

Urszula Pilch*

 <https://orcid.org/0000-0003-0337-1686>

Afektywność nowelistyki Reymonta

Streszczenie

Artykuł analizuje sposoby przedstawiania stanów afektywnych w nowelach Władysława Reymonta, koncentrując się na ich nieuchwytności. Autorka podkreśla, że w kluczowych momentach emocjonalnych nie chodzi o konkretne uczucia, lecz o ich intensywność, nagłość i niemożność pełnego uświadomienia, co pisarz oddaje poprzez nieprecyzyjne „coś”. Narracja często ustępuje miejsca opisom reakcji somatycznych, ciszy lub symbolice nocy, podkreślając niedostępność przeżyć. Przytoczone fragmenty utworów pokazują, w jaki sposób Reymont sięga po atawizmy, lęki i tabu, a także po bogatą metaforykę przestrzenną, aby zobrazować napięcia afektywne. W analizowanych scenach istotną rolę odgrywa kontrast między doświadczeniem a jego kulturowym przetworzeniem – często nieadekwatnym lub niewystarczającym. Autorka stawia tezę, że afekt w twórczości Reymonta nie tylko stanowi temat, lecz także wymusza ograniczenie słowa, prowadzi do milczenia, a nawet wskazuje na granice literackiego poznania. Pisarz tym samym ujawnia momenty, w których gwałtowna intensywność afektywna, biorąc górę, nie dopuszcza do ich werbalizacji.

Słowa kluczowe: Władysław Stanisław Reymont, nowele, afekt, atawizm

* Uniwersytet Jagielloński, e-mail: urszula.pilch@uj.edu.pl



Received: 2025-04-30. Verified: 2025-06-17. Accepted: 2025-07-01.

© by the Author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Funding information: Jagiellonian University. **Conflicts of interest:** None. **Ethical considerations:** The Author assures of no violations of publication ethics and takes full responsibility for the content of the publication. **The percentage share of the author in the preparation of the work is:** 100%. **Declaration regarding the use of GAI tools:** Not used.

The affectivity of Reymont's short stories

Summary

The article examines the representation of affective states in the short stories of Władysław Reymont, focusing on their elusiveness. The author emphasizes that, in emotionally charged moments, Reymont is not concerned with clearly defined emotions, but rather with their intensity, suddenness, and the impossibility of full cognitive awareness, conveyed through the use of the ambiguous term “something”. The narrative frequently yields to descriptions of somatic responses, silence, or nocturnal symbolism, highlighting the inaccessibility of experience. The article demonstrates that Reymont draws upon atavistic fears, taboos, and a rich spatial metaphors to depict affective tensions. In the analyzed scenes, a crucial role is played by the contrast between raw experience and its cultural framing – often shown as inadequate or insufficient. The author argues that affect in Reymont's prose is not merely a thematic concern but a disruptive force that imposes the limits of language, leads to silence, and signals the boundaries of literary cognition. The writer thus reveals moments in which overwhelming affective intensity resists articulation.

Keywords: Władysław Stanisław Reymont, short stories, affect, atavism

Wzdrygnęła się z zimna i wróciwszy do izby, chodziła bezradnie od okna do okna. Zabierała się nawet do roboty, ale wszystko leciało jej z rąk, myśli się mąciły i pod piersiami c o ś boleśnie ścisnęło. Wreszcie przemógłszy tę dziwnie strwożoną niemoc, zajęła się gospodarstwem [...]¹

I pan Pliszka marzył; przesuwiał różaniec, szeptał modlitwy, błędził oczami po konturach domów – ale nic nie widział, zatopiony w sobie, w jakiejś ciężkiej mgłę myśli – w tumanie uczuć rozpieczętych, w chaosie dziwnych drgnień duszy, dziwnych błysków, przeczuć, słów, obrazów, a niepokojów... Kłębiło się w nim i rozrastało c o ś, czego zupełnie nie rozumiał. Czuł tylko, że przenika go głucha

¹ W.S. Reymont, *Osądzona*, w: tegoż, *Osądzona. Dwie opowieści*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 8 [wyróżnienie – U.P.].

tęsknota – ale za czym?... Nie wiedział, jak nie wiedział nawet nazwy tego uczucia, które mu serce rozprężyło².

Czuł tylko, że się rozlewa po nim c o ś mrocznego i zasnuwa odrętwieniem [...] ³

Ta serdeczność, niespodziewana pomoc robiły na nim bardzo małe wrażenie. Nie dziwił się, nie czuł najmniejszej wdzięczności. Ale c o ś jakby zawiść wkradła mu się do duszy. Gorycz upokorzenia nadzwyczaj bolesnego, że musi przyjmować, rozlewała się po nim jak trucizna⁴.

Przywołane fragmenty nowel Władysława Stanisława Reymonta mają sporo cech wspólnych, opisują bowiem stan uczuciowy bohaterów. Uzyskaniu efektu jak najdokładniejszego oddania nastroju służy przywołanie dużej liczby nazw emocji, a także nazw odczuć cielesnych czy wprowadzenie dookreślających porównań. Narrator za każdym razem przedstawia przeżycia bohatera z jego punktu widzenia, eksponując jego zagubienie we własnych doznaniach⁵. Najciekawszy okazuje się właśnie brak możliwości rozpoznania przez bohatera własnego stanu, co Reymont oddaje przez użycie zaimka „coś”. Powiedzieć, że ów zaimek obnaża nieemożność wyrażenia niewyraźnego, byłoby tyleż trafne, ile banalne. Oczywiście, owa dojmująca bolączka całej epoki daje tu o sobie dotkliwie znać, ale problem tkwi jeszcze głębiej, a mianowicie w niemożności rozpoznania, w braku dostępu do stanu wewnętrznego. Tym samym dochodzimy do najbardziej zajmującej kwestii – do prób opisanego stanów afektywnych i ich zwielokrotnionej nieosiągalności, po pierwsze ujawniającej się zawsze w niezdolności do zidentyfikowania afektu w ogóle, po drugie w niemożności zidentyfikowania cudzego afektu.

Pojęcie afektu (choć w ówczesnym kręgu znaczeniowym) było oczywiście i znane, i używane w epoce Reymonta. Słowniki z początku i końca XIX wieku niemal identycznie definiują to pojęcie. W słowniku Lindego znajdziemy wyjaśnienie: „1. wszelkie poruszenie lub wzruszenie umysłu [...] 2. namiętność 3. miłość, skłonność, przywiązanie”⁶. W nowszym słowniku czytamy: „uczucie, wzruszenie, namiętność”⁷. Warto jeszcze przywołać kilka przykładów. Otóż *Słownik synonimów* z 1885 podaje:

-
- 2 W.S. Reymont, *Pewnego dnia*, w: tegoż, *Pisma*, t. VII: *Na zagonie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 213 [wyróżnienie – U.P.].
 - 3 W.S. Reymont, *Oko w oko*, w: tegoż, *Nowele*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 70 [wyróżnienie – U.P.].
 - 4 W.S. Reymont, *Pracy!*, w: tegoż, *Krosnowa i świat. Nowele*, z przedmową A. Grzymały Siedleckiego, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 45 [wyróżnienie – U.P.].
 - 5 Por. rozważania Henryka Markiewicza o narratorze: *Autor i narrator*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 73–96.
 - 6 S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1: A–F, Drukarnia XX. Piarów, Warszawa 1807, s. 6.
 - 7 *Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, z. 1, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898, s. 11.

Dzisiaj używa się dość rzadko, i oznacza takie wzruszenie umysłu, które nie tylko jego równowagę narusza, ale pewny zamęt w nim rodzi, np. bojaźń, gniew, nadzieja, zdziwienie, radość, smutek. Afekt może być bardzo silnym, ale najczęściej bywa tylko chwilowym⁸.

Ta chwilowość właśnie wydaje się kluczowa:

Afekt jednak działa nagle jakby paroxyzm, namiętność jakby suchoty. Słusznie tedy Kant porównuje z tego względu afekt z rzeką wezbraną burzącą tamy i unoszącą wszystko, cokolwiek w swym biegu napotka, namiętność zaś – ze strumieniem płynącym powoli i coraz głębsze wymulającym koryto⁹.

Głosy dziewiętnastowiecznych uczonych akcentują przede wszystkim gwałtowność, nagłość, intensywność, przemijalność. Na takim rozumieniu pojęcia opiera się również definicja zbrodni w afekcie i traktowanie afektu jako okoliczności łagodzącej¹⁰. W rozpoznaniach badań nad afektami Ryszard Nycz przypomina jeszcze jeden krąg znaczeniowy, a mianowicie „afekt” jako skłonność ku czemuś, podkreślając, że choć afekcje wciąż interesują badaczy, najciekawsze pozostaje badanie afektów i sposobów ich artykulacji w tekście¹¹.

Przytoczone przeze mnie na początku fragmenty nowel mają jeszcze jedną cechę wspólną, która raczej nie pojawiała się w ówczesnych definicjach słownikowych

8 A.S. Krasieński, *Słownik synonimów polskich*, t. 1, Akademia Umiejętności w Krakowie, Kraków 1885, s. 105.

9 A. Kosiba, *O namiętnościach. Studium psychologiczne*, druk J. Pawłowski, Tarnopol 1884, s. 24. Por. także wcześniejsze opracowanie: M. Lipiński, *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzałszej młodzieży polskiej*, Nakładem autora, w drukarni Narodowej W. Manieckiego, Lwów 1867, gdzie czytamy: „Afekt jest to wyższy stopień czucia wzrastający raptownie do tak wysokiego stopnia napiętości, że na jakiś czas wszelkie zastanowienie i wszelka rozważa ustaje”.

10 Por. dla przykładu S. Boduszyński, *O zabójstwie ze stanowiska teorii i prawodawstw obowiązujących*, M. Glücksberg, Warszawa 1871. Autor pisze między innymi: „afekt znosi w części wolność i świadomość w człowieku, zmniejsza poczytalność, a stąd łagodniejszej na zabójstwo w takim stanie spełnione wymaga kary” (s. 101). Por. także *Zasady nauki o poczytaniu*, zestawiał, historycznie i krytycznie objaśnił A. Bojarski, Nakładem autora, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1872, s. 69.

11 Uczony pisze: „...pokazuje, że inherentną cechą tak pojętej twórczości kulturowej jest aspekt afektywny, w sensie zwróconej na zewnątrz ‘skłonności’ ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być. Jak zaświadcza Słownik warszawski, dawna polszczyzna odróżniała, oprócz afektu, ‘afekcję’ – skłonność ku komu, czemu (w słowniku Arcta mamy jeszcze w tym sensie ‘afekcjonować’ – mieć upodobanie do czegoś, sprzyjać), od ‘afektacji’ – przesada, udawanie afektu. We współczesnej polszczyźnie niestety to drugie znaczenie wyparło i zastąpiło pierwsze – ze szkodą i dla samej rzeczy, i dla mówienia o niej” (R. Nycz, *Afektowne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 10).

(choć w podręcznikach psychologii i rozważaniach prawniczych już części), a jest obecnie, po zwrocie afektywnym, właściwie najbardziej akcentowana – niemożność identyfikacji doznań i odczuwanie cielesne. Współcześnie pojęcie afektu zmieniło zatem pole znaczeniowe¹². W odniesieniu do wspomnianych głosów z epoki warto przywołać współczesne definicje, które syntetyzuje Anna Łebkowska, pisząc o utożsamieniu afektu z najmniej zapośredniczoną kulturowo sferą, akcentując jego migotliwość, intensywność, przedświadomość i autonomiczność, podkreślając pojmowanie go jako intensywności, dziania się, rezonowania w sferze między ciałami¹³. Badaczka podsumowuje w innym miejscu:

Wśród cech wspólnych afektu [...] wymienić należy przede wszystkim: silne wzburzenie, nagłość, intensywność, ustawiczną relację pomiędzy: zdolnością do działania a byciem poddawanym działaniu; przy czym owe działania mogą być nagłe i natychmiastowe, mogą też ulegać wydłużeniu w czasie (stąd też podkreślana tu rola aspektu procesualnego), nie dają się sprowadzić do aktywności intelektualnej, nie są też wyłącznie cielesne. Zarazem – nie domykając afektu w żadnej z tych sfer – nie odbiera mu się jednak swoistej formy poznawczej¹⁴.

Brak możliwości uchwycenia i zidentyfikowania, zrozumienia własnego stanu obnażony zostaje – podobnie jak we wcześniej przywoływanych fragmentach

¹² Podaję najważniejsze przykłady: B. Massumi, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134; a także G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieńiążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26. Por. również M. Bal, *Afekt jako siła kulturowa*, w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 33–46.

¹³ A. Łebkowska, *Odbiorca empatyczny. Między symulacją a afektem*, w: tejsze, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 154. Zob. także M. Zaleski, *Niczym mydło w grze scrabble*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015. Autor charakteryzuje doznanie afektu następująco: „Afekt jest czymś, co niepodległe władzy reprezentacji. To przekonanie należałoby chyba uznać za aksjomat »zwrotu afektywnego«, o którym słyszymy od dobrych dwóch dekad. Wyzwolony spod prymatu reprezentacji afekt (czyż racjonalna metafizyka nie przyzwyczajają nas – także słowami poetów – do myślenia, że to, »co nienazwane, zmierza do nieistnienia«?) odsyła do tego, co nieprzedstawialne. Zarazem jest doskonale materialny: jest symptomem, stanem ciała, obrazem, frazą muzyczną albo tekstem literackim. Więc jeśli nawet uchyla się reprezentacji, to istnieje za jej pośrednictwem i często z reprezentacją, która stanowi tylko jego artystyczne bądź tematyczne opracowanie, jest utożsamiany” (s. 33). Zob. także P. Czapliński, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, w: *Kultura afektu...*

¹⁴ A. Łebkowska, *Zdarzenie – afekt – twórczość*, w: tejsze, *Somatopoetyka...*, s. 84–85.

– przez użycie zaimka „coś” w noweli *Śmierć*¹⁵. Kiedy zapada zmrok, córka pozbywa się ojca, wynosząc go do chlewu, by szybciej umarł („Noc szybko zapadała. W izbie prawie ciemno było”¹⁶). Razem z nadchodzącym porankiem następuje ujawnienie trupa (atawistyczny lęk przed trupem stanowi źródło wielu scen, jak chociażby w *Idylli*, *Za frontem*), którego obecność wzbudza większy lęk niż właściwa zbrodnia:

Poszedł, ale drzwi do chlewa nie mógł otworzyć. Trup, leżąc w poprzek, zapierał je od środka, jak kłoda; z wysiłkiem otworzył na tyle, aby się wśliznąć do wnętrza, ale natychmiast cofnął się, trwogą przejęty. Nie wiedział, jak i kiedy przebiegł podwórko i pomieszanym, nieprzytomnym ze strachu, wpadł do domu. Nie pojmował, co się z nim dzieje, dygotał cały jak w febrze, stanął przy drzwiach bez słowa, dysząc ciężko. [...]

Przez sień przechodzili spiesźnie, nie patrząc na drugą stronę.

Coś im dolegało, ale co? tego nie wiedzieli, nie był to żal, ale raczej obawa trupa, śmierci, miotła nimi i zamykała im usta.

Jak tylko się dobry dzień zrobił, Antek zawołał niemowę, ten zmarłego umył, ubrał i zapalił mu w głowach gromnicę. (*Śmierć, Nowele*, I, 90–93)

Atawistyczny strach przed trupem (wykraczający tu poza złość, zawiść, wyrzuty sumienia) jest doznaniem tak skomplikowanym i dojmującym, że nie podlega ani pełnemu uświadomieniu, ani w ogóle dopuszczeniu do świadomości. Nie chodzi mi w tym wypadku wyłącznie o bohaterów, trudno bowiem oczekiwać od nich tak głębokich autodiagnoz¹⁷. Narrator z jednej strony, empatyzując, odtwarza punkt widzenia bohaterów, z drugiej ujawnia refleksję nadrzędną odnoszącą się do ich stanu, i wreszcie metarefleksję. Pytania, które zadaje narrator, i odpowiedzi, których próbuje udzielić, wreszcie odczucia postaci, które próbuje scharakteryzować,

¹⁵ Zob. obszerną, analizującą także głosy krytyki, interpretację noweli w: B. Utkowska, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004, s. 143–147. Uczona pisze między innymi: „Śmierć jest tutaj dosłownie sytuacją graniczną. Narrator nie podejmuje jakichkolwiek prób łagodzenia jej obrazu wizjami nagrody w niebie i boskiej sprawiedliwości. Nie ma w tych opowiadaniach rozważań na tematy aksjologiczne i egzystencjalne, śmierć nie jawi się jako fenomen czy tajemnica, ale jako proste i brutalne prawo natury, które odbiera człowiekowi godność i deformuje jego ciało” (tamże, s. 146).

¹⁶ W.S. Reymont, *Śmierć*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957. Jeśli nie wskazano inaczej, cytaty oznaczone opisem *Nowele* pochodzą z tego właśnie wydania. Liczba rzymska oznacza numer tomu, arabska strony.

¹⁷ Por. uwagi Auerbacha piszącego o ograniczonej świadomości Emmy Bovary w: tegoż, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, t. II, s. 315–316.

też zdają się niepełne. I właśnie w tym miejscu upatruję najciekawszego przejawu afektu, kiedy mianowicie zatrzymuje się pisanie. W cytowanym fragmencie wybrzmiewa to tym mocniej, że opis zamknięty zostaje słowami: „zamykała im usta”, odnoszącymi się do przymusu milczenia. Stwierdzenie, że ta fraza oddaje wyłącznie stan bohaterów, nie wydaje się wystarczające. Otóż, zakończenie zdania stanowi też domknięcie opisu konfrontacji z trupem pozostającym w sferze tabu. Kolejne zdanie – w następnej linii – dotyczy już zachowań oswojonych, ściśle powiązanych z obrzędami pochówku¹⁸. Uzmysłowanie sobie różnic między tymi dwoma zdaniami pozwala wysnuć wnioski, że odnarratorski komentarz – powtórzmy: „zamykała im usta” – w jakimś sensie nawiązuje również do sytuacji autora, który ustępuje w tym momencie pola, uznając, że przymus milczenia dotyczy także jego samego – przymus albo niemożność, niechęć podjęcia próby dalszego opisu. Reymont w tym metatekstowym geście pokazuje niemoc słowa, ale też poznania w ogóle, wobec afektu.

Ujawnia się tu również kilka innych tendencji: po pierwsze, uznanie nocy za moment sprzyjający przełomowi – przeświadczenie charakterystyczne nie wyłącznie dla Reymonta, ale dla całej epoki Młodej Polski, i nie tylko¹⁹. Po drugie, budowanie na symbolice nocy metaforyki wspomagającej oddanie wewnętrznego stanu na pograniczu psychizacji i pejzażu²⁰ wewnętrznego. Reymont balansuje w opisach między sytuacjami, kiedy bohaterowie wkraczają we wrogą noc, we wrogą ciemną przestrzeń, która stanowi dla nich realne niebezpieczeństwo i zagrożenie życia (np. w *Zimowej nocy*), a takimi obrazami, gdzie ciemność służy jako element metafory diagnozującej stan psychiczny. Inna sprawa, że niejednokrotnie te

18 Odsyłam do klasycznych już książek analizujących śmierć i figurę trupa w kulturze: T.-V. Thomas, *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991; P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008.

19 O istotności czasu nocy i jego wyjątkowej symbolice zob. M. Podraza-Kwiatkowska, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, w: tejsze, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011; W. Gutowski, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, w: tegoż, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013; H. Krukowska, „Nocna” strona romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu. Seria II*, red. M. Żmigrodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1974; *Noc. Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, t. 1–2, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2012.

20 O Reymontowskiej świadomości krajobrazu zob. D. Knysz-Tomaszewska, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski. Studia i szkice*, red. J. Szta-chelska, seria III, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122.

sytuacje i metafory ściśle ze sobą współgrają, z tego chociażby powodu, że bohaterowie nowel Reymonta poddani się najczęściej próbom skrajnym, sytuacjom krytycznym i ostatecznym, zawsze na granicy życia i śmierci.

W noweli *Spotkanie* samobójczyni pisze do ukochanego Antoniego:

Dlaczego nie mogę żyć bez ciebie? Pamiętaj o mnie... Zabierz dziecko do siebie. Boję się tej nocy, boję... Kocham was widać mniej niżli nicość, w jaką się zaraz stoczę – zaraz. Dostyc kłamstwa...²¹

Owdowiały i zdradzony Kuroński traci nie tylko żonę, ale i córkę, którą odbiera mu jej biologiczny ojciec, Antoni – osierocony kochanek. Ponownie scena rozgrywa się w ciemnym lesie, co dodatkowo potęguje wrażenie zagubienia i wyjaskrawia wewnętrzne rozterki:

– Moje! moje dziecię! – i przycisnął je silniej. Nie potrafił powiedzieć nic więcej. To ciepło dziecka przenikało go dziką, nieugiętą odwagą. Pragnął żyć za jaką bądź cenę. Teraz czuł, że gdyby ten mały, chudy człowiek chciał podnieść na niego rękę, lub usiłował wziąć mu dziecko, toby go zdruzgotał i przeszedł po jego trupie. Uczuwał w sobie niepożytą moc do walki choćby z całym światem o to drobne piskłę, które mu zasłoniło sobą wszystko. [...] Noc ich pochłonęła, noc jakaś fioletowo-szara, w której drzewa, kamienie, ludzie, jakby się rozpierzchnęły, rozstrzępiałły, rozlewały w widma bez form, bez konturów; noc taka, w której się człowiekowi zdaje, że jego własna dusza rozlewa się i łączy z ciemnością i jest jak embrjon rozpylony w nocy. Antoni zboczył ze ścieżki i na przełaj, aby się prędzej dostać do lasu, uciekał, co mu sił starczyło, już nie wiedział gdzie, dokąd, tylko pragnął oderwać się od tego konającego głosu, ale Kuroński ani na jeden krok nie zostawał w tyle, tylko ciągle, jakby złączony łańcuchem niewidzialnym, biegł i krzyczał. Utonęli w gąszczach lasu, ale i stamtąd jeszcze bił w niebo, w przestrzeń, ten krzyk, spiszowy mocą, równy, okropny:

– Precz, złodzieju, morderco, precz!²²

To skądinąd dosyć wyjątkowa scena w pisarstwie Reymonta – częściej, jak pokażą pozostałe przykłady, ojcowie miewają kłopot z zajęciem się dzieckiem. W *Spotkaniu* bohater wykrada córkę, bo budzi się w nim odczucie, które nazwalibyśmy – nieco w duchu epoki – zdeterminowanym genetycznie instynktem, doznaje konieczności połączenia, opieki, troski, które zwyciężają nad społeczeństwem uwarunkowanymi przyjaźnią i sumieniem. Pytanie, czy ta sytuacja stanowi rzeczywiście genderowy wyjątek w nowelach autora *Chłopów*, nie jest dla mnie

²¹ W.S. Reymont, *Spotkanie*, w: tegoż, *Nowele*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 21.

²² Tamże, s. 40–41.

w tym momencie najważniejsze. Bardziej istotne wydaje się, że pisarz buduje całą scenę ujawnienia ojcostwa, opierając się na obarczonych bardzo bogatą symboliką przestrzeniach i sceneriach: domu, światłości, lesie, ciemności, zagubieniu, poszukiwaniu prawdy i tajemnicy.

Decyzja o ucieczce z córką jest absolutnie spontaniczna i naraża Antoniego na budzące grozę przeżycie. Symbolika tej sceny – bieg w ciemny las i podążający za zbiegłymi głos – wyzwała doznania, które nie podlegają już żadnej analizie. Zastępuje ją krzyk, znów obarczony symboliką – skrzywdzony mąż i odrzucony ojciec woła: „Precz, złodzieju, morderco, precz!”, dokonując sądu na winnym, przypieczętowanie jego wygnanie – dokonuje aktu performatywnego, niczym Bóg wypędzający człowieka z Raju. Skojarzenie z Bogiem wydaje się tym bardziej zasadne, że konflikt dotyczy zdradzonego mężczyzny, reprezentującego prawo, małżeństwo i ojcostwo. Słowa, które wykrzykuje biologiczny ojciec, są zaskakująco proste w przekazie, a dwukrotnie powtórzony zaimek dzierżawczy udobitnia ich wymowę: „Moje! moje dziecię!”.

Ucieczka z dzieckiem i pogon stanowią reakcję na bardzo silne doznania, które – jako takie – nie podlegają opisowi odnoszącemu się bezpośrednio do odczuć. Mowa, co prawda, o „odwadze”, „niepożytej mocy”, ale wszelkie potencjalne nazwy emocji zastąpione są opisem budzącej grozę przestrzeni.

Gniew mężczyzny (czy raczej całe spektrum tego gniewu) funkcjonuje w kręgu reakcji emocjonalnych, moralnych i wreszcie afektywnych – co ciekawe, częściowo uznanych i dopuszczonych w społeczeństwie. Celowo używam tego określenia obciążonego znaczeniami wynikającymi z tradycji – gniew. Łatwo bowiem zauważyć, że męskiej wściekłości pobiła się – jako uznanej za prawomocną. Sytuacji, w których ów gniew nie może znaleźć ujścia, będzie w twórczości Reymonta sporo, do najciekawszych należą: scena z noweli *Lili*, w której Leon Zakrzewski odrzuca tytułową bohaterkę:

I mówisz to tak bezwstydnie, że masz kochanka, i mówisz to mnie, mnie! – krzyknął, rzucając się z pięściami do niej, aż się cofnęła bezwiednie na krawędź schodów. [...] A ty masz kochanka, a tyś mnie oszukiwała przez tyle miesięcy jak pierwsza lepsza ulicznica! Od mojej czystej miłości szłaś prosto w ramiona rozpusty, do kochanków! I dlaczego? Dlaczegoś mnie tak okłamywała? Dlaczegoś złamała mi życie? ty rynsztoku... ulicznico! – krzyknął rozszalały boleścią i trzymane w ręku rękawiczki rzucił jej w twarz. (Nowele, II, 95)

Scena z krótkiej noweli *W porębie*, w której mężczyzna krzywdę (ścięcie lasu, gdzie był gajowym) odreagowuje na żonie:

– Mówię ci, psiaścirwo, idź, to idź, bo spiorę kiej bydłaka.

Jagna szarpnęła go silniej, Wawrzon się zerwał z ziemi, jakąś gałęzią uderzył ją przez głowę, rzucił o ziemię, kopnął parę razy, złapał postronek od świni, która się

podczas tego szamotania wyrwała Jagnie z ręki, i poszedł naprzód wielkimi krokami. Wawrzonowa z lamentem głośnym zwlekła się z ziemi i poszła za nim. Wkrótce zginęli w mgle i zmroku zapadającym. (Nowele, II, 216)

Scena noweli *W jesienną noc*, w której Pietruchna bije porzuconą kochankę, matkę swego dziecka:

Drwili z niego niemiłosiernie, a on siedział na łóżku i nie wiedział, co począć, dławiła go wściekłość, dławił go wstyd, a nie mógł się ruszyć, bo oczy jego przykuwała biała twarz dziecka, które chłopci rozpowili i położyli na trzonie komina, i ogrzewali, aż para buchała ze zmoczonych szmatek.

Naraz skoczył na równe nogi i pobiegł do młynicy.

Wkrótce też rozległy się krzyki dzikie i uderzenia. [...]

Pietruś! Pietruś! Adyć mnie nie bij! – błagała Marcycha, tarzając mu się u nóg. – Adyć to twoje... [...]

– Zabije ją jeszcze...

– Nic jej nie będzie, dzieciaka się pozbyła i tyła! (Nowele, II, 104–105)

Warto podkreślić, że wszystkie trzy sceny rozgrywają się w nocy lub o zmroku, co potęguje efekt zagrożenia i niebezpieczeństwa. Zakrzewski jest cenionym aktorem, Wawrzon gajowym, Piertuś młynarczykiem. Każdy z nich – niezależnie od różnych środowisk – ma jakąś pozycję i każdemu z nich zostaje z różnych przyczyn odebrana godność własna. Agresja powodowana jest gwałtownym przeżyciem, na które składają się między innymi upokorzenie, wstyd, utrata. W noweli *W jesienną noc* Reymont idzie o krok dalej niż w pozostałych przykładach. W charakterystyce przeżycia wykorzystuje, co prawda, nazwy emocji (jak „wściekłość”, „wstyd”), ale sięga także do doznań i reakcji somatycznych – którym musi ustąpić rozpoznanie uczuć. Albo inaczej: odczucia prezentowane są za pomocą doznań cielesnych – ten sposób przedstawienia wykracza daleko poza synestezyjną metaforę, a staje się opisem przeżycia zespalałego całość doznań. Istotny okazuje się również fakt, że całość tych doznań prowadzi do ostrej, gwałtownej reakcji, która nie podlega narratorskiej analizie. Agresja na byłej kochance jest efektem nieuświadomionego i błyskawicznego procesu, któremu bohater musi się poddać, a którego efekt w postaci hałasu i krzyków narrator referuje. Stan rozwikływany przez czytelników jako bezpośrednia przyczyna ataku nie oddaje w pełni istoty samego przeżycia.

Przedstawiane jest ono przecież właśnie zgodnie z postawą, którą próbuję tu zdefiniować. Otóż, atawistyczne reakcje (w tym także atak w sytuacji zagrożenia) w pisarstwie Reymonta okazują się powiązane z przeczuciem nadciągającego zalewu emocji. Przywołane wydarzenia za każdym razem należą do skrajnie trudnych, ale znów nie chodzi mi o wskazanie motywacji bohaterów, ale o pokazanie zespolenia

przez Reymonta kilku warstw. Intensywne przeżycie zostaje opisane równocześnie jako odnoszące się do atawizmów²³ i do nich powracające, jako afektywne i wobec afektu pokorniejące i – być może – wywołujące doznanie afektywne.

Na motywie gniewu (któremu – jako już określonymu – bliżej do emocji niż afektów) opiera się też cała nowela pod znamienym tytułem *Sprawiedliwie*, należąca do bardzo cenionych utworów Reymonta, o czym świadczą głosy współczesnej mu krytyki, jak również głosy współczesnych badaczy²⁴.

Sprawiedliwie traktuję jako przykład kilku zjawisk istotnych w interpretacji nowelistyki Reymonta, konstruującego całą fabułę wokół zdarzeń prowokowanych przez elementarne odczucia i bodźce. Seksualne pożądanie i próba gwałtu na Nastce narażają rządcę na atak ze strony Jaska, który rzuca się na agresora z widłami i go okalecza. Osadzony w więzieniu nie może znieść tęsknoty za domem i ucieka, by w końcowych scenach zginąć z rąk swych sąsiadów dokonujących na nim linczu za podpalenie wsi.

Nowela otwiera się opisem nocy. Psychizowany pejzaż stanowi zapowiedź tego, co dzieje się nie tyle z konkretną postacią, ile z zaszczutym człowiekiem. Reymont

23 Pojęcie atawizmu było znane i używane w ówczesnej literaturze naukowej. W przywoływanym już słowniku znajdziemy definicję atawizmu jako dziedziczności pośredniej, pokazywanie się, występowanie w potomstwie cech familijnych dalszych przodków (*Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego..., s. 67). Pojęcie odnosi się także do zjawisk o charakterze kulturowym czy psychologicznym. Warto przywołać słowa Antoniego Langego, który w *Studiach z literatury francuskiej* podkreślał pierwotność, brak kulturowego zapośredniczenia, a zarazem atrakcyjność tego, kto wyrasta z atawizmów: „zdarza się niekiedy godny uwagi powrót cech pierwotnego człowieka; atawizm temperamentu prostego i surowego. Są to barbarzyńcy zbłąkani przypadkiem w wir społeczeństw cywilizowanych” (tegoż, *Studia z literatury francuskiej*, Księgarnia Polska, Lwów 1897, s. 40). Przykłady można by mnożyć.

24 Zob. np. uwagi Własta (Marii Komornickiej) w rubryce *Powieść na łamach „Chimery”*. Włast pisze o noweli: „jest to najgłębiej poczęte, najspójniej zbudowane, najwspanialsze z dłuższych dzieł autora. – Śmiertelna walka jednostki z tłumem, duszy z instynktownym automatyzmem bestii zbiorowej, rozgrywa się tu z wielką i świeżą potęgą, pod postaciami katorżnika i gromady wiejskiej, obwijając swe momenty zasadnicze w tło lokalne, traktowane z epickim rozmachem [...] Zemsta indywidualności zgwałconej i urastającej w demona buntu i pożaru, zemsta gromady, wymierzającej doraźną sprawiedliwość na burzycielu jej spokoju, następują po sobie z gwałtowną szybkością i nieuchronnością piorunów, walących w matkę galernika, spiżowy odlew wiejskiej Niobe [...] („Chimera” 1902, t. 6, z. 16, s. 14). Zob. również, jak lekturę *Sprawiedliwie* opisuje młody Roman Ingarden, *Dziennik osobisty (wybór)*, oprac. R. Kuliniak, M. Pandura, „Konteksty Kultury” 2021, t. 18, z. 1, s. 163–164. Zob. także uwagi rozsypane w książce Stefana Lichańskiego, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 228, a przede wszystkim: B. Utkowska, *Poza powieścią...*, s. 139; E. Jakiel, *Stabilitas loci tęsknotą bohaterów w krótkich formach narracyjnych Władysława Stanisława Reymonta*, „Szupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, t. 1, s. 131–139.

znów sięga do głęboko zakorzenionego lęku przed nocą i ciemnością, by uwypuklić grozę sytuacji i rozpaczą swojego bohatera:

Noc była przedwiosenna – marcowa, noc pełna deszczów, zimna i wichrów.

Lasy stały pokurczone i odrętwiałe, przemoknięte do szpiku; chwilami wstrząsał nimi dreszcz lodowaty, bo się trzęsły febrycznie i jakby trwogą ogarnięte rozwijały gałęzie, otrząsały się z wody, szumiały ponuro, zaczynały sieć ciemności i oszalałe bólem marznięcia – wyły dziką pieśń katowanych bezlitośnie. [...]

Noc była straszna: drogi puste i zalane błotem pomieszanym z resztkami śniegów; wsie ciche, jakby wymarłe, pola martwe, sady bezlistne i pokurczone, rzeki w kajdanach lodów – nigdzie człowieka, nigdzie głosu życia – jeno ogromne królowanie nocy. (Nowele, II, 111)

Karczma, w której Jasiek szuka schronienia, stanowi przestrzeń pozornego bezpieczeństwa, gdzie choć na chwilę może zapomnieć o dojmującym zimnie i głodzie. Głównym bohaterem kierują podstawowe popędy: by zaspokoić głód, by znaleźć miejsce do spania itd. Niemożliwe do przewyciężenia i zarazem absolutnie konieczne do zaspokojenia potrzeby narażają go na niebezpieczeństwo. Jasiek zostaje opisany jako bohater działający wyłącznie instynktownie, powodowany niepodlegającymi żadnej racjonalizacji odczuciami. Wszystkie one, choć ocenia się je w odniesieniu do honoru, troski o słabszego, walki o ukochaną, także szkodliwości społecznej, zbrodni wreszcie, motywowane są afektem (zgodnie skądinąd z pojęciem zbrodni w afekcie).

Nad całą fabułą opartą na konflikcie afektów i prawa wisi wielowymiarowe pojęcie sprawiedliwości, które za każdym razem odnosi się do osądzanego Jaska. Najpierw skazanego niezasłużenie, potem potępionego przez umierającą na widok jego kaźni matkę, która sankcjonuje tę kaźń, powtarzając tytułową formułę: „Sprawiedliwie”.

Kluczowa, w mojej ocenie, scena przedstawia Winciorkową proszącą o pomoc dla Jaska:

Dziedziczka, że to była tkliwa pani, zerwała się i rzekła:

– Co wam jest, czego płaczecie?

– Tak mnie jakoś zamroczyło... tak... – słowa uwieźły jej w gardle, w tym łkaniu, które nią wstrząsało.

Dziedzice byli zmieszani.

A ona oparła się plecami o ścianę i płakała; chustka zsunęła się z jej siwej głowy na kark i wystąpiła ostro jej twarz bardzo szlachetna, ale tak zmięta, tak szara, taka przegryziona bólami, tak napiętnowana męką, że miała wyraz maski tragicznej. Te łzy, których powstrzymać nie mogła, wyrzywały z jej duszy całą jej troskę, całą jej historię. Płacząc, obejmując państwa za nogi, wypowiadała cichym, przebolełym

głosem wszystkie swoje cierpienia. Wyżałało swoją dolę to biedne, obłąkane cierpieniem serce matczyne. Nie miała przed kim dać folgi uczuciom, a przed państwem mówiła wszystko, bo przecież jej biednej sieroty nie wydadzą na zgubę.

A dziedziczka, że to tkliwa wielce była pani, tak się przejęła tym smutkiem, aż łzy zwilżyły jej szafirowe oczy i twarz.

– Niobe! Chłopska Niobe – szeptała przez łzy do męża po francusku. – Jakie skamienienie bólu ma w twarzy! Jaka ekspozycja! Co za ton tych siwych włosów, tej twarzy rżniętej jakby w starej miedzi, jaka wspaniała w tym ruchu znękania! Cudowna! Cudowna! – Nie przerywajcie sobie... Płaczcie dalej – zawołała w ekstazie i przyniosła wielki aparat fotograficzny, bo namiętnie zajmowała się i fotografią, i malarstwem, ale uważała fotografię za rzecz donioślejszą.

Winciorkowa nic z tego nie rozumiała, oparta o ścianę płakała cicho, a pani, ocierając perły łez z szafirowych oczów płynące, zdejmowała jej twarz kilka razy.

A dziedzic, kiedy stara uspokoiła się nieco, rzekł łaskawie [...] (Nowele, II, 182–183)

Ta scena okazuje się wyjątkowo interesująca ze względu na oscylację między stanami, które nie podlegają rozumowej analizie, między stanami, które wymykają się społecznej sankcji, i wreszcie tymi, które chce się ośwoić.

W pierwszym odruchu Winciorkowa nie próbuje nawet nazwać czy opisać swojego stanu – mówi natomiast: „Tak mnie jakoś zamroczyło... tak...”.

Opis odnarratorski na zasadzie swego rodzaju analogii również zostaje ograniczony do relacji: „...słowa uwięzły jej w gardle, w tym łkaniu, które nią wstrząsało”. Tłumiony płacz, cielesne reakcje uniemożliwiają werbalną ekspresję – bohaterka nie jest w stanie opowiedzieć o sobie, jej słowa zostają zastąpione opisem reakcji somatycznej. Płacz staje się bodźcem do werbalizacji własnych przeżyć – nie tyle jednak do ich właściwego opisu, ile do wyrażenia troski o los dziecka. Dopiero narrator – częściowo w mowie pozornie zależnej – używa określeń nacechowanych emocjonalnie: „...wypowiadała cichym, przebolałym głosem wszystkie swoje cierpienia. Wyżałało swoją dolę to biedne, obłąkane cierpieniem serce matczyne”.

Opisem sytuacji steruje zasada kontrastu, zgodnie z którą „obłąkane cierpieniem serce matczyne” zderzone zostaje z postawą dziedziczki, która wytrącona ze stanu komfortu, czuje się zmieszana. To określenie skądinąd świetnie oddaje trudność rozpoznania i nazwania jej stanu; pani wybita ze swojej bezpiecznej strefy cudzym zachowaniem, zaczyna radzić sobie za pomocą dostępnych i znanych sobie metod osvajania trudnych doznań. Zanim to jednak nastąpi, narrator bierze kolejny akapit w nawias ironicznej charakterystyki: „A dziedziczka, że to tkliwa wielce była pani, tak się przejęła tym smutkiem, aż łzy zwilżyły jej szafirowe oczy i twarz”.

Najważniejsze, jak sądzę, słowa całej noweli: „Niobe! Chłopska Niobe” stanowią jedyne w swoim rodzaju podsumowanie całej sceny. Wchodzi tu bowiem w interakcję kilka co najmniej przeżyć i kilka trudnych do oswojenia uczuć, które warto spróbować nazwać. Będzie to zatem lęk matki o własne dziecko, obawa, że nie

sprostą jego ocaleniu, upokorzenie przed innymi, poniżenie wynikające z pozycji niższego, proszącego, a po stronie dziedziczki: świadomość własnej wyższości, świadomość oczekiwanej odpowiedzialności, ale też patrzenie na cudze cierpienie, które budzi i współczucie, i strach, i wreszcie zażenowanie, społeczna konieczność wyjaśnienia własnych reakcji. Wykrzyknienie ubiera dziedziczkę w jeszcze jeden przywilej, sytuuje ją bowiem w roli kogoś, kto może dokonać opisu sytuacji i zyskać w ten sposób dystans. Dziedziczka widzi w Winciorkowej wcielenie Niobe. Jakkolwiek jednak skojarzenie jest słuszne – Reymont obnaża w ten sposób bezradność kultury wobec skompilowanych doznań. W chwili, w której pani zaczyna fotografować płaczącą chłopkę, cała scena staje się jakimś absurdalnym teatrem, a wykrzyknienia i robienie zdjęć – pretensjonalnymi, pustymi gestami.

Świadome, usankcjonowane też pozycją społeczną, intertekstualne nawiązanie pokazuje, że uruchomienie toposu cierpiącej matki nie wyjaśnia samego doznania. Obnaża bezradność bohaterki wobec oglądanego i częściowo doznawanego przeżycia, która zmusza ją do ucieczki w kanon kulturowy. Scenę tę można interpretować również jako rodzaj metatekstowej analizy. Piszący mianowicie, choć świadom kulturowych asocjacji i w pełni uprawniony do ich wykorzystania, wkładając te asocjacje w usta częściowo choćby zdyskredytowanej bohaterki, pokazuje ich niewystarczalność. Jednocześnie nie ma równie mocnej kontrpropozycji dla opisu przeżyć, raczej się z nich wycofuje na rzecz opisu reakcji zewnętrznych.

Można z tego przykładu wysunąć jeszcze dalej idące wnioski, że Reymont wskazuje w ten sposób konieczność ustąpienia kultury wobec afektu. Ujawnia się tu bowiem wymiar *implicite* metatekstowy – najpierw w postaci ironii wobec dziedziczki, a na wyższym poziomie ironii wobec sztuki i wreszcie wobec własnego pisarstwa.

Moim zamiarem nie było odnajdywanie w twórczości Reymonta afektów jako takich²⁵. Nie chciałam też poprzestać na ich analizie z punktu widzenia, utrwalanego już w badaniach, rozróżnienia od emocji czy szukać przykładów dla ustalonych, choć podlegających zmianom i przeformułowaniom definicji. Interesowała mnie bowiem przede wszystkim kwestia możliwych dostępnych sposobów przedstawienia afektywnych stanów bohatera literackiego. Zmierzam do tego, że Reymont operuje nie tylko zasobem językowym, ale też obrazowym, kulturowym, sięga do atawistycznych lęków, do tabu, stwarza symbole, ale też zarazem korzysta z odniesień symbolicznych – by wskazać, że w jakimś momencie rozmaitych doznań i przeżyć następuje gwałtowna intensywność afektywna, która nie dopuszcza werbalizacji.

²⁵ Staram się wejść na drogę analizy sposobów, jakimi pisarz na poziomie tekstowym i metatekstowym oddaje afekt, w przeciwieństwie do na przykład Cezarego Zalewskiego, którego interesuje afektywne przeżycie bohaterów na ich poziomie psychologicznym w ramach świata przedstawionego. Por. C. Zalewski, *Dialektyka afektu i emocji w „Hani”*, w: tegoż, Henryk Sienkiewicz. *Próby*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 183–192.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- Auerbach Erich, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968.
- Bal Mieke, *Afekt jako siła kulturowa*, w: *Historie afektywne, polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 33–46, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.5218>
- Boduszyński Stanisław, *O zabójstwie ze stanowiska teorii i prawodawstw obowiązujących*, M. Glücksberg, Warszawa 1871.
- Czapliński Przemysław, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015, s. 372–401, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.8391>
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Percept, afekt i pojęcie*, przeł. P. Pieniążek, „Sztuka i Filozofia” 1999, nr 17, s. 10–26.
- Gutowski Wojciech, *Młodopolskie dialogi (z) nocą*, w: W. Gutowski, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2013, s. 195–205.
- Ingarden Roman, *Dziennik osobisty (wybór)*, oprac. R. Kuliniak, M. Pandura, „Konteksty Kultury” 2021, t. 18, z. 1, s. 163–164.
- Jakiel Edward, *Stabilitas loci tęsknotą bohaterów w krótkich formach narracyjnych Władysława Stanisława Reymonta*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2002, t. 1, s. 131–139.
- Knysz-Tomaszewska Danuta, *Krajobrazy impresjonistyczne w wybranych nowelach Reymonta*, w: *W kręgu Młodej Polski, Studia i szkice*, seria III, red. J. Sztachelska, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 1998, s. 107–122.
- Kosiba Antoni, *O namiętnościach. Studium psychologiczne*, druk J. Pawłowski, Tarnopol 1884.
- Krański Adam Stanisław, *Słownik synonimów polskich*, t. 1, Akademia Umiejętności w Krakowie, Kraków 1885.
- Krukowska Halina, „Nocna” strona romantyzmu, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, red. M. Żmigrodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, Wrocław 1974.
- Lange Antoni, *Studia z literatury francuskiej*, Księgarnia Polska, Lwów 1897.
- Lichański Stefan, *Władysław Stanisław Reymont*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 1: A-F, Drukarnia XX. Piirów, Warszawa 1807.

- Lipiński Mikołaj, *Zarys antropologii psychicznej czyli psychologii empirycznej dla użytku dojrzałej młodzieży polskiej*, Nakładem autora, w drukarni Narodowej W. Manieckiego, Lwów 1867.
- Luis-Vincent Thomas, *Trup*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Massumi Brian, *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 111–134.
- Noc. *Symbol – temat – metafora*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, t. 1–2, Wydawnictwo Trans Humana, Białystok 2012.
- Nycz Ryszard, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 10, <https://doi.org/10.18318/td.2015.en.1.3>
- Podraza-Kwiatkowska Maria, „Bacz, o człowiecze, co głęboka noc rzecze”. Z rozważań nad literackim doświadczeniem nocy, w: M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynty – kładki – drogowaskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2011.
- Reymont Władysław Stanisław, *Oko w oko*, w: W.S. Reymont, *Nowele. Spotkanie. Cień. Oko w oko. Franek. Suka. Szczęśliwi*, Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, Warszawa 1930, s. 70.
- Reymont Władysław Stanisław, *Osądzona*, w: W.S. Reymont, *Osądzona. Dwie opowieści*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 8.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pewnego dnia*, w: W.S. Reymont, *Pisma*, t. VII: *Na zagonie*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1923, s. 213.
- Reymont Władysław Stanisław, *Pracy!*, w: W.S. Reymont, *Krosnowa i świat. Nowele, z przedmową A. Grzymały Siedleckiego*, Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1928, s. 45.
- Reymont Władysław Stanisław, *Śmierć*, w: W.S. Reymont, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Nowele*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 146.
- Słownik języka polskiego*, ułożony pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, z. 1, nakładem prenumeratorów, Warszawa 1898.
- Utkowska Beata, *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2004.
- Vovelle Michel, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda, M. Ochab, M. Sawiczewska-Lorkowska, D. Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, wyd. 2, Gdańsk 2008.
- Włast, *Powieść*, „Chmiera” 1902, t. 6, z. 16, s. 14.
- Zaleski Marek, *Niczym mydło w grze scrabble*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2015.

Zalewski Cezary, *Dialektyka afektu i emocji*, w: C. Zalewski, Henryk Sienkiewicz. *Próby*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, <https://doi.org/10.4467/K7260.59/21.22.15585>

Zasady nauki o poczytaniu, zestawił, historycznie i krytycznie objaśnił A. Bojarski, Nakładem autora, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1872.

Urszula M. Pilch, dr hab., adiunktka w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury – zwłaszcza liryki – XIX i początku XX wieku. Zajmuje się kulturą wczesnego modernizmu, zmiennością poglądów i nastrojów całej epoki, refleksją nad kondycją człowieka. Autorka m.in. monografii: *Brak. Doznawanie i doświadczanie w liryce od Słowackiego do Leśmiana* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025); *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2010); *Język czterech żywiołów. Konstrukcje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006).