

Iga Walaszczyk

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych

Uniwersytet Warszawski

ORCID 0000-0002-9492-0013

Neurastenia i prąd nerwowy, czyli późnodziewiętnastowieczne teorie o „nerwach elektrycznych”. Przypadek Augusta Strindberga

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku w piśmiennictwie medycznym Stanów Zjednoczonych pojawiło się pojęcie neurastenii, wprowadzone przez amerykańskiego neurologa George’a Millera Bearda. Termin ten został użyty w jego najważniejszych pracach poświęconych zaburzeniom układu nerwowego, obejmujących m.in. przypadki hysterii, podrażnienia kręgosłupa i wyczerpania nerwowego¹. W kolejnych dekadach „neurastenia” stała się pojęciem szeroko rozpowszechnionym – zarówno w języku medycyny, jak i w dyskursie kulturowym – i zaczęła oznaczać typowe dla nowoczesności stany chronicznego zmęczenia, rozdrażnienia i utraty energii. Wywodząc się z kontekstu amerykańskiego, termin ten szybko przeniknął do Europy, gdzie wszedł na trwałe do słownika późnego XIX wieku.

¹ G.M. Beard, A.D. Rockwell, *A Practical Treatise on the Medical and Surgical Uses of Electricity*, New York 1871; G.M. Beard, *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): Its Symptomes, Nature, Sequences, Treatement*, New York 1880; G.M. Beard, *Sexual Neurasthenia (Nervous Exhaustion), Its Hygiene, Causes, Symptoms and Treatment, with a Chapter on Diet for the Nervous*, New York 1886.

Co ciekawe, w publikacji Heinricha Kaana *Psychopathia Sexualis* termin ten pojawia się już w 1844 roku, czyli wcześniej niż u Bearda² – jak zauważa Kazimierz Rychliński, Kaan „w pracy poświęconej natręctwu myśli wychodzi z założenia, że podstawą większości natrętnych myśli jest uczucie tęsknej niepewności neurasteników”³. Według redaktorów *Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War*, pojęcie „neurastenii” spopularyzowało się pod wpływem długiego procesu ustanawiania osiemnastowiecznych chorób umysłowych, a język nerwów i objawów somatycznych z pewnością nie był nowy⁴.

Neurasteniczne wygaszenie energii nerwowej wiązano z nadmierną presją na osiągnięcie sukcesu i wymogiem nieustannej produktywności. (...) Z dolegliwością tą związany był rozbudowany system znaków i symptomów: neurastenik był zwykle zamknięty w sobie, cechowała go apatia i niechęć do świata, trapił ból głowy (galeatus), niemożność skoncentrowania się, nadwrażliwość na światło i dźwięk, a także brak zdolności odczuwania silnych emocji, radości i smutku, a wreszcie kłopoty z pamięcią⁵.

George Beard pisał o neurastenii głównie w odniesieniu do Ameryki, twierdząc, że to właśnie w tym kraju stanowi ona główne schorzenie nerwowe – „Jest to najczęstsza, najbardziej interesująca i najbardziej zaniebdana choroba nerwowa czasów nowoczesnych”⁶. Wkrótce potem pojęcie neurastenii obiegło europejskie kręgi medyczne i zaczęło robić zawrotną karierę, zwłaszcza dzięki badaniom Jeana-Martina Charcota. Nazywając dzieło Bearda z 1880 roku (*A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatment*) „niezwykłą monografią”, francuski neurolog podkreślał, że przypadki neurastenii wśród jego pacjentów stanowiły także większość lekarskiej praktyki. Podobnie jak Beard, Charcot utrzymywał, że atmosfera zmian cywilizacyjnych sprzyja rozwojowi choroby w środowisku europejskim⁷. Podkreślając częstość występowania

² H. Kaan, *Psychopathia sexualis*, Lipsiae 1844, s. 44; por. D.F. Janssen, *Chronophilia: Entries of Erotic Age Preference into Sexological and Psychiatric Contexts, 1866–1950*, „Archives of Sexual Behavior” 2015, t. 44, nr 5, s. 1109–1123.

³ K. Rychliński, *Istota natręctwa myślowego*, Warszawa 1909, s. 10.

⁴ M. Gijswijt-Hofstra, R. Porter, *Introduction*, [w:] *Cultures of Neurasthenia: From Beard to the First World War*, red. M. Gijswijt-Hofstra, R. Porter, Amsterdam–New York 2001, s. 1–30.

⁵ J. Balbierz, *A propos Inferna. Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*, Kraków 2012, s. 121.

⁶ G. Beard, *A Practical Treatise...*, dz. cyt., s. 5.

⁷ J. Bogousslavsky, E. Cittadini, M. Paciaroni, *Great Careers: Cornil, Bouchard, Bourneville and Proust*, [w:] *Following Charcot: A Forgotten History of Neurology and Psychiatry*, red. J. Bogousslavsky, Bazylea 2011, s. 68.

neurastenii i poszerzając obserwacje Bearda, francuski badacz przyczynił się do ukonstytuowania nowego terminu medycznego⁸. W 1897 roku Adrien Proust, profesor higieny na Uniwersytecie Paryskim, wspólnie z Gilbertem Balletem – uczniem Charcota i dyrektorem kliniki w Salpêtrière – napisali *L'hygiène du neurasthénique*, popularną w całej Europie książkę poświęconą leczeniu i profilaktyce neurastenii⁹. Autorzy zauważali, że neurastenia rozwija się najczęściej wśród mieszkańców miast – przedstawicieli klas wyższych, narażonych na nadmiar bodźców i tempo nowoczesnego życia. Choroba, jak pisali, częściej dotykała mężczyzn, zwłaszcza tych wykonujących zawody wymagające nieustannego napięcia władz umysłowych. Zarówno Beard, jak i Freud, von Krafft-Ebing oraz Möbius uznawali, że pojęcie neurastenii pozwala uchwycić i opisać cierpienie osobnicze, a zarazem powszechną rozpacz zbiorowości – jedną z poważniejszych przypadłości kultury XIX wieku, swoistą chorobę cywilizacyjną epoki. W Szwecji neurastenia pojawia się w oficjalnej klasyfikacji chorób w roku 1890.

Lekarstwem na nerwowość miałyby być proste życie z dala od wielkiego miasta, pozwalające uniknąć zgubnych przyzwyczajeń. Te złe nawyki, jak to ujął Beard, nie są bezpośrednią przyczyną chorób nerwowych, ale im towarzyszą, pogłębiając rozchwianie psychiczne człowieka XIX wieku. Oddalony od natury i życia we wspólnotach, stał się on wysoce awaryjną maszyną – obrazem dobrze oddającym modernistyczne wyobrażenie organizmu jako złożonego mechanizmu nerwowego¹⁰. August Strindberg, doświadczający przeciążenia psychicznego, idealnie wpisuje się w ten obraz. Ucieczka od miasta, samotność i kontemplacja natury były dla niego formą obrony przed psychiczną destrukcją.

W książce *Degeneracja* Maxa Nordau, zadedykowanej zresztą Cesaremu Lombroso, autor zauważa tendencję do wiązania dewiacji i wynaturzeń z osobami obdarzonymi wyższymi zdolnościami:

Degeneraci nie zawsze są kryminalistami, prostytutkami, anarchistami i jawnymi szaleńcami; często są autorami i artystami. (...) Niektórzy z tych degeneratów w literaturze, muzyce i malarstwie zyskali w ostatnich latach niezwykle znaczenie i są czczeni przez wielu wielbicieli jako twórcy nowej sztuki i zwiastuny nadchodzących stuleci¹¹.

⁸ C.G. Goetz, *Poor Beard!: Charcot's internationalization of neurasthenia, the „American disease”*, „Neurology” 2001, nr 57, s. 510–514.

⁹ A. Proust, G. Ballet, *L'hygiène du neurasthénique*, Paris 1897.

¹⁰ Por. A. Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley–Los Angeles–London 1992.

¹¹ M. Nordau, *Preface to the English Edition*, [w:] *Degeneration*, Londyn 1895, s. VIII (wszystkie fragmenty prac obcojęzycznych nieprzełożonych na język polski w moim tłumaczeniu).

Niezwykłe napięcie między geniuszem a zaburzeniem, czy wręcz degeneracją, widoczne jest również na tle zrewaloryzowanego pojęcia melancholii. Jean Starobinski tłumaczy ten rozdzźwięk, leżący w samej naturze melancholii, dwukierunkowością wyobraźni substancjalnej. Starożytni wierzyli, że delikatna równowaga płynowa człowieka może zostać zaburzona, wtedy czarna żółć, nawet w najdrobniejszej dawce, wpływa negatywnie na organizm. W zdrowym ciele inne płyny działają łagodząco i hamująco.

Pogłębiona samoświadomość pozwala podmiotowi – jednostce obdarzonej wrażliwością i zdolnością refleksji – głębiej niż innym wnikać w naturę rzeczy. Zamiast zamykać go w sobie i obezwładniać, otwiera na świat, rodząc pragnienie jego oswojenia poprzez „genialne wglądy i kreacje”, wyrastające ponad przeciętność. Artysta, odbierający bodźce ze zdwojoną siłą, najdotkliwiej doświadcza ingerencji świata zewnętrznego w sferę wewnętrzną – jedyną, jaka ostała się po zamachu cywilizacji na indywiduum. Tak intensywnie przeżywane napięcia włókien nerwowych wiążą się z tym, co Anne-Charles Lorry w XVIII wieku nazwał „melancholią nerwową” (*melancholia nervosa*), odróżniając ją od klasycznej, humoralnej koncepcji melancholii¹². W tym typie schorzenia dolegliwości powodują skurcze, zatem

ideał odzyskanego zdrowia znajduje wyraz w homotonii, **zharmonizowanym napięciu włókienkowym całego organizmu**; szczęście, euforia są średnim napięciem, zdolnym do elastycznego przystosowania się do potrzeb życiowych. (...).

Leczenie, jakiego wymaga melancholia nerwowa, to **łagodna stymulacja, jednoczesne ożywienie i łagodzenie wewnętrznych energii, rozumne strojenie, które zharmonizuje struny delikatnego i kruchego instrumentu, jakim jest nasz organizm**¹³.

Lorry postrzegał organizm jako instrument nerwowy, który wymaga nieustannego strojenia i czujnej regulacji napięć. Ten obraz – ciała w stanie permanentnego dostrajania się do świata – szczególnie dobrze oddaje psychofizyczną dynamikę twórczości Strindberga, ujawniającą mechanizm walki z napięciem i samoregulacji – „Zamieniałem wszystko, co mnie cieszyło lub bolało albo w jakikolwiek inny sposób mnie zajmowało, w poezję lub w obraz i sam z sobą omawiałem te sprawy, już to prostując moje pojęcia o rzeczywistości, już chcąc wprowadzić jakiś porządek i spokój do mojej duszy”¹⁴. Jak pokazuje *Samotny*, Strindberg nadaje literaturze funkcję terapeutyczną: pisanie staje się dla jego bohatera (a pośrednio również dla

¹² A.-C. Lorry, *De melancholia et morbis melancholicis*, Paris 1765.

¹³ J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, s. 58.

¹⁴ A. Strindberg, *Samotność*, tłum. J. Klemensiewiczowa, Warszawa 1905, s. 76.

samego autora) sposobem osławiania wewnętrznego chaosu i porządkowania rzeczywistości. Pisarstwo było dla niego formą higieny psychicznej – oczyszczającą umysł i emocje. Był przekonany, że artysta musi kontrolować to, co w sobie przyjmuje, i to, co z siebie wydobywa; nadmiar bodźców groził mu bowiem „zatruciem”. W swoich dziełach prozatorskich przedstawiał stan psychiczny bohaterów pełen napięcia, który stawał się impulsem literackiej ekspresji. Proces ten odpowiada modernistycznemu rozumieniu literatury jako narzędzia samoanalizy i introspekcji, a zarazem przypomina metodę introspekcji stosowaną w psychologii i psychiatrii przełomu XIX i XX wieku.

Podobną funkcję – oczyszczającą i porządkującą – pełniła w jego życiu sfera duchowa. Choć Strindberg buntował się przeciwko religijnym dogmatom, nie zrezygnował z poszukiwania ładu metafizycznego. Jego stosunek do chrześcijaństwa był ambiwalentny: wychowany w duchu luterńskiego petyzmu, buntował się wobec dogmatycznej moralności, ale nie porzucił potrzeby duchowego ładu. Postrzegał wiarę jako siłę energetyczną, baterię boskiej elektryczności¹⁵. Grzech był dla niego chorobą duszy, a religia – systemem porządkującym doświadczenie. Także melancholia religijna¹⁶ – pojęcie obecne w tradycji od średniowiecznych teologów po Burtonowską *Anatomię melancholii* – odwołująca się do wizji świata po grzechu pierworodnym, czyli świata w ruinach właśnie¹⁷ zbliża się do takiego rozumienia. Warto w tym miejscu przywołać wypowiedź Hildegardy z Bingen, która ujmowała tę odmianę melancholii jako przejaw grzesznej, ludzkiej natury – motyw ten, zakorzeniony w duchowej tradycji Zachodu, stanowi istotny kontekst dla późniejszego, zsekularyzowanego ujęcia Strindberga. Kierkegaard pisał z kolei między innymi o zwątpieniu w boskie prawa, prowadzącym do acedii.

Bezpośredniość ducha wiąże więc człowieka z całym życiem doczesnym, a teraz duch chce się z tego rozproszenia wydostać, aby wyjaśnić samego siebie; osobowość dąży do osiągnięcia samoświadomości swego wiecznego znaczenia. Jeżeli tego nie osiągnie, dochodzi do zastoju, duch zostaje przytłumiony i wówczas daje o sobie znać melancholia¹⁸.

Strindberg był osobą o niezwykle skomplikowanej i zmiennej relacji z religią. Jego życie można podzielić na okresy ateizmu, buntu wobec chrześcijaństwa oraz momenty głębokiej fascynacji duchowością. Wpływy religijne

¹⁵ A. Strindberg, *A Blue Book*, [w:] *Zones of the Spirit. A Book of Thoughts*, Nowy Jork-Londyn 1913, s. 26, https://www.gutenberg.org/files/44118/44118-h/44118-h.htm#A_BLUE_BOOK [dostęp: 12.03.2025] („Wiara to bateria elektryczna, będąca przy tym również aparatem do otrzymywania i wzbudzania boskiej elektryczności”).

¹⁶ Zob. R. Burton, *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasui, Kraków 2010.

¹⁷ „Ruina” w języku łacińskim oznacza upadek.

¹⁸ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. 2, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 253.

wyrastały w jego przypadku bezpośrednio z doświadczeń dzieciństwa oraz z religijnej atmosfery epoki w Szwecji, zwłaszcza że autor sam o sobie pisał jako o osobie hipersensytywnej, bardzo intensywnie odbierającej i przetwarzającej wszelkie bodźce¹⁹.

Wszystko, czego doświadczyłem jako dziecko, wywarło na mnie ogromne wrażenie, ponieważ byłem nadwrażliwy zarówno na własne cierpienia, jak i cierpienia innych ludzi. Na przykład nikt nie odważył się ukarać moich młodszych braci i siostry na moich oczach lub w moim zasięgu słuchu, ponieważ gdyby to zrobili, interweniowałbym i udusiłbym dręczycieli. Byłem tak oburzony krzywdami i niesprawiedliwością, że w wieku 7 lub 8 lat (nie pamiętam dokładnie) chciałem odebrać sobie życie. Płakałem nad wszystkim i w rezultacie nadano mi okropne przewisko; czasami płakałem „bez powodu” lub z czystego bólu życia, być może przewidując swój straszny los.

Wpływ na jego postrzeganie religii miało wychowanie w pietystycznym domu, gdzie nacisk kładziono na czystość życia i intensywne przeżycia religijne. Luterkańskie normy życia rodzinnego oraz publicznego, o których Olof Lagercrantz pisze, że szerzyły strach „ustami kaznodziei pokuty”²⁰, odcisnęły piętno na wyobraźni literackiej Strindberga. W młodości pisarz rozważał nawet podjęcie studiów teologicznych, choć później szybko porzucił te zamiary, zafascynowany nauką i racjonalizmem. Następnie zwrócił się ku unitarianizmowi Theodore’a Parkera, amerykańskiego duchownego, który głosił intuicyjne pojmowanie Boga i odrzucał autorytet Biblii. Strindberg odnajdywał w jego poglądach ducha buntu i niezależności. Jednak z biegiem lat, szczególnie po „kryzysie Inferna” w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku²¹, nastąpił zwrot w jego myśleniu. Zaczął postrzegać świat jako przestrzeń pełną boskich znaków, wymagających interpretacji. Obsesyjnie analizował swoje życie w kategoriach religijnych, traktując każdy zbieg okoliczności jako potencjalny znak boski. W *Legendach* opisał proces duchowej walki, w którym bohater zмага się z niewidzialnymi mocami, a wszelkie wydarzenia interpretuje jako próby zesłane przez siły wyższe. Podejście pisarza do religii

¹⁹ A. Strindberg, *August Strindberg on Himself* (1909), [w:] *Selected Essays*, red. i tłum. M. Robinson, Cambridge 1996, s. 224.

²⁰ O. Lagercrantz, *August Strindberg*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1988, s. 18–19. Zob. też: N. Norman, *Den unge Strindberg och väckelserörelsen*, Malmö 1953.

²¹ Tzw. „kryzys Inferna” (1894–1897) to okres mistycznych i psychicznych doświadczeń Strindberga, obejmujący jego pobyt we Francji i Szwecji. W tym czasie pisarz przeżywał załamanie nerwowe, zwrócił się ku alchemii, mistyce i badaniom nad zjawiskami nadprzyrodzonymi, co znalazło wyraz w powieści *Inferno* (1897) oraz w późniejszych pismach o charakterze autobiograficznym.

oscylowało między potępieniem moralności chrześcijańskiej a próbami jej reinterpretacji w kontekście osobistych doświadczeń.

Dlatego to mistycyzm odgrywał ogromną rolę w życiu i twórczości Strindberga. Jego zainteresowania okultystyczne i ezoteryczne sięgały pism Emanuela Swedenborga, które intensywnie studiował od 1896 roku. Swedenborg głosił koncepcję duchowych korespondencji między światem materialnym a duchowym, co Strindberg traktował jako klucz do interpretacji rzeczywistości. Na światopogląd szwedzkiego pisarza oddziaływały także teozofia Jakuba Böhme'a i Heleny Bławatskiej oraz filozofia okultystyczna, którą poznawał poprzez lektury i osobiste eksperymenty. Ważnym przedstawicielem ruchu teozoficznego w Szwecji był Georg Ljungström, prezes teozoficznej loży Orion w Sztokholmie i redaktor jej czasopisma „Teosofisk Tidskrift”. Zarówno poezja, jak i eseje Ljungströma wpłynęły również na Augusta Strindberga²² w późniejszym okresie jego życia, o czym świadczą m.in. *Niebieska księga* oraz *Dziennik okultystyczny*. Ten drugi jest ważnym świadectwem jego duchowej obsesji – Strindberg zapisywał w nim wszelkie niezwykle zdarzenia, które interpretował jako boskie sygnały. Mistycyzm stał się dla niego formą duchowej higieny, a rytuały i znaki odgrywały kluczową rolę w jego codziennym życiu. Strindberg próbował odnaleźć równowagę psychiczną poprzez interpretację snów, studiowanie pism ezoterycznych i poszukiwanie głębszego sensu w codziennych wydarzeniach. Postrzegał świat jako układ znaczeń, które można odczytać dzięki odpowiedniej intuicji i duchowej wrażliwości. Jego fascynacja mistyką znalazła odzwierciedlenie w późnej twórczości, w której rzeczywistość jest pełna tajemniczych sygnałów i ukrytych prawd, wymagających od artysty nieustannego rozszyfrowywania – „Poszukiwanie (...) nadrzędnego sensu zawartego w księdze świata stanie się w ostatnich latach XIX wieku i w pierwszej dekadzie wieku XX jedną z głównych cech charakterystycznych dociekań Strindberga”²³. Można jednak również odczytywać sposób, w jaki Strindberg interpretował otaczającą go rzeczywistość, jako typowe przejawy stanu psychicznego znanego alienistom jako *délire d'interprétation*. Termin ten został stworzony w 1909 roku przez Josepha Sérieux i Paula Capgrasa, którzy definiowali go w następujący sposób:

falszywe rozumowanie mające za punkt wyjścia rzeczywiste odczucie, ścisły fakt, który, na podstawie powiązania skłonności i dyspozycji z działaniem, przyjmuje poprzez błędne dedukcje osobiste znaczenie dla pacjenta, nieprzewidywaną chęć, aby wszystko do niego odnosić. [...] [Pacjent] mówi o tym, że od jakiegoś czasu jest poddany tysiącom uderzeń. Ktoś za nim podąża, sztydzi

²² E. Szalczer, *Strindberg och Georg Ljungström: en teosofisk bekantskap*, [w:] *Strindbergiana*, red. A. Cavallin, D. Gedin, Sztokholm 2015.

²³ J. Balbierz, *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki*, Gdańsk 2018, s. 128.

z niego, ociera się o jego gazetę, pluje na jego ścieżkę [...], pisma ilustrowane reprodukują jego portret, aż do reklam, które mówią o nim! [...] krzyki i pieśni dzieci, kaszel lub plwociny sąsiada [...], skrawki papieru znalezione na ulicy, otwarte lub zamknięte drzwi, **wszystko służy jako pretekst do interpretacji** [...], **drgania mięśni, dreszcze, skurcze są jak prąd elektryczny**²⁴.

Owszem, opis ten bardzo łatwo odnieść do narratorów tekstów Strindberga oraz samego autora, jak to uczynił Karl Jaspers²⁵, jednak istotniejsze wydaje się to, w jaki sposób tego rodzaju doświadczenia zostały przez pisarza przekształcone w formę artystyczną: „Strindberg zdawał sobie przy tym sprawę, że dostrzeganie we wszystkim tajemnych związków może zostać zdiagnozowane jako paranoja, jego wizja świata rządzonego prawami analogii i korespondencji poręczona jednak była, w jego przekonaniu, namacalnymi dowodami (...)”²⁶. Modernistyczne dzieło życia pisarza, o którym pisze Jan Balbierz w *Nowym kosmosie*, metodologicznie bazuje wprawdzie na „histerycznym” (czy może raczej neurastenicznym) przeżyciu rzeczywistości, ale docelowo wypływa z niemalże przyrodniczej i technicznej chęci uporządkowania jej. Wpływ zainteresowań naukowych Strindberga, połączonych z dogłębną fascynacją filozofią Swedenborga, znajduje odzwierciedlenie w jego widzeniu świata zewnętrznego. Obserwacja zdarzeń nie dokonuje się już jedynie za pomocą aparatu wzroku – towarzyszą jej tajemnicze mgnienia i przepływy duszy. Strindberg wypracowuje stylistykę odzwierciedlającą tendencje w psychiatrii tamtego czasu, kiedy to procesy psychiczne zazwyczaj porównywano do mechaniki lub procesów biologicznych. Wskutek rozwoju urbanistycznego i technicznego, a także rosnącej wiedzy w dziedzinie nauk ścisłych i medycznych, w literaturze nowoczesnej pojawiło się obrazowanie industrialne – przedstawianie człowieka jako maszyny, niezwykle wrażliwej i skomplikowanej, ale jednak działającej na zasadzie naczyń połączonych i jedności organizmu. Istotne w tym kontekście wydaje mi się porównanie, które autorzy *Les Folies raisonnantes: le délire d'interprétation* wysuwają między pracą mięśni a przepływami energii elektrycznej. Taki język opisu dolegliwości psychicznych był charakterystyczny dla przełomu XIX i XX wieku, nie tylko w publikacjach naukowych, lecz także, a może przede wszystkim, w literaturze z tego okresu. Strindberg fascynował się elektrycznością, widział w niej nie tylko zjawisko fizyczne, lecz także duchowe. Porównywał wiarę do systemu przewodzącego energię. W jego pismach pojawiają się

²⁴ J. Sérieux, P. Capgras, *Les Folies raisonnantes: le délire d'interprétation*, Paris 1909, s. 1, 7, 22, 38.

²⁵ K. Jaspers, *Strindberg i Van Gogh. Próba porównawczej analizy patograficznej*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2014.

²⁶ J. Balbierz, *A propos Inferna...*, dz. cyt., s. 118.

metafory mózgu jako baterii, która może być „rozładowana” przez złe prądy lub „naładowana” przez boską obecność. Jednocześnie bał się wpływu elektromagnetyzmu, ukrytych maszyn i tajemnych sił. W snach i wizjach opisywał prześladowania przez promienie i nieznane urządzenia. Można to interpretować jako próbę radzenia sobie z nerwicą i samotnością poprzez nadawanie znaczenia nawet urojonym zjawiskom. W 1894 roku Strindberg opublikował po francusku w „Le Figaro” cykl esejów *Sensations détraquées*. Tytuł całej serii wziął się od jednego z tekstów – *Oszalałe odczucia* – w którym pisarz opisał swoją wizytę w Paryżu, dokąd uciekł od małżeństwa z Fridą Uhl²⁷. Publikacje ukazywały się od listopada 1894 do lutego 1895 roku. Jest to także historia podróży w kierunku nowoczesności, której Paryż jest symbolem. Strindberg katalizował przebiegające zmiany cywilizacyjne i utratę wzorców związanych z dawnym porządkiem. W eseju, po dotarciu koleją do stolicy Francji, narrator doświadcza różnorodnych objawów wycieńczenia nerwowego. Gdy przykładą ucho do muru, wydaje mu się, że słyszy pulsowanie nerwów miasta. To doświadczenie, graniczące z halucynacją, stanowi pretekst do snucia refleksji na temat sytuacji jednostki, której życie przypadło na okres gwałtownych przemian cywilizacyjnych XIX wieku:

Słyszę szmery Paryża wzdłuż tego łańcucha wzgórz, który rozciąga się od Courbevoie do Sceaux i rozpościera tam półkolem, gdzie głównym ogniskiem jest Wersal, a kanałem słuchowym dolina Sevres. Czy to możliwe, zastanawiam się jeszcze raz. A może jestem w błędzie, wszak urodziłem się za dawnych dobrych czasów, kiedy ludzie mieli lampy naftowe, dyliżanse, przewoźniczeki łodzi i sześciotomowe powieści? Bez własnej winy przeżyłem czasy pary

²⁷ Jak pisze J. Balbierz: „26 stycznia i 9 lutego 1895 w dodatku literackim do »Le Figaro« ukazały się dwie części eseju Augusta Strindberga *Sensations détraquées*. Oba teksty zostały zredagowane przez popularyzatora pism Strindberga we Francji, Georges’a Loiseau, który poprzedził je krótkimi notami o autorze. W pierwszej przedstawiono Strindberga jako »znakomitego autora dramatów«, który obecnie próbuje swych sił jako dziennikarz i poeta, druga donosiła, że »słynny autor dramatów« przebywa z poparzeniami rąk spowodowanymi eksperymentami alchemicznymi (w istocie Strindberg chorował wtedy na łuszczycę) w szpitalu, gdzie »wysłuchuje się w sobie i śni na jawie«, czego literackim rezultatem są teksty opublikowane w »Le Figaro«. *Sensations détraquées* należały do cyklu esejów, które Strindberg chciał wydać we Francji pod tytułem *Vivisections*, większość tekstów napisana została po francusku. Terminu »wiwisekcje« używał wcześniej nie tylko sam Strindberg, ale również Zola; obaj przejęli go od francuskiego fizjologa Claude’a Bernarda, który propagował przeprowadzanie eksperymentów na żywych, zdrowych zwierzętach. (...) Esej (...) pisany był po francusku i podejmował modne i łatwe do publikacji w gazecie codziennej tematy szaleństwa i – w najdosłowniejszym tego słowa znaczeniu – pomieszania zmysłów. Słowo *détraqué* było jednym z modnych terminów ówczesnej francuskiej debaty kulturowej, oznaczało kogoś »oszołomionego« czy »oszałałego«. Tamże, s.135.

i elektryczności w takim tempie, że **straciłem oddech i nabawiłem się kłopotów nerwowych**. A może jest tak, że **nerwy moje przeszły rozwój w stronę większego wyrafinowania, a moje zmysły w stronę większej subtelności**. Czy zmieniam moją naturę i staję się nowoczesny?... Zaiste, jestem nerwowy jak rak w czasie wylinki; skłonny do irytacji jak jedwabnik w czasie metamorfozy²⁸.

Jak podkreśla Strindberg, droga ku nowoczesności naznaczona została chorobliwym rozgorączkowaniem nerwowym członków społeczeństwa, pisarz zaznacza jednakże ewentualne korzystne rezultaty tych procesów, takie jak możliwa ewolucja zmysłowa człowieka. W eseju *Walka mózgów*²⁹ autor wybiera strategię metonimiczną – ciało i układ nerwowy stają się tu obrazem rozszczepienia świadomości:

Rozdarty na dwie części, każę mojemu mózgowi rozpocząć walkę z samym sobą; czekam, aż zobaczę, jak jedna połowa mojego ciała spaceruje po Place d'Armes, podczas gdy druga pozostaje na wysepce. Na próżno próbuję połączyć dwie części **aparatury**; wysiłam się, by wynaleźć jakieś stojące nade mną „ja”, wtedy moje ręce, kierowane bezwolnym i przymusowym przypadkiem, **obejmują metalowy słupek. Teraz prądy psychiczne łączą się za sprawą żelaza, które zamyka łańcuch i tworzy psychomagnes, oddziałujący na mój system nerwowy**, i natychmiast przywraca go do stanu pierwotnego³⁰.

Nie można nie wspomnieć ponownie o inspiracjach spirytystycznych autora. W drugiej połowie XIX wieku – szczególnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych panowała moda na eksperymenty z elektrycznością, obejmujące medycynę, naukę i praktyki parapsychiczne. Carolyn Thomas de la Peña zauważa w książce *The Body Electric: How Strange Machines Built the Modern American*, że Amerykanie przeżywali wówczas prawdziwy szal na punkcie elektryczności, który wykraczał daleko poza dziedzinę medycyny, znajdując odbicie nawet w projektowaniu opakowań produktów żywnościowych³¹. W tym kontekście technologiczne podejście do spirytyzmu podsuwało badaczom pomysły na takie wynalazki, jak *magnetic robe*, czyli tzw. *spirit battery* – osobliwe urządzenie, w którym uczestnicy seansu łączyli się namagnetyzowaną

²⁸ A. Strindberg, *Sensations détraquées*, [w:] *Selected essays*, dz. cyt., s. 128.

²⁹ A. Strindberg, *Hjärnornas Kamp*, [w:] *Samlade Verk. Nationalupplaga*. 29. *Vivisektioner*, 1887, <https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/Vivisektioner/sida/24/etext> [dostęp: 12.03.2025].

³⁰ A. Strindberg, *Selected essays*, red. M. Robinson, Cambridge 1996, s. 125.

³¹ C.T. De la Peña, *The Body Electric: How Strange Machines Built the Modern American*, Nowy Jork 2003, s. 106.

liną. W powyższym fragmencie może jednak chodzić o nieco bardziej źródłowy, *stricte* techniczny wynalazek – elektromagnetyczną maszynę zwaną baterią galwaniczną, również tworzoną przez łańcuch prostszych baterii, na które składają się dwie płytki metalowe oraz rozcieńczony kwas, generujący elektryczność przy zetknięciu z metalami³². Opis eksperymentu w eseju Strindberga poświadcza ogromną popularność zabiegów wykorzystujących elektryczność oraz wiarę w jej potencjał duchowy i leczniczy.

Nie należy się dziwić szczegółowym opisom Augusta Strindberga, pomijając jego osobiste zainteresowania naukami ścisłymi, warto również pamiętać, że Szwecja bardzo szybko przyswajała wszelkie techniczne nowinki. Państwa nordyckie jako jedne z pierwszych zaadaptowały bezprzewodową technologię telekomunikacyjną.

W *Niebieskiej księdze*, w części *Bateria elektryczna i obwód uziemienia* narrator porównuje do sieci elektrycznej także religię:

Religia jest połączona **ze Źródłem lub stacją główną. Ale żeby prowadzić rozmowę, trzeba mieć prąd ziemny.**

Co to jest?

To jest odprowadzanie nadwyżki ziemistości do ziemi. **Wraz z postępem w wiedzy technicznej uczymy się rozmawiać bez kabla. Ale do tego potrzebne są silne strumienie elektryczności, czyste instrumenty i czyste powietrze. Wiara to bateria elektryczna, będąca przy tym również aparatem do otrzymywania i wzbudzania boskiej elektryczności.** Jeśli nie uwierzysz w możliwość powodzenia przedsięwzięcia, nie zaczniesz działać, a zatem nie zdobędziesz energii³³.

Rdzeń Strindbergowskiego myślenia o świecie i sztuce stanowiło przekonanie, że pesymizm jednostronnego nowoczesnego rozwoju współistnieje z monistyczną wizją wszechświata, w którym wszystko pozostaje w ukrytych analogiach i korespondencjach. Wzorce religijne i wierzenia ludowe dopełniały jego wizję świata – rozproszonego, mgławicowego, wielowymiarowego, w którym sfery duchowa i materialna nie mają wyraźnych granic. Jego „modernistyczne dzieło życia” w zasadzie sprowadzało się do obsesji higieny duchowej, prób kontroli – Strindberg był sam dla siebie artystycznym eksperymentem.

Strindberg posługiwał się metaforą „dowozu i wywozu”: umysł artysty musi trawić treści i je przetwarzać. Nadmiar wiedzy bez ujścia grozi psychicznym zaparciem. Dlatego pisał tak, jakby pisanie było manią, od której nie można uciec i która staje się codzienną obsesją – by oczyścić umysł,

³² Zob. G.M. Beard, A.D. Rockwell, *A Practical Treatise...*, dz. cyt.

³³ A. Strindberg, *A Blue Book...*, dz. cyt., s. 26.

pozbyć się nadmiaru wrażeń. Do koncepcji *homotonii* – rozumianej jako zharmonizowane napięcie włókien nerwowych, stan równowagi organizmu – nawiązuje, pisząc o zapewnieniu organizmowi harmonii, by „kółka” w nim nie zepsuły się:

A w samotności **przeładuje się niekiedy mózg i grozi wybuchem**; to też należy bacznie obserwować samego siebie. Usiłuję tedy utrzymać **równowagę między dowozem i wywozem**: co dzień muszę dać odpływ myślom pisząc, a przez czytanie czegoś nowego daję umysłowi nową strawę. Jeżeli piszę cały dzień, powstaje wieczorem rozpaczliwe vacuum, **doznaję uczucia, jakobym nie miał nic więcej do powiedzenia, jakobym się wyczerpał. Jeżeli czytam cały dzień, jestem tak przepełniony, że mi omal głowa nie pęknie**. Po wtóre, przestrzegać muszę pilnie pory snu i czuwania. Za wiele snu męczy do tego stopnia, że staje się cierpieniem, za mało snu doprowadza człowieka do **histerii**³⁴.

Człowiek to skomplikowana maszyna, którą trzeba utrzymywać w stanie równowagi i na którą składa się wiele czynników. By osiągnąć sukces na tym polu, musi bardzo uważnie obserwować każdy element swojego życia i poddawać się nieustannej autoanalizie.

W tekście *August Strindberg o sobie samym* pisarz przedstawia proces twórczy nie inaczej niż jako poddawanie się rozmaitym wpływom:

- W jaki sposób piszesz?
- Niechże powie, kto może! **Rozpoczyna się fermentacją** lub jakąś przyjemną gorączką, przechodzącą w ekstazę bądź odurzenie. Czasami jest to niczym ziarno, które rośnie, przykuwając wszelką uwagę do siebie, konsumując wszystkie doświadczenia, ale wciąż spośród nich wybierając i niektóre odrzucając. **Czasami myślę, że jestem kimś w rodzaju medium, bo to przychodzi tak łatwo, na wpół nieświadomie**, trudne do skalkulowania!³⁵.

Strindberg określa się jako medium pozostające pod wpływem niewidzialnych sił, które można by sprowadzić do pewnego rodzaju natchnienia. Ten krótki opis wydaje się ważny dla szerszego obrazu pracy twórczej, wyłaniającego się z jego dzieł. Początek owego procesu Strindberg nazywa fermentacją, po raz kolejny stosując metaforę „trawienną”, fizjologiczną. By do danej fermentacji doszło, najpierw twórca musi dostarczyć sobie pokarm w postaci wrażeń, np. tych zebranych podczas przechadzki po mieście, jak opisano w *Samotnym*. Pisanie jest więc procesem otrzymywania bodźców

³⁴ A. Strindberg, *Samotność*, dz. cyt., s. 36.

³⁵ A. Strindberg, *August Strindberg on Himself (1909)*, [w:] *Selected essays*, dz. cyt., s. 227.

(dostarczania ich sobie), przetwarzania ich przez sensytywny, twórczy umysł i „wydalania” w postaci dzieła (tekstu).

Rezultat twórczy, jaki rodzi się z takich wysiłków, wypływa z samego podmiotu – z wielkiego tygla, w którym fakty zewnętrzne mieszają się z przeżyciami i obrazami zmysłów, tworząc połączenia między światem doświadczenia a światem wyobraźni. Literatura to medium pamięci, dzięki któremu artysta może nadpisywać faktyczne doświadczenia i rekonstruować ich wpływ, natomiast twórcze przeżycie nie musi zgadzać się z rzeczywistym przebiegiem zdarzeń, stąd u Strindberga tytuł *Legendy*. Tajemnicza praca duszy artysty tworzy niespotykane asocjacje – nadaje sens rzeczom i zjawiskom z pozoru nieistotnym, co w kontekście dzieła literackiego nie klasyfikuje się w ramach jednostki chorobowej, a faktycznego systemu rodzenia się sztuki. Dlatego zapis doświadczeń symbolicznych, widzenia zjawisk z nastawieniem transmutacyjnym, np. we wspomnianych *Legendach*, nie powinien być przedmiotem analizy klinicznej, lecz namysłu nad przepływami energii i intuicji artystycznej duszy.

Strindberg wierzył, że jedzenie również wpływa na stan umysłu. Unikał ciężkich potraw, eksperymentował z dietą, traktując ją jak lekarstwo na melancholię. Inspirowały go antyczne teorie humoralne i poglądy Nietzschego, który podobnie widział związek między dietą a twórczością³⁶. Modernizm stosuje się do nowego wzoru indywidualizmu (funkcjonującego jednak raczej w gronie artystów niż lekarzy), zgodnie z którym choroba czyni człowieka ciekawym dla świata. W odpowiedzi na takie manifesty epoki, jak *Forpocztę ewolucji psychicznej i troglodyci* Wacława Nałkowskiego, można przytoczyć sceptycznego Krafft-Ebinga: „Im drażliwszy i słabszy jest systemat nerwowy, tym różnorodniejszych potrzebuje pobudzeń dla swojego zadowolenia”³⁷. Z takiej retoryki korzystali oczywiście przeciwnicy sztuki modernistycznej, wykazując, że wysubtelnienie nerwów nie jest oznaką chlubnego indywidualizmu, a raczej degeneracji, wiążącej się z przedawkowywaniem używek i rozwiązłością płciową. W słowach Krafft-Ebinga pobrzmiewają natomiast wyraźne echa myślenia substancjalnego, charakterystycznego dla bardzo wczesnych odczytań fenomenu choroby psychicznej. Koresponduje z nimi fragment *Legendy* Strindberga, dotyczący diabolicznej pokusy picia kawy – wynikającej, oczywiście, z wpływu ciemnych sił, których autor się obawiał. Pisarz podchodzi do tego zagadnienia zgodnie z retoryką medyków epoki,

³⁶ Por. F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje, kim się jest*, tłum. L. Staff, Warszawa 1912, s. 49–51 („To, jak się je, stanowi ważniejsze pytanie niż to, co się je. (...) Niewłaściwa dieta – to znaczy dieta, której brak rytmu – działa jak trucizna” oraz „Jestem zupełnie innym człowiekiem od czasu, gdy przestałem pić kawę”); zob. także *Wiedza radosna*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, aforyzm 290, gdzie autor wskazuje na związek między sposobem odżywiania a stanem ducha i jasnością myśli.

³⁷ R. Krafft-Ebing, *Nasz wiek nerwowy, nasze zdrowie i chore nerwy*, Warszawa 1886, s. 8.

uznając, że niektóre środki napędzają zakłęte koło schorzeń nerwowych: im bardziej podmiot ma wydelikaczone nerwy, tym więcej używek stosuje, a wraz z tym zwiększa się jego nerwowość.

12 maja. – Z tępą rezygnacją przez pięć miesięcy piłem kawę z cykorii bez narzekań. Chciałem sprawdzić, czy istnieje jakakolwiek granica dla przedsięwzięcia nieuczciwej kobiety przyrządzającej moją poranną kawę. Przez pięć miesięcy cierpiełem, teraz będę raz cieszyć się boskim napojem o odurzającym zapachu. W tym celu w środku dnia kupuję funt najdroższej kawy. Wieczorem czytam w *L'Androgyne* Sar Peladana, str. 107, następującą anegdotę starego misjonarza: „Pod koniec podróży misjonarskiej, podczas ważnego kazania, uderzyła mnie bezsilność, gdy tylko wypowiedziałem słowa „moi bracia”, – ani żadnej myśli, ani żadne słowo nie ciśnie się na usta. „Święta Dziewic”, modliłem się sekretnie, „Zachowałem tylko jedną słabość, filiżankę kawy, ofiarowuję ją Tobie”. Natychmiast wróciła moja elastyczność umysłu, przekroczyłem siebie i przyniosłem korzyści wielu duszom”. Ależ rolę odegrała kawa w mojej rodzinie jako burzyciel domowego spokoju! Wstydzę się o tym myśleć, tym bardziej, że szczęśliwy rezultat nie zależy od dobrej woli lub sprytu, ale od okoliczności poza naszą kontrolą.

W związku z tym jutro odczuję największą radość lub największe rozczarowanie.

13 maja. – Kobieta zrobiła najokropniejszą kawę, jaką można sobie wyobrazić.

Poświęcam ją Mocom i odtąd piję czekoladę bez szemrania³⁸.

Jan Balbierz w kontekście *Ecce homo* Nietzschego porusza zagadnienie tzw. „kwestii odżywiania”, wskazując na etyczny wymiar procesów fizjologicznych i ich wpływ na kondycję duchową człowieka. Jest to też powrót do starożytnych koncepcji melancholii – leczenia dietą, mającego na celu zrównoważenie humorów w ciele – o czym autor, niestety, nie wspomina. Galen, na przykład, tłumaczy melancholię waporami, które, dostawszy się do żołądka, powodują czarne myśli, co wyjaśnia upodobanie chorych do potraw o barwach ciemnych (wszak powodowanych czarną żółcią). W XVI wieku francuski fizyk André du Laurens również wspomina o upodobaniu melancholików do pokarmów o ciemnych barwach, zwiastujących dolegliwości natury melancholijnej, i zaleca im pokarmy lekkie oraz jasne. Trudno nie odczytywać zmagania z kawową pokusą w tym kontekście, przecież to napój czarny i mocny³⁹. Strindberg w tej relacji, świadomie lub nie, powraca do

³⁸ A. Strindberg, *Legends, Autobiographical Sketches*, red. A. Melrose, Londyn 1912, s. 36–37.

³⁹ Jeszcze bardziej czytelny w kontekście humoralnej i waporalnej teorii melancholich jest fragment z „Niebieskiej księgi” – „Nie miałem czystego serca, bo płynie w nim krew całkiem czarna” (*Jag har icke varit renhjärtad, ty i hjärtat går allt svart blod*). Zob. A. Strindberg, *Somnambulism och Clairvoyance*, [w:] *Samlade Verk* 65. Nationalupplaga.

tradycyjnych metod leczenia dietą. Nie dziwi to o tyle, że Balbierz w *Nowym kosmosie* skrupulatnie odnotowuje antyczne inspiracje Strindberga, wspominając m.in. o Platonie i Arystotelesie, i tłumacząc je fascynacją pisarza archaiczną nauką. Według badacza Strindberg postulował powrót do tradycyjnej metodologii naukowej – „posługuje się charakterystycznymi dla wczesnych form rozwoju nauki kategoriami substancji, materii, formy, jakości oraz ilości, nie zaś siły, przyczynowości i praw”⁴⁰. Jego fascynacja starożytnikami wynikała z przekonania o błędzie współczesnej nauki – tej, która wciąż goni za nowymi pierwiastkami i eksperymentami – oraz z wiary w materię jako substancję obdarzoną częstką duszy. Ponadto, jeśli pójść dalej za teorią Galena, który wiąże aspekty melancholii żółdkowej (gdy czarna żółć napływa do systemu trawiennego) z hipochondrią, w XIX wieku można napotkać również badaczy niejako kontynuujących jego wywody.

Według klasycznej definicji hipochondria jest zatem chorobą organiczną okolicy górnej części brzucha, gdzie gromadzi się nadmiar czarnej żółci i skąd wznoszą się zatruwające mózg wyziewy. Nozologzy z XVIII i początku XIX wieku (Boissier de Sauvages, Cullen, Pinel) definiują ponadto hipochondrię jako połączenie rzeczywistych zaburzeń trawienia z przesadną troską chorego o własne zdrowie⁴¹.

Z takiego rozumienia hipochondrii – łączącego zaburzenia trawienia z niepokojem o stan zdrowia – wynikała troska o kwestie pozornie przyziemne, takie jak pożywienie czy trunki, których dobór mógł wzmacniać dolegliwości duchowe bądź je łagodzić. W tym kontekście trzeźwość staje się dla Strindberga formą moralnej i duchowej higieny.

Każda przestrzeń – domowa, miejska czy symboliczna – miała dla Strindberga wymiar psychiczny. Wierzył, że sposób ustawienia przedmiotów, kierunek łóżka, układ książek – wszystko to oddziałuje na duszę. Przestrzeń stawała się jego azylem i laboratorium duchowym. Porządek w mieszkaniu odzwierciedlał porządek w umyśle. W jego prozie quasi-biograficznej pojawiają się rytuały codzienne: spacery określoną trasą, nacieranie się olejkami, wieczorna lektura religijna. To forma duchowego autozarządzania – światomego porządkowania przestrzeni i rytmu dnia, które miały chronić przed psychicznym rozpadem. Strindberg traktował organizację codzienności jak akt samoregulacji. Ważne było nawet usytuowanie łóżka:

Norstedts, Sztokholm 1997, s. 69, <https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/EnBlåBok1/sida/69/etext> [dostęp: 28.08.2020] i Vardagslivet <https://litteraturbanken.se/författare/StrindbergA/titlar/EnBlåBok1/sida/69/etext> [dostęp: 13.03.2025].

⁴⁰ J. Balbierz, *Nowy kosmos...*, dz. cyt., s. 56.

⁴¹ J. Starobinski, *Atrament melancholii*, dz. cyt., s. 34.

Pamiętam, że moja matka mnie ostrzegała: „Łóżko powinno się zawsze ustawiać z północy na południe, by nie cierpieć z powodu robaków”.

Pozostawiam glistom ich środki wyrazu i zwracam łóżko w stronę astronomicznego południka, a kiedy me ciało kładzie się **rozciągnięte w harmonii z osią ziemską, czuję się rozkosznie ukołysany w wieczności**, obierając kurs z prędkością 40 kilometrów na sekundę. **Spokój panuje teraz w moim systemie nerwowym**, trwożliwe myśli rozwiewają się, a to samo na wpół zmysłowe uczucie, którego doświadcza się podczas jazdy na rondzie, tłumi wszelką troskę, zżerającą człeka niczym robaki jelitowe⁴².

Muzyczny instrument, którym staje się podmiot, wymaga najwyższej wagi nastrojenia – bycia spójnym z harmonią kosmosu. Przedstawiony opis jest także zbliżony do zaleceń współczesnych Strindbergowi specjalistów z dziedziny psychiatrii, formułowanych w przypadkach walki z rozdrażnieniem nerwowym. Strindberg codziennie mierzył się z pytaniem, czy świat zewnętrzny dostraja się do jego wewnętrznego nastroju. W *Samotnym* opisuje trzy możliwe trasy porannego spaceru, z których wybór zależy nie od racjonalnej decyzji, ale od subtelного psychicznego „barometru”: „Nie tylko słońce, obłoki i temperatura mówią mi to, lecz w uczuciach swoich posiadam barometr i termometr, które mi wskazują, w jakim stosunku znajduję się do świata, a on do mnie”⁴³. W tej krótkiej formule zawiera się cała jego filozofia codzienności: przestrzeń nie jest neutralna, lecz emocjonalnie naładowana. Gdy podmiot odczuwa harmonię, szuka ludzi; gdy czuje się wyobcowany, wybiera *via dolorosa*. A kiedy nawet przyroda, zwykle sojuszniczka, odwraca się od niego, krajobraz staje się opresyjny – brzozy zamieniają się w różgi, a dąb przybiera postać karzącego ojca. To moment graniczny, w którym – jak pisze – „zdaje mi się, jakobym miał się rozpaść w strzępy”⁴⁴. To coś więcej niż tylko opis spaceru czy zmiennego nastroju. To precyzyjna diagnoza relacji między przestrzenią a afektem – tego, jak świat zewnętrzny rezonuje z naszym stanem psychicznym, jak krajobraz „odpowiada” na nasze uczucia, czasem je potwierdzając, a czasem im przecząc. W tym sensie Strindberg wyprzedza to, co współczesna humanistyka nazywa afektywną geografią czy afektywną geopolityką – koncepcją, w której przestrzeń nie jest biernym tłem zdarzeń, lecz dynamicznym partnerem emocjonalnego doświadczenia. Przestrzeń działa nie tylko jako sceneria zdarzeń, lecz także jako afektywny bodziec: może uspokajać, przytłaczać, dostrajać się do człowieka lub go odrzucać. Każdy z opisywanych warunków zewnętrznych wpływa na samopoczucie podmiotu, a to z kolei – na twórczość.

⁴² A. Strindberg, *Deranged Sensations*, [w:] *Selected essays*, dz. cyt., s. 128–129.

⁴³ A. Strindberg, *Samotność*, dz. cyt., s. 37–38.

⁴⁴ Tamże.

To nie przypadek, że Strindberg tak konsekwentnie dokumentuje swoje stany emocjonalne i ich związek z przestrzenią. To część szerszego projektu autoobserwacji i psychofizycznej autodiagnozy, o której pisał także w *Samotnym*. Jak zauważa Jan Balbierz:

Podejmując w *Samotnym* psychologiczną autoanalizę i metaopisy aktu pisania, Strindberg nawiązywał do wcześniejszych zainteresowań związanych z psychologią, pracą nerwów i mózgu. W 1889 polecał się Geijerstamowi jako ekspert z zakresu psychologii i z dumą donosił, że zebrał bibliotekę psychologiczną tak obszerną, iż Oli Hanssonowi całą zimę zajęło jej przeczytanie. W *Synu służebnicy* chciał, jak pisał do Brandesa, wyzwolić literaturę z domeny sztuki i przenieść ją w stronę nauki, psychologii, socjologii i fizjologii⁴⁵.

W *Samotnym* pisarz osiągnął swe zamierzenie, niejako kontynuując narrację stworzoną w esejach lub *Legendach*. Był zarówno ofiarą, jak i badaczem własnych stanów psychicznych. W jego pismach odnaleźć można nowoczesną koncepcję higieny jako harmonii niezbywalnych komponentów doświadczenia ludzkiego: ciała, ducha, umysłu i przestrzeni. Jego praktyki – od selekcji bodźców, przez mistykę, po dietę i porządkowanie otoczenia – miały chronić go przed chaosem nowoczesności. Choć pisane ponad sto lat temu, jego refleksje brzmią zaskakująco aktualnie. W dobie przebudźcowania, lęków społecznych i kultury *mindfulness* Strindbergowska obsesja higieny nabiera nowego znaczenia.

Bibliografia

- Balbierz J., *A propos Inferna. Tradycje wynalezione i dyskursy nieczyste w kulturach modernizmu skandynawskiego*, Kraków 2012.
- Balbierz J., *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki*, Gdańsk 2018.
- Beard G.M., *A Practical Treatise on Nervous Exhaustion (Neurasthenia): Its Symptoms, Nature, Sequences, Treatement*, New York 1880.
- Beard G.M., Rockwell A.D., *A Practical Treatise on the Medical and Surgical Uses of Electricity*, New York 1871.
- Beard G.M., *Sexual Neurasthenia (Nervous Exhaustion), Its Hygiene, Causes, Symptoms and Treatment, with a Chapter on Diet for the Nervous*, New York 1886.
- Burton R., *Religijna melancholia*, tłum. A. Zasuń, Kraków 2010.
- Cultures of neurasthenia from Beard to the first World War*, red. M. Gijswijt-Hofstra, R. Porter, Amsterdam–New York 2001.
- De la Pena C.T., *The Body Electric: How Strange Machines Built the Modern American*, Nowy Jork 2003.

⁴⁵ J. Balbierz, *A propos Inferna...*, dz. cyt., s. 129.

- Following Charcot: A Forgotten History of Neurology and Psychiatry*, red. J. Bogousslavsky, Bazylea 2011.
- Goetz C.G., *Poor Beard!: Charcot's internationalization of neurasthenia, the „American disease”*, „Neurology” 2001, nr 57, s. 510–514.
- Jaspers K., *Strindberg i Van Gogh. Próba porównawczej analizy patograficznej*, tłum. B. Andrzejewski, Poznań 2014.
- Kierkegaard S., *Albo – albo*, t. 2, tłum. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Krafft-Ebing R., *Nasz wiek nerwowy, nasze zdrowie i chore nerwy*, Warszawa 1886.
- Lagercrantz O., *August Strindberg*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1988.
- Lorry A-C., *De melancholia et morbis melancholicis*, Paris 1765.
- Nietzsche F., *Ecce homo. Jak się staje, kim się jest*, tłum. L. Staff, Warszawa 1912.
- Nordau M., *Degeneration*, Londyn 1895.
- Norman N., *Den unge Strindberg och väckelserörelsen*, Malmö 1953.
- Proust A., Ballet G., *L'hygiène du neurasthénique*, Paris 1897.
- Rabinbach A., *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley–Los Angeles–London 1992.
- Rychliński K., *Istota natręctwa myślowego*, tłum. E. Wande, Warszawa 1909.
- Sérieux J., Capgras P., *Les Folies raisonnantes: le délire d'interprétation*, Paris 1909.
- Starobinski J., *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017.
- Strindberg A., *A blue book*, [w:] *Zones of the Spirit. A book of thoughts*, Nowy Jork, Londyn 1913.
- Strindberg A., *Hjärnornas Kamp*, [w:] *Samlade Verk. Nationalupplaga. 29. Vivisektioner*, 1887.
- Strindberg A., *Legends, Autobiographical Sketches*, red. A. Melrose, Londyn 1912.
- Strindberg A., *Samotność*, tłum. J. Klemensiewiczowa, Warszawa 1905.
- Strindberg A., *Selected essays*, red. i tłum. M. Robinson, Cambridge 1996.
- Szalczner E., *Strindberg och Georg Ljungström: en teosofisk bekantskap*, [w:] *Strindbergiana*, red. A. Cavallinn, D. Gedin, Sztokholm 2015.

Neurasthenia and Nervous Current: Late Nineteenth-Century Theories of “Electric Nerves” The Case of August Strindberg

Abstract

The nineteenth century was a period marked by emerging tensions and rapid civilizational upheavals that found expression in literature, medicine, and philosophy. Within the shifting cultural and ideological landscape of the nineteenth century, neurasthenia – understood both as a type of psychological experience and a form of heightened psychic sensitivity – became a symbol of its time. The concept of neurasthenia reflected the nervous exhaustion caused by sensory overload and technological progress. Against this backdrop, August Strindberg appears as an emblematic figure: a man tormented by psychological strain and constantly searching for methods to purify both body and mind. His obsession with hygienic living encompassed spiritual

dimensions (mysticism, religion) as well as everyday practices (diet, rituals, organization of space). This article aims to show how Strindberg combined control over body, mind, and environment in an attempt to cope with the chaos of modernity. Was his obsession with hygiene an effort to preserve himself in a world vibrating with nervous agitation? Strindberg was both a victim and a prophet of modern nervousness. He fled the city, avoided stimulants, ordered the space around him, and transformed every daily activity into a hygienic ritual. At the same time, his literary work records his struggle with sensory excess, anxiety, and spiritual disorientation.

Słowa kluczowe: August Strindberg, neurastenia, melancholia, wiek nerwowy, elektryczność

Keywords: August Strindberg, neurasthenia, melancholia, the nervous age, electricity