej prozy. Wśród cech potwierdzających jej leworęczność na poziomie retorycznym, autor ten wymienia zabieg „odwrócenia konceptualnego” (*ideological reversal*), „[...] matematyczną precyzję [w budowaniu – przyp. A.B.] struktury narracyjnej w *Wichrowych wzgórzach*” oraz „tendencję do używania struktur antytetycznych i predylekcję do stosowania chiazmu” [8, s. 120], to jest dwóch struktur składniowych o lustrzanej symetrii. (Najprostszy przykład stanowi fraza „słońce świeci, // bawią się dzieci”). Owe struktury antytetyczne obejmują zarówno układ postaci, jak i topografię w powieści Emily. (Na przykład, rozłam spowodowany przez ciemnowłosą, nierozważną i egotyczną Catherine zostaje zażegnany przez jej córkę – jasnowłosą, altruistyczną Cathy, która uczy kuzyna Haretona czytać; surowe wrzosowiska – świat dzikiego Earnshawa – stanowią kontrast dla wyrafinowanego, miękkiego świata w słonecznej dolinie Thrushcross Grange; Catherine, przez zamążpójście, przechodzi ze wzgórz do świata w dolinie, jej córka, Cathy, odbywa drogę odwrotną).

Typ kreatywności pisarskiej zależy nie tylko od wrodzonej konstytucji cielesnej; bywa indukowany przez używki, które, naturalnie, zmieniają funkcjonowanie ciała, oddziałują na wyobraźnię i rozumowanie. W historii literatury angielskiej przykłady wpływu opium na funkcjonowanie wyobraźni poetyckiej znajdziemy chociażby w wizjach zapisanych przez Coleridge’a w poemacie *Kubila Chan* (1816), w onirycznym opisie krainy Xanadu (ponoć zanotowanym przez Coleridge’a po przebudzeniu z narkotycznego snu). Prozatorski opis wpływu narkotyku na twórczość znajdziemy natomiast w *Wyznaniach angielskiego opiumi-*

*sty (Confessions of an English Opium Eater, 1821) Thomasa DeQuinceya. DeQuincey wyznaje tam, że po raz pierwszy zażył opium w formie laudanum, by uwolnić się od „bólów reumatycznych głowy”, ale doznał nie tylko ulgi od cierpienia – niespodzianie pojawiła się „głęboka boskiej szczęśliwości”. Jednakże z czasem przyjemności opiumisty tracą wiele z tej radości; jak to ujmuje DeQuincey, on sam jest coraz mniej bohaterem w typie radosnego L’Allegro, a coraz bardziej w typie pełnego melancholii Il Penseroso [9, s. 79–80, 82]<sup>2</sup>. Istotnie, rozdział opisujący nieszczęścia płynące z zażywania opium jest trzykrotnie dłuższy od tego, który opisuje opiumistyczne „radości”. W roku 1813 opium staje się dla DeQuinceya uciążliwym nałogiem i paraliżuje zdolność logicznego myślenia, którą DeQuincey wysoko cenił; w końcu uniemożliwia mu prowadzenie studiów filozoficznych. W jego dzienniku notatki stają się coraz bardziej chaotyczne, wspomnienia nabierają charakteru fragmentarycznego, gubi się chronologia. Notując „te uwagi bezładnie”, Thomas DeQuincey zauważa: „Raz piszę w czasie terazniejszym, a raz w przeszłym”. Ostatecznie zupełnie zapomina o adresacie tego wyznania, czytelniku, i jego pisanie staje się niepowstrzymaną ekspresją, odpowiednikiem „głośnego myślenia” [9, s. 122–123].*

W pisarstwie Coleridge’a i DeQuinceya oraz w powieściach siostr Brontë angielski romantyzm dostarcza nam przykładów na związek pomiędzy romantycznym wyzwaniem rzuconym *ratio*, wizyjnością i natchnieniem, a uwarunkowaniami czysto fizycznymi. Późny romantyzm drugiej połowy XIX w. i rozwijający się w tym okresie symbolizm czerpią natchnienie z osiągnięć ówczesnej medycyny: dochodzi wtedy do próby przeniesienia zjawiska synestezji (uznawanej za patologię *audition colorée*) w rejon poetyki. Słowo w swej warstwie dźwiękowej ma wywoływać skojarzenia kolorystyczne, smakowe i czuciowe. Dekadentyzm zaś przenosi funkcję słowa w sferę bezsprzecznie fizyczną: język już nie tylko ma posiadać silny akcent sensoryczny (jego cel to *faire sentir*), ale ma również wywierać nieodparty urok i wpływ swego adresata – ma działać hipnotycznie.

## 2. MATERIALIZACJA JĘZYKA

Działanie słowa na podświadomość w znacznej mierze wywodzi się z warstwy dźwiękowej. Głos uwodzi, czaruje, przyciąga, narzuca się uwadze. W drugiej połowie XIX w. w Wielkiej Brytanii powstaje gatunek opowiadań mesmerycznych. Do tej grupy zalicza się, m.in., słynny *Portret Doriana Graya* [por. 10], w którym to opowiadaniu głos „wabi”, brzmi jak flet lub „fletnia”. Dorian Gray, poddając się magnetycznej osobowości swego mentora, staje się bezwolny; słuchając głosu Lorda Henry’ego, zmienia się fizycznie, jego twarz przyjmuje wyraz fascynacji i zagubienia. Dzieje się tak, ponieważ głos, jak dźwięk fletu, czaruje: Wotton „[w]ywabiał słuchaczy z głębi ich samych i szli za jego fletem wśród śmiechu. Dorian Gray nie odwracał od niego oczu, jakby urzeczony jego czarodziejskim słowem [...]”. Ten sam wątek – głosu brzmiającego „jak dźwięki fletni” [por. 11, s. 30] – został wykorzystany przez Wilde’a w fantastycznym opowiadaniu zatytułowanym *Rybak i jego Dusza* (napisanym i opublikowanym mniej więcej w tym samym czasie co *Portret Doriana Graya*), w którym młody bohater, kuszony do zdrady przez swego doppelgänger (swoją Duszę), ostatecznie ulega pokusie obrazów roztaczanych w snutej przez ową Duszę opowieści.

W końcu epoki wiktoriańskiej słowo staje się autonomiczną jakością fizyczną, a nie tylko odzwierciedleniem *psyche* i jej cielesnych uwarunkowań. Jednak w tym nowym układzie, wyznaczonym przez dekadentyzm, słowo nie jest już integralną częścią ludzkiej cielesności – w swojej nabytej autonomii wręcz zwraca się przeciw człowiekowi, nie służy komunikacji, lecz obejmuje ludzkie ciało w swoje władanie: „wywabia” z nas coś, co (by użyć Lacanowskiej w typie metaforyki) jest nami bardziej, niż my sami sobą jesteśmy. Proces tej emancypacji języka i jego patologiczny charakter widać jasno na przykładzie zjawiska echolalii, częstego w poezji późnoromantycznej, w wierszach Dante Gabriela Rossetiego czy Williama Morrisa. U tych autorów manierizm, wynikły z nadużywania aliteracji, powtórzeń i refrenów, został wykpiony przez

Maxa Nordau, nieprzejednanego krytyka dekadencji. Humanista i lekarz, Nordau, traktuje to nadużycie retoryczne jak symptom choroby psychicznej; ocenia silne udźwiękowanie wiersza jako przejaw dręczącej poetę obsesji [12, s. 92]. Według niego, w języku Morrisa i Rossetiego dochodzi do zignorowania referencyjności słowa, do poddania jego warstwy semantycznej warstwie fonicznej – słowo jest tu tylko brzmieniem.

Synestezja, echolalia i zjawisko hipnotyzmu (tak, jak było ono rozumiane w dekadentyzmie, jako rzucony urok, nieodparty czar, efekt uwodzicielskiej i niebezpiecznej mocy słowa) – te teorie i zjawiska pod koniec XIX w. umacniały opinię o materialnej naturze języka [por. 13, s. 246–254]<sup>3</sup>. Owo przeświadczenie kształtowało się pod wpływem dziewiętnastowiecznej filologii, ta natomiast ulegała intelektualnemu naporowi ewolucjonizmu. Język opisywano tak, jakby był on rzeczywistością organiczną: jako rzeczywistość podległą prawom ewolucji i jako organizm (ludzki, zwierzęcy, roślinny) podatny na chorobę, skazany na śmierć i rozpad. Tak więc, kategorie biologiczne zdominowały teorie językoznawcze Maxa Müllera i Augusta Schleichera. Schleicher, na przykład, mówiąc o historii języka, posługiwał się paradygmatem przyjętym wprost z teorii ewolucjonizmu: tworząc swoją *Stammbautheorie*, posłużył się Darwinowskim symbolem drzewa [za: 14, s. 78–79]. Müller, którego wykładów słuchał Walter Pater, czołowy stylistą tego okresu, utrzymywał, że język pozostaje żywy tak długo, jak długo jest rzeczywistością fonetyczną, że słowo pisane jest martwe, że zapisane i zamknięte między okładkami książki (nawet jeśli to Szekspir) jest jak woda w zamkniętym stawie – i jak stojąca woda ulega zepsuciu [za: 14, s. 61–67]. Taki jest los języków klasycznych – „za chwilę wielkości płacą nieuniknionym rozkładem” [14, s. 66].

Ze swego językoznawstwa Müller wprowadził paradygmat degeneracyjny, który znalazł szeroki oddźwięk w literaturze dekadentyzmu. Haveloc Ellis, lekarz i psycholog publikujący w *Savoyu* (sztandarowym piśmie brytyjskiego dekadentyzmu), porównuje natomiast język do organizmu:

w zdrowym ciele wszystkie narządy, tkanki i komórki funkcjonują w systemie uporządkowanym i hierarchicznym. Gdy ich funkcje zostaną zachwiane, zaczyna się choroba. Dzieje się to, gdy pojedyncza komórka zaczyna żyć własnym życiem. Ellis twierdzi, że język dekadentyzmu jest naznaczony przez tę właśnie patologię: gdy proporcje zostają zaburzone, stronica w książce staje się ważniejsza od rozdziału, opis wymaga więcej uwagi niż fabuła, akapit jest ważniejszy niż struktura powieści, zdanie ważniejsze niż akapit, a nad wszystkim góruje pojedyncze słowo<sup>4</sup> – uduchowiony neologizm, zakurzony archaizm, owa chora komórka. Istotnie, jeśli otworzymy teksty Patera, zapamiętamy półstronicowe zdania, a nie fabułę, gdy będziemy czytać Wilde’a, zapadnie nam w pamięć blichtr paradoksu, gdy spojrzymy do Beardsleya, pozostaniemy pod wrażeniem namnożonych detali i fraz ciężkich od przymiotników. Tekst w dekadentyzmie przestaje komunikować, podczas gdy słowo wymówione posiada wartość bliską hipnotycznej, słowo zapisane oszałamia i fascynuje w karkołomnym zdaniu. Język już nie wypływa z ciała, już nawet nie przejmuje kontroli nad ciałem – ale staje się jego odpowiednikiem, dziwnym przedmiotem i dziwnym organizmem. Tekst ulega reifikacji, a książka staje się fetyszem, zamienia się w księgę fatalną (*fatal book*), która podobnie do *femme fatale* uwodzi i wiedzie ku katastrofie.

Tę sytuację zabawnie ilustruje parodia stylu dekadentyzmu, opowiadanie Artura Machena zatytułowane *Wzgórze snów* (*The Hill of Dreams*, napisane w latach 1895–1897, wydane 10 lat później). Jego bohater, Lucjan Taylor, przelewa na papier swą miłość do niejakiej Annie; wkrótce okazuje się, że Annie jest tylko pretekstem, by Lucjan mógł snuć swą dziwną narrację. Lucjan fetyszyzuje spisany tekst i cierpi męki fizyczne, tworząc. Potem odczytuje własne dzieło, leżąc na łożu cierniowym, a właściwie na łożku usłanym kłującymi gałęziami jeżyn, „przycis[kając] swe ciało do kółców cierniowych gałęzi”. Pisząc i czytając na przemian, rozsmakowuje się w „radości fizycznego bólu” [cyt. za: 14, s. 160]. Jednak ostatecznie dzieło okazuje się zbio-

rem nonsensów nagryzmołonych pod wpływem laudanum. Projekt napisania książki tak realnej w swej zmysłowości jak ciało okazuje się groteskowy; a projekt języka jako autonomicznej rzeczywistości zmysłowej prowadzi na skraj patologii i magii. Przy czym tak jak magia jest wynaturzeniem religii, tak dekadencje ucieleśnienie (lub materializacja) słowa stanowi wypaczenie biblijnego aktu wcielenia, w którym, jak podaje czwarta Ewangelia, „Słowo stało się ciałem” [16, J 1,14]. Próba naśladowania tego aktu w planie ludzkim kończy się karykaturalnie.

Jednak pomiędzy tymi ekstremami – między Wcieleniem Słowa i ucieleśnieniem języka – istnieje ten wymiar, który filozoficznie można opisać przez metaforę Platńskiej *metaxy* (gr. dosłownie „pomiędzy”). I w tym właśnie planie średnim, czyli człowieczym – rozciągającym się pomiędzy bytem pozbawionym świadomości i świadomością czystą [por. 17], tam, gdzie na podłożu świata organicznego funkcjonuje inteligencja – ciała i słowa zachowują swą odrębność. Bez popadania w ekstrema, rządzą się osobnymi prawami, biologii i retoryki, a mimo to pozostają w związku nierozzerwalnym. Ciało unosi ciężar pisania i przenosi swe atrybuty na cechy słowa – wyznacza rytm tworzenia, przenosi swoje ograniczenia sensoryczne na specyfikę obrazowania, w obrazowaniu znajduje rekompensatę i uwolnienie od zmysłowych ograniczeń, przez swoją konstytucję fizyczną wywiera piętno na anatomii zdania, znajduje odzwierciedlenie swych aberracji w retoryce, pozwala nadejść natchnieniu w stanach transu, majaczeń i snu – tak, jak dzieło się to u Coleridge’a, Charlotte i Emily Brontë, Thomasa DeQuinceya, Hopkinsa... i zapewne, jak dzieje się to w przypadku wszystkich autorów.

## PRZYPISY

1. Tłumaczenia, z wyjątkiem tych, które są zaznaczone w bibliografii, pochodzą od autorki tego eseju.

2. DeQuincey czyni aluzję do słynnych, utrzymanych w antytetycznym nastroju, wierszy Milтона.

3. O zaangażowaniu estetyki po stronie Darwinizmu świadczy, na przykład, *Estetyka fizjologiczna* Granta Allena (*Physiological Aesthetics*, 1877) [por. 15].

4. Por. H. Ellis, *A Note on Paul Bourget*, 1889 [cyt. za: 14, s. 133].

## BIBLIOGRAFIA

[1] Hall N.J., *Glue and Daydreams: Trollope at Work*, [w:] Sullivan C., Harper G. (red.), *Authors at Work: The Creative Environment*, D.S. Brewer, Cambridge 2009, 79–99. [2] Jay E., *A Bed of One's Own: Margaret Oliphant*, [w:] Sullivan C., Harper G. (red.), *Authors at Work: The Creative Environment*, D.S. Brewer, Cambridge 2009, 49–67. [3] Symons A., *Decadent Movement in Literature*, [w:] Symons A., *Dramatis Personae*, Ayer, Freeport 1971, 96–117. [4] Shusterman R., *Postmodernism and the Aesthetic Turn*, *Poetics Today*, 1989, 10.3, 605–622. [5] Shusterman R., *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, tłum. A. Mitek, Universitas, Kraków 2005. [6] Burke K., *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, University of California Press, Berkeley 1973. [7] Hopkins G.M., *That Nature is Heraclitean Fire and of the Comfort of the Resurrection. (Że przyroda jest heraklitejskim ogniem i o pociesze zmartwychwstania)*, [w:] Hopkins G.M., *Wybór poezji*, tłum. S. Barańczak, Znak, Kraków 1981,

94–97. [8] Davies S., *Growing Up and Zoning Out: Charlotte and Emily Brontë*, [w:] Sullivan C., Harper G. (red.), *Authors at Work: The Creative Environment*, D.S. Brewer, Cambridge 2009, 107–124. [9] DeQuincey T., *Wyznania angielskiego opiumisty*, [w:] T. Rulewicz R. (red.), *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma*, tłum. M. Bielewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, 21–167. [10] Wallen J., *Physiology, Mesmerism, and Walter Pater's „Susceptibilities to Influence”*, [w:] Brake L. (red.), *Walter Pater: Transparencies of Desire*, Gerrards Cross; Colin Smithe, Greensboro 2002, 73–89. [11] Wilde O., *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, PIW, Warszawa 1976. [12] Nordau M., *Degeneration*, University of Nebraska Press, Lincoln 1993 [pierwsze wydanie: 1895]. [13] Knight W., *The Philosophy of the Beautiful: Outlines of the History of Aesthetics*, Murray, London 1891. [14] Dowling L., *Language and Decadence in the Victorian Fin de Siècle*, Princeton University Press, Princeton 1986. [15] Grant A., *Physiological Aesthetics*, Adamant Media, Boston 2001 [pierwsze wydanie: 1877]. [16] *Biblia Tysiąclecia*, ks. K. Dynarski, SAL (red.), tłum. ks. J. Drozd, SDS, Pallotinum, Poznań–Warszawa 1980. [17] Rhodes J., *What Is the Metaxy? Diotima and Voegelin*. Paper presented at the annual meeting of the American Political Science Association, Philadelphia Marriott Hotel, Philadelphia, PA, Aug 27, 2003, <[http://www.allacademic.com/meta/p63419\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p63419_index.html)> [data dostępu: 5.10.2006].