

Z W A R S Z T A T U H U M A N I S T Ó W

Paweł Wojciechowski

(Ateneum – Szkoła Wyższa w Gdańsku)

KOLCZASTA SENSUALNOŚĆ. MIASTO SZWEDZKICH
MELANCHOLIKÓW PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU

Zamysłem mojego tekstu jest rekonstrukcja obrazu miasta i doświadczenia miejskości w świecie powieści Hjalmara Söderberga, jednego z najciekawszych szwedzkich modernistów, którego warto czytać także w kontekście literatury polskiej przełomu XIX i XX wieku. Jego twórczość kształtuje się w kręgu europejskich fascynacji tamtego czasu. Zakres inspiracji wyznaczają tu: Herman Bang (pisarz duński, krytyk literacki i teatralny, dziennikarz i reżyser), Guy de Maupassant oraz Anatole France. W konstytuowaniu osobowości artystycznej Söderberga niemałą rolę odegrali nadto Søren Kierkegaard, Arthur Schopenhauer i Friedrich Wilhelm Nietzsche. Wpływ ów podsylił i umocnił dodatkowo klimat artystyczny symbolizmu i dekadentyzmu europejskiego. Björn Sundberg pisze, iż na początku ostatniej dekady XIX wieku Söderberg objawił się jako literat wszechstronny, uprawiający z powodzeniem różne gatunki literackie, zajmując tym samym ważne miejsce na tamtejszej scenie literackiej, na którą „wpływ wywierały kontynentalne, mniej lub bardziej symbolistyczne nurty, nierzadko przefiltrowane przez duńską literaturę i krytykę”¹. Guy de Maupassant, Gustav Esmann, Joris-Karl Huysmans to autorzy, o których Söderberg wielokrotnie pisał z niezwykłą estymą, a poetami, których wtedy chętnie przekładał, byli Jacobsen i Baudelaire. Söderberg był zwłaszcza zainteresowany literaturą dekadencją, co widać wyraźnie w jego pierwszych utworach literackich, w korespondencji oraz w tekstach pisanych dla „Dagens Nyheter” w latach 1890–1891. Jego debiut powieściowy przypada na rok 1895.

Powieści wydawane w latach następnych to przykłady „galerii dekadencjonalnych szyłkowców pozbawionych woli, wiary w życie i jakichkolwiek zasad”². *Flanör* – taką formę w języku szwedzkim przybrał francuski *flâneur* – to najlepsze określenie bohaterów Söderberga: wyróżniających się w tłumie ekscentrycznych dandyśków w czerwonych rękawiczkach. Nieśpiesznie snują się oni po różnych obszarach Sztokholmu – ulicach, bocznicach, przecznicach, uboczach, trotuarach, mrocznych mieszkaniach i „dryfują przez przestrzeń miejską owładnięci współczesnym

¹ Björn Sundberg, *Hjalmar Söderbergs väg – från konstprosa till kulturkamp*, w: *Den Svenska Litteraturen 2, Genombrotstiden 1830–1920*, red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc, Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1999, s. 406.

² Zenon Ciesielski, *Dekadentyzm i symbolizm*, w: idem, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1990, s. 205.

odczuciem fragmentaryczności, szukając ucieczki przed samotnością”³. Wegetują w absolutnej pustce, zawieszeniu, w natłoku jadowitej zewnętrzności, w miejskiej maskaradzie. Za „dekadenczością” szwedzkiej literatury flanerskiej przemawia wiele elementów – w prozie Söderberga również – wymagających odrębnego namysłu i wnikliwej egzegezy. Ma to, jak sądzę, istotne znaczenie w aktualnych europejskich badaniach kulturowych „przypisujących szczególne znaczenie fenomenowi miejsca, szlakiem którego porusza się często wyobraźnia pisarzy”⁴.

NOC I... „CIEN, ZASSANY I POŁKNIĘTY PRZEZ GŁĘBOKI MROK” [Z, s. 18]

Tym szczególnym miejscem, stanowiącym tło wydarzeń powieści Söderberga, jest przestrzeń miejska. Podobnie jak polscy moderniści, Waław Berent (*Próchno*) i Władysław Reymont (*Wampir, Ziemia obiecana*), szwedzki pisarz przedstawia w swoich powieściach miasto będące niebezpiecznym żywym organizmem, tworem ekstremalnie inwazyjnym, niszczycielskim, chronicznie atakującym indywidualność jednostki. Widzimy je w zróżnicowanych odsłonach, w zmienności pór roku, ze zdumiewającym nagromadzeniem elementów o pejoratywnej semantyce. Mimo iż pisarz nie stosuje rozbudowanych opisów przestrzeni miejskiej, Sztokholm jest jednym ze stałych bohaterów utworów, znaki jego obecności są zbierane z aptekarską wręcz dokładnością. Krótka sygnalizacja ze skrupulatnym wskazaniem, gdzie akcja się rozgrywa, jest naczelną zasadą zapisywania miasta. Pisarz stosuje swoistą literacką odmianę drogowskazów, które rytmizują opowieść o mieście i jego obliczach.

Na plan pierwszy wysuwa się ciemność, zmierzch, a przede wszystkim noc – pora doskonale ukazująca demoniczną stronę miasta. Berent i Reymont, pokazując swoje miasta-potwory, także usadawiali ich negatywną potencjalność najczęściej w nocy. Właśnie ta pora doby uwydatniała kondycję miasta, które „w nocy się ucisza, lecz nigdy nie daje spoczynku. Spokój można odnaleźć tylko wtedy, kiedy jest się niewidocznym dla innych, ukrytym przed bezlitosnym blaskiem miejskich reflektorów”⁵. Debiutem prozatorskim Söderberga jest wydana w roku 1895 powieść zatytułowana: *Zabłąkania (Förvillelser)*⁶, przedstawiająca losy młodego szwedzkiego dekadenta na tle sztokholmskiej miejskości *fin de siècle*’u. Główny bohater powieści – Tomas Weber – wchodzi w dorosłość, próbując odnaleźć dla niej jakąś formułę. Jest impulsywny, kieruje się spontanicznością w swoich działaniach. Naczelną zasadą egzystencji Webera jest wchodzenie w permanentny stan flanowania, włóczęgostwa po Sztokholmie samotnie albo w towarzystwie podobnych sobie tułaczy. W procesie szukania egzystencjalnej formuły Tomas kupuje dekadencje czerwone rękawiczki i nawiązuje romans z ekspedientką ze sklepu.

³ Hannu Salmi, *Baudelaire w domu towarowym: życie w miastach i konsumpcja*, w: idem, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 90–91.

⁴ Zob. Ewa Paczoska, *Wspólnota pytań*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2.

⁵ Hannu Salmi, *Baudelaire w domu towarowym*, s. 87.

⁶ Korzystam z wydania: Hjalmar Söderberg, *Zabłąkania*, przeł. Paweł Pollak, Rusiec: Wydawnictwo Kojro 2010. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych literą Z i numerem strony.

Następstwem flirtu jest ciąża i różnoimienne szalbierstwa⁷. Dynamizm akcji powieści wzmocniony jej czasem (od wiosny do zimy – na niewielkiej powierzchni tekstu) oraz „impresjonistycznymi, wypełnionymi symboliką wtętami”⁸ – ubarwia rozgrywające się zdarzenia, mknące niczym sceny w fotoplastykonie. Najpełniej widać to w mistrzowsko nakreślonych wizerunkach nocnego Sztokholmu – neurotycznego, ciemnego, ponurego:

O zmierzchu plac był pusty, wieczorne niebo, zimne, zielononiebieskie [...]. Od czasu do czasu w półmroku pod ścianami domów przesuwiał się bezgłośnie jakiś cień [Z, s. 17]. Zbliżał się wieczór, blade, stylizowane korony wiązów szeleściły chłodno [Z, s. 21]. Nagle światło elektryczne zgasło. Rozbłysło kilka gazowych płomieni. Cienie odgrywały na ścianach upiorne sceny zapasów [Z, s. 21]. Tomas krążył po ulicach. [...] zaczęło się ściemniać. Plac Gustawa Adolfa był wyludniony, pusty. Nad zamkiem wschodni horyzont mroczył się od coraz gęstszego i głębszego szarofioletu. Był to jeden z tych dziwnie cichych i melancholijnych sztokholmskich wieczorów wiosną, kiedy wszystkie kawiarniane orkiestry milkną w jednej chwili, jakby za skinieniem ukrytej batuty, a strumień flanerów naraz wysycha, ginąc w bocznych uliczkach i portykach. I w samym centrum miasta człowiek staje na długą minutę samotny i zdumiony, słuchając odgłosów wozu, który toczy się wiele ulic dalej, albo zdziwiony patrzy na plac, śledząc oczyma ludzkie cienie, przesuwające się cicho w mroku, prosto, jakby prowadzone na niewidzialnym sznurku [Z, s. 48–49]. Zmierzch zgęstniał w niebieskawy mrok [Z, s. 67]. [C]zerniejące, cieniste sylwetki dachów i kominów na tle zielonobladego zmierzchowego nieba [Z, s. 109]. [D]omy i ogrodzenie czerniały w październikowym mroku [Z, s. 110]. Listopadowy mrok gęstniał nad kominami i dachami [Z, s. 112]. [N]iebo coraz bardziej ciemniało i zmierzch zapadał nad ulicami i placami [Z, s. 131].

Sztokholm Söderberga jest obszarem zimnym, mrocznym. W mieście tym brakuje witalności, „jasnej”, żywej obecności ludzi. Jedyne cienie przemykają na ścianach złowrogich budynków bądź na śliskich, mokrych chodnikach. To zatem strefa lęku, ponurości, środowisko negatywne. Tak chętne zastępowanie przez pisarza człowieka jego cieniem pełni tutaj funkcję wyrażniającą mroczność jednostki, cień bowiem, będąc „negatywną «kopia» ciała”, jest „obrazem jego gorszej, niższej części”⁹, wedle zaś Carla Gustava Junga cień stanowi uosobienie popędowości człowieka¹⁰ – „za szybami zielonej kawiarni, w której nadal było jasno, poruszał się żywiołowy teatr cieni wyciągniętych szyj i rąk wymachujących w powietrzu kieliszkami” [Z, s. 21]. W opublikowanym w 1898 roku zbiorze nowelek: *Opowiadki (Historietter; wcześniej wszystkie ukazały się w rozmaitych periodykach, poczynając od stycznia 1892 roku*¹¹) czytamy:

W bocznej uliczce stoi stara kamienica o gładkiej, szarej fasadzie. Przez dużą łukowatą bramę [...] wchodzi się na ciasne podwórze wyłożone kocimi łbami – czarna kamienna studnia jak wiele innych, dokąd nigdy nie trafia słońce [O, *Kominiarzowa*, s. 17]¹². Nagle zrobiło się ciemno; bramy małych domów majaczyły niczym czarne dziury przez niepewne światło snu, a stary człowiek z pochodnią w ręku chodził wokół, to tu, to tam zapalając latarnię [O, *Cień*, s. 44]. Mrok zgęstniał

⁷ Por. Björn Sundberg, *Hjalmar Söderbergs väg – från konstprosa till kulturkamp*, s. 411.

⁸ Ibidem.

⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Cień*, w: idem, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012, s. 98–99.

¹⁰ Ibidem, s. 99.

¹¹ Björn Sundberg, *Hjalmar Söderbergs väg – från konstprosa till kulturkamp*, s. 407.

¹² Korzystam z wydania: Hjalmar Söderberg, *Opowiadki*, przeł. Paweł Pollak, Wrocław: Fundacja Szwedzka 2003. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych literą O, tytułem nowelki i numerem strony.

i zapadła noc [...] [O, *Zaplata za grzech*, s. 72]. Ponownie przyszła jesień z pochmurnymi dniami, słońce chowa się w najciemniejszym kącie nieba, żeby nikt nie widział, jak się postarzało, pobladło i zmiszerniało w ostatnim czasie [O, *Mzawka*, s. 73]. Rozpóściera się osobliwy żółtawy półmrok. Jest przecież przedpołudnie, jak może być tak ciemno? Mrok napawa mnie strachem [O, *Zmora*, s. 89].

Z tych kilku przykładów widać, z jaką łatwością i misternością Söderberg przechodzi ze „szczegółowego realizmu codzienności na impresjonistyczną lekkość lub zagęszczony, liryczny język symboli”¹³. Tym bardziej iż mamy tutaj do czynienia z przestrzenią specyficzną, odciętą bowiem od naturalnego światła, od słońca, od dnia. Opisywana przestrzeń jest obszarem hermetycznym, niedostępnym, zastygłym. Szare fasady budynków, bramy, szereg niewielkich uliczek, ciasne podwórza, czarne miejsca wokół podkreślają labiryntowość tej przestrzeni, jej specyficzną skończoność. Gęstniejący mrok, podkreślanie jego tonów, nieustanne zwroty do pory nocnej i przywoływanie ciemności w scenerii miejskiej „stanowi część tajemnicy” – jak stwierdza Roger Caillois¹⁴. Söderberg pisze – „Było coś pociągającego w ulicach, kiedy zapadał zmrok i rozbłyskiwały latarnie. Wszystko wydawało się wtedy takie tajemnicze, nieodgadnione” [Z, s. 104–105]. Takie „uta-jemniczenie” przestrzeni miejskiej – spotykane również u Baudelaire’a, Reymonta i szczególnie u Berenta – wyostrza ambiwalentność miasta końca wieku, zdecydowanie dookreśla jego charakter, a także uaktywnia niepokoje i dylematy związane z nieprzeniknionym obliczem miejskości.

W 1901 roku ukazuje się kolejna powieść Söderberga – pogłębiona psychologicznie książka autobiograficzna – *Młodość Martina Bricka* (*Martin Bricks ungdom*)¹⁵, uznana przez krytykę za najdojrzalsze dzieło skandynawskiego powieściopisarza. Dzieje głównego bohatera (opuszczonego, wyobcowanego i kontemplującego egzystencjalną bezsensowność) są usytuowane w Sztokholmie końca wieku XIX. Tak jak w utworach przywołanych wyżej, stolica Szwecji jest tutaj zszarzała, ołowiana pochmurność wypełnia miejskie powietrze. Pisarz uwypukla mroczność miasta poprzez czerń i półmrok, które są tu dominujące i rządzą rytmem codzienności – „Szare październikowe przedpołudnie; Dzień był ciemny i pochmurny” [MMB, s. 11]; „dni stawały się coraz krótsze” [MMB, s. 14]; „szare światło sączące się zza rolety” [MMB, s. 56]. W tej ciemności człowiek staje się argusowy, zmienia się, wyostrza swoją koncentrację, chwytając nieznaczące nawet dźwięki, nikłe ślady widoczności, chwytając nieuchwytnie. Pisarz podkreśla w ten sposób obecność przypuszczalnych niebezpieczeństw. Podobnie dzieje się w powieści o losach 33-letniego introwertycznego lekarza medycyny Gabriela Głasa – *Doktor Glas* (*Doktor Glas*, 1905)¹⁶. Tu również autor z pełną konsekwencją tworzy obraz miasta pogrążonego w szarości i ciemności; z jednej strony są to oznaki typowe dla surowego północnego klimatu, z drugiej – tworzą wyrazisty pejzaż psychiczny, charakterystyczny dla osobowości rozproszonej i zagrożonej.

¹³ Björn Sundberg, *Hjalmar Söderbergs väg – från konstprosa till kulturkamp*, s. 407.

¹⁴ Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, przeł. Krystyna Dolatowska, w: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Maciej Żurowski, słowo wstępne Jan Błoński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 106.

¹⁵ Korzystam z wydania: Hjalmar Söderberg, *Młodość Martina Bricka*, przeł. Paweł Pollak, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza 2005. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych skrótem MMB i numerem strony.

¹⁶ Korzystam z wydania: Hjalmar Söderberg, *Doktor Glas*, przeł. Ewa Gruszczyńska, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co 2003. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych skrótem DG i numerem strony.

Pojawia się tutaj znów wyraźny rys Jungowski. „Życie psychiczne stanowi całość większą niż «widoczna» warstwa świadomości. Szczególnym wyzwaniem – pisze Zenon Waldemar Dudek – dla dojrzewającego i rozwijającego się człowieka jest słaba i «ciemna» strona jego psychiki”¹⁷. Tak częsta u Söderberga ciemność jest również wyrazem słabości psychicznej oraz mrocznej strony psychiki człowieka i zawsze odnosi się do młodych, dojrzewających dekadencjnych bohaterów. W opowiadaniu *Cień* czytamy: „Wyszedłem przez bramę, a cień podążył za mną” [O, *Cień*, s. 45]. Tak jest także w przypadku Gabriela Glasa, który wypowiada znamienne słowa: „**jestem cieniem, który chciałby zostać człowiekiem**” [DG, s. 64]. Poszukiwanie siebie, odnalezienie lepszej części siebie, doskonalenie kognitywne nie jest możliwe w obszarze niewiadomym, obcym. A takim jest sztokholmskie środowisko miejskie – ciemne, nieznanne, nieprzewidywalne. „Ciemność – konstatuje Dudek – kryje w sobie zagrożenie, wywołuje stan niepewności i lęk. [...] Zwykle wylaniają się z niej różne formy agresywnej lub demonicznej siły, a niekiedy potwory”¹⁸. U Söderberga owa ciemność jest najczęściej tłem wędrówki bohatera przez komunalne parki, ciasne labirynty uliczki miejskie, podwórza, korytarze, klatki schodowe, piwnice oraz cmentarze municypalne. Tak ukształtowana przestrzeń sugeruje niemożność osiągnięcia celu (indywidualnego i zbiorowego), błędzenie, sytuację uwięzienia, opresji.

„DESZCZ CHŁOSZCZĄCY SZYBĘ” [MMB, s. 19] I WIATR, CO „NIE DAJE ODPOCZAĆ”

Z podobną frekwencją i w podobnej funkcji co ciemność występuje w analizowanych tutaj powieściach deszcz. Żywiol słotny postrzega się zwykle w dwóch podstawowych znaczeniach: jako siłę łączoną z życiem i jego przejawami (stymulowanie życia, zapładnianie), głównie urodzajem, nagrodą, odradzeniem, wszelkim wylęciem, istnieniem oraz jako energię identyfikowaną ze śmiercią i jej symptomami, w szczególności z dewastacją, erozją, rozpadem, karą, spustoszeniem i zagładą, a także ze smutkiem, żalem, chorobą. W powieściowych krajobrazach Söderberga deszcz uwyrażnia patogeny wymiar miasta. W *Zabłąkaniach* deszcz pada nieprzerwanie, „siąpi nieustannie” [Z, s. 70]. Tomas często „wychodzi na deszcz”, „słucha deszczu”, błąka się po mieście w deszczu. Kiedy deszcz przestawał padać, nie rozpogadzało się, ziemia nie chłoneła wody, nadal ulice i chodniki „były mokre i błyszczące, pokryte cętkami mroku jesiennego wieczoru i świateł gazowych płomieni” [Z, s. 122]. Deszcz bezustannie mżył, „rozmywając ulice” [Z, s. 126], w *Opowiadkach* – „deszcz szmerze w rynnie” [O, *Mżawka*, s. 73] albo „woda kapiąca z dachów mieniła się w słońcu na chodniku tworzyły się niebieszczące się jeziora” [O, *Cień*, s. 42]. W *Młodości Martina Bricka* natomiast – „domy były szare i czarne od deszczu i dymu” [MMB, s. 14], główny bohater Martin często „słuchał deszczu chłoszczącego szybę” [MMB, s. 19], miasto tonęło w opadach.

¹⁷ Zenon Waldemar Dudek, *Ciemne labirynty duszy*, w: idem, *Jungowska psychologia marzeń sennych. Nocne wędrówki duszy*, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia 1997, s. 183.

¹⁸ Ibidem, s. 184.

„Padało, jakby otwarło się niebo” [MMB, s. 52], „powietrze było wilgotne, zimne i mgliste” [MMB, s. 53]. W porównaniu z „deszczowością” powieści Reymonta czy Berenta u Söderberga przybiera ona formę o wiele bardziej ostrą, odsłaniając okrucieństwo czy wręcz sadyzm natury. „Padało. **Deszcz bił mnie po twarzy**” [DG, s. 103]; „Wciąż deszcz i deszcz... Z nieba leci nie woda, lecz brud. Powietrze nie jest szare, lecz brązowe, a kiedy deszcz czasami na chwilę ustaje, rozjaśnia się, nabierając odcienia brudnej żółci” [DG, s. 149, wyróżnienie – moje]. Brud oznacza tutaj to samo, co błoto pojawiające się w przestrzeniach miejskich polskich pisarzy. Z nieba nie spada deszcz w postaci czystej wody (mimo iż o dychotomicznej naturze – rodzenie/zabijanie), ale płynny brud, gnój o konotacjach li tylko niszczących. Dodatkowo powietrze miejskie ze zwykle szarego (w jakimś stopniu neutralnego) zamienia się tutaj w paletę barw brudnej żółci i jej odcieni, jednoznacznie kojarzącej się z chorobą, zakażeniem, ropieniem. Nadto powietrze staje się brązowe, a przecież barwa brązowa symbolizuje pustkę, jałowość duchową, uwiąd, smutek, melancholię, rezygnację, bierność i zachowawczość, a także jednoznacznie zaznacza formę ekskrementów¹⁹. W *Nieblałych igraszkach*²⁰ (*Den allvarsamma leken*, 1912) deszcz szarpie „mury starego Sztokholmu”; wszędzie ponuje „półmrok i szarość” [NI, s. 19]. Główny bohater powieści Arvid Stjärmbloom chadza „ulicami błyszczącymi od deszczu” [NI, s. 35], w „pochmurne, szarozimne dnie” [NI, s. 70]. Miasto zalega „gruba, brązowoszara mgła deszczu” [NI, s. 112] i jedynie „pojedyncze latarnie przeświecały [...] przez mżawkę” [NI, s. 115]. W Söderberga rozmięczonym, rozwodnionym, śliskim wizerunku Sztokholmu istotną rolę (wspólnie z deszczem) odgrywa wiatr. Przypomina on tutaj o czasie, o przemijalności egzystencji, bytowej zmienności, niestałości, temporalnej ograniczoności człowieka. Po drugie, potęguje pustkę Sztokholmu, podsyca niepokój egzystencjalny, wyostża myślenie o sprawach ostatecznych. I wreszcie po trzecie, może być siewcą zniszczenia, sprawcą śmierci.

W nocy hulała wichura. Ścieżki i trawniki pokrywały gałęzie, zwiędłe liście i całe wyrwane konary, wiatr nadal śpiewał w koronach drzew, a przy ziemi gwałtownymi podmuchami podrywał jeden po drugim szaleńczo wirujący słup ziemi, piasku i kolorowych martwych liści [Z, s. 94]. [P]owietrze śpiewało, a domy chwiały się jak pijane [Z, s. 128]. [W]iatr świszczwał przy węglach domów. Starsza kobieta z rozwianymi połami płaszcza i parasolem za głową zbliżała się powoli popychana przez wiatr [Z, s. 137]. Wiatr zawodził we wszystkich szczelinach, czasami trzaskał oknem [Z, s. 146]. Wiatr nucił coś sobie w wielkich, starych drzewach, długie pociągnięcie smyczkiem, wzbierające, wątlejące, a w końcu zgasłe. Dwa żółte motyle fruwały jak żywe strzępki bibułki albo jak płatki żółtych róż, które poryw wiatru zerwał z łążek, poniósł na wygnanie, na tułaczkę, w rozedrganym niepokojem... I wiatr nie pozwala im znaleźć azylu, nie daje odpocząć; niesie je tak, że zbliżają się do siebie, uciekają, znowu się zbliżają... [Z, s. 54].

Jak wiadomo ruch, poruszanie się, taneczność, wirowanie stanowi istotną cechę wyobraźni artystycznej Nietzschego. Idąc prawdopodobnie tym tropem, Söderberg często charakteryzuje przestrzeń za pomocą rzeczownika „wir”. Słowo to podkreśla – tak jak w *Próchnie* Berenta – chaos egzystencji, chaos życia w mieście, w świecie, kruchość bytowania w doczesności, a wreszcie uwyrażnia jej migotliwą tempo-

¹⁹ Zob. Władysław Kopaliński, *Brzq*, w: idem, *Słownik symboli*, s. 26.

²⁰ Korzystam z wydania: Hjalmar Söderberg, *Nieblałe igraszki*, przeł. Paweł Pollak, Wrocław: Fundacja Szwedzka 2006. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych literami NI i numerem strony.

ralność, zmienność i znikomość. Owa zbieżność kategorii wiru/tańca/pędu w powieściach Söderberga i Berenta jest wręcz uderzająca, co wskazuje na wspólnotę modernistycznych fascynacji pisarzy z różnych regionów Europy.

„Wir” w mieście Berenta wytwarzany jest poprzez człowieka „dziką” aktywność wywołaną popędami, łączy się z rytmem miejskiego życia, ale także ze swoistą galopadą projektów tożsamościowych bohaterów. „Wiry” Söderberga przynależą do sfery energii zewnętrznej miasta, żywiołów naturalnych wpływających na jego klimat, zewnętrzny format. Wirujący kurz, krążący pył, kłębiący, wicherzający się dym, a także tańczący (padający) śnieg to elementy natury pożerającej, niszczącej, niepozwalającej człowiekowi na prawidłowe, pełne funkcjonowanie. Efemerydalna natura dymu, kurzu, padającego deszczu, a zwłaszcza śniegu (tak często w powieściach szwedzkiego pisarza, co rozwinę w dalszej części rozważań) wskazuje na kategorii temporalne – niedługość i nietrwałość życia człowieka. Z drugiej strony natomiast dym (w pewnym sensie również kurz) jest pochodną płomienia, ognia jednoznacznie kojarzonego z pożarem, paleniem, zniszczeniem i śmiercią.

„WSZĘDZIE KURZ I DUCHOTA” [DG, s. 57]

W powieści *Doktor Glas* Söderberg wprowadza jeszcze jeden ważny element podkreślający niszczącą moc przestrzeni sztokholmskiej. Jest nim łączony z palącym żarem, gorącym, ogniem, skwarem, spiekotą – osłabiający, działający usypiająco i śmiertelnie nużąco – upał. Pisarz w taki sposób opisuje lato w swoim rodzinnym mieście:

Nigdy nie widziałem takiego lata. Prawdziwe upały od połowy maja. Przez cały dzień ponad ulicami i rynkiem wisi nieruchomo gruba warstwa kurzu [DG, s. 7]. [C]hmura kurzu unosi się, rozplywa gdzieś w oddali, ciągnąc za sobą na zachód długi welon czerwonego pyłu [DG, s. 7]. I znów nastały afrykańskie upały. Przez całe popołudnie wisi nad miastem chmura złotawego kurzu w ciężkim, bezwietrznym powietrzu [DG, s. 85].

Podobnie negatywny obraz lata, wpływ upału na ludzi egzystujących w mieście spotykamy w *Zabłąkaniach*. Tutaj niszcząca moc gorąca zostaje o wiele bardziej spotęgowana, silniej umocniona:

Bruk palił pod stopami, a ściany domów jarzyły się białe jak popiół. Miasto pograżyło się w letnim odrętwieniu, ospałe od gorąca pod egipskim niebem. Ludzie przeklinali słońce i chowali się w cieniu, gdzie tylko znaleźli jakieś ciemne pasmo, pod samymi murami i głęboko w mroku alejek [Z, s. 61]. [D]osadnie przeklinają upał [Z, s. 64]. W głębokim cieniu śpiącym pod listowiem i czarnymi konarami starych lip, wzmocnionym jeszcze ciemną, szarą ścianą domu panował orzeźwiający chłód [Z, s. 79].

U Söderberga bohaterowie przeklinają upał i słońce w poszukiwaniu orzeźwienia, przynoszącego ratunek chłodu. „Miasto jest żywiołem płonących światła” [DG, s. 85] – pisze w *Doktorze Glasie*, mając zapewne na uwadze całość „żywiołu płonącego”, a zatem również tych jego pierwiastków, które przynależą ognio-wi. Söderberg, łącząc w swoich powieściach Herakliteski sens ognia i wody jako

„sprawców przemian”²¹, podkreśla nieustanną zmienność rzeczy. Człowiek jest także jedną z wielu form przejściowych, należących do zbioru żywiołów ginących i powstających. Symbolem tej przejściowości jest zachodzące słońce: „Słońce coraz słabiej przeświecało przez grubą warstwę oparów, unoszących się nad miastem” [DG, s. 129]; „Czerwone obłoki kurzu, które zgromadziły się ponad kominami fabrycznymi na Kungsholmen, ściemniały, przypominając uspione nieszczęścia” [DG, s. 9–10]. Tak jak w „zachodzącym słońcu dachówka wieży kościelnej płonie czerwienią” [DG, s. 114], tak człowiek końca wieku „płonie miejskością” – spalając go, wypalając, przynosząc jedynie wielostronną fasadowość, wir, szum, sztuczność. Człowiek ów coraz intensywniej „odczuwając cały ciężar gorąca” rozdającego się w mieście, coraz częściej i intensywniej jest „przepełniony niepokojem” [DG, s. 38]. Niepokojem, nie znajduje bowiem dostępności w bezpośrednim poznaniu, w reagowaniu i postrzeganiu rzeczywistości, w doświadczaniu miejskości będącej „jakąś tajemniczą trucizną” [DG, s. 70].

„KAŁDUNY CHMUR”

Przemijalność egzystencji symbolizują też w powieściach autora *Doktora Glasa* chmury i mgły. Owo stapianie się powietrza i wody, nieokreśloność i zmienność, pewna płynność rzeczywistości, utrwalają demoniczny charakter Söderbergowego Sztokholmu. Częstość tych zjawisk – podobnie jak u Reymonta i Berenta – wskazuje na „miasto nierzeczywiste”, w którym niektóre jego fragmenty są tak zamazane, zmienne, nieostre, że aż somnambuliczne. Należy dodać, że swoista potężność w ujmowaniu przez pisarza chmur, ich siły, nadawaniu im kształtów wręcz herkulesowych, przypomina nietzscheańską metaforę wędrujących nad światem „kałdunów chmur”. I tak –

[C]hmury węglowego dymu [Z, s. 64]. [Z]e zwałami chmur o krwistych konturach [Z, s. 66]. Drzewa [...] ciągnęły porwane strzępy chmur, pośpiesznie i niespokojnie [Z, s. 94]. A w górze stada chmur przeganiały się ze wschodu na zachód z coraz większą prędkością [Z, s. 100]. [P]owoli napływała mgła niczym nieprzenikniony biały mrok. Miał uczucie, że sama nieskończoność zbliża się ku niemu [Tomasowi – przyp. P.W.], przerażająco rozległa i pusta, niszczy wszystko wokół niego, połyka domy i nadbrzeża, i latarnie gazowe i zostawia go samego na paru śliskich, wąskich deskach, rozbitka na tratwie, unoszącego się w przestworzach [Z, s. 123]. Domy w wąskich uliczkach między kościołem Adolfa Fryderyka a placem Hötorget stłoczyły się onieśmiałe i zaniedbane, z odrapanymi, pełnymi płam ścianami, poczerniałe od deszczu, ociekające wilgocią i brudem. Niebo stanowiło jedną gęstą, żółtoszarą mgłę [Z, s. 126–127]. [C]iemne masy chmur nadal przeciągały nierównymi rzędami przez cienki, szklisty błękit. [...] Głęboki i jałowy błękit październikowego nieba stał się jeszcze głębszy i bardziej wyjałowiony. Na zachodzie przechodził w czerwień, która wydawała się brudna od sadzy i mgły [MMB, s. 18].

Chmury i mgła to symbole żywiołu powietrza i żywiołu ziemi. Dzięki tak intensywnemu łączeniu tych żywiołów w organizmie miasta Söderberg hiperbolizuje doświadczenie nieoswojenia czy nieoswajalności, konotuje stan melancholii. Mgła

²¹ Juan Eduardo Cirlot, *Ogień*, w: idem, *Słownik symboli*, s. 281.

właśnie – jak pisze Piotr Śniedziewski – jest „odpowiedzialna za to, że świat traci swe kierunki, a żyjący w nim człowiek skazany zostaje na tułaczkę: po omacku, bez pewności, iż za chwilę nie powróci do miejsca, z którego dopiero co wyszedł”²². Wszyscy bohaterowie analizowanych tu powieści brodzą w oparach niepewności, pograżając się w neurozie. W tych zmaganiach z doczesnością nie ma stałości, brakuje pewności budującej relacje z innymi. „Ścieląca się [...] mgła jest [...] ścielącą się melancholią”²³ – jak konstatuje Śniedziewski. Mgła zatem symbolizuje u autora *Doktora Glasa* owo egzystencjalne przyduszanie, ciężenie ku rozproszaniu, ku fragmentaryczności, ku *vanitas*. Postaci Söderberga są jednostkami niewymownie samotnymi i smutnymi. „Ten smutek jest jak mgła – widzi się go i doświadcza, można weń wejść i się w nim zagubić, ale nikt nie jest w stanie ani dotrzeć do jego centrum, ani pochwycić krawędzi”²⁴ – pisze autor *Melancholijnego spojrzenia*. Arvid, Martin, Tomas czy Gabriel funkcjonują w rozproszaniu, zakleszczeni w konwenansach, obudowani formą. Z każdym kolejnym miesiącem swojego życia nie są zdolni do pokonania codziennej dojmującej zwykłości, do wyjścia z ram chropawej prozaiczności. Tęsknią za doświadczeniem niezwykłości, doświadczeniem uwolnionym od namysłu nad kruchością, przemijalnością człowieka, nad istotą śmierci. Chcą przestać być „szarymi duszami”, „czarnymi duszami”.

Niebo nad Sztokholmem Söderberga jest niespokojne, zsyła fenomeny podkreślające negatywny, złowrogi, demoniczny charakter miasta. Rysują się tu dwa horyzonty, dwie powłoki, dwa poziomy – tego co wieczne, nieprzemijające oraz tego, co doczesne, krótkotrwałe. Rudymentarną refleksją w pierwszym horyzoncie jest namysł nad nieprzemijalnością i nieśmiertelnością, nadto zaś w tej kategorii nad nieskończonością czasu, nad istotą wiecznotrwałego ruchu (wcześniej sygnalizowany wir). Odzwierciedleniem tych refleksji jest na pewno w powieściach szwedzkiego literata ukazywanie zmienności pór roku, ich dynamizmu i nieprzerwanej trwałości, nieugiętej powtarzalności. Akcja powieściowych wydarzeń zmienia się często, trwa najczęściej od ledwo zaznaczonej wiosny, przez lato, aż do rozbudowanej refleksyjnie skandynawskiej jesieni i zimy. W tym szybkim biegu pór roku osadzany jest powieściowy bohater, jednostka na ogół skonfliktowana z otoczeniem, osamotniona w swoim indywidualizmie, wyalienowana, jak to postrzegają, z roju ludzkiego, mrowia. Tomas Weber z *Zabłąkań* „płynął z ludzkim nurtem, bez troski, bez celu” [Z, s. 11], gdzie indziej czytamy, że popołudniowy „strumień przechodniów wzbierał na ulicach i placach” [Z, s. 12], Tomas często mijał obce twarze w „ulicznym mrowiu” [Z, s. 43], był zmęczony ludzką masą, zdezorientowany i wystraszony, wpadał w swoisty trans miejskości „dopóki szturchnięcia przechodniów nie wyrwały go z odrętwienia i nie pociągnął go ludzki strumień” [Z, s. 132]. Z kolei Arvid Stjärnblom jest przerażony tłumem, zwłaszcza jego neurotyczną energią. Ludzie w mieście – jak mówi – jedynie suną jak w „kondukcje pogrzebowym” [NI, s. 112].

²² Piotr Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków: Universitas 2011, s. 87.

²³ Ibidem, s. 89.

²⁴ Ibidem, s. 93.

„CZAS NIE MIAŁ ŻADNYCH GRANIC, BIEĞŁ TYLKO W OSZAŁAMIAJĄCĄ NIEBIESKĄ NIESKOŃCZONOŚĆ” [MMB, s. 37]

Söderberg często przetyka tkaninę powieściową swoich utworów refleksjami na temat czasu. Kwintesencją tych śladów refleksji o temporalności jest fragment *Zabłąkań*. Podczas spotkania Tomasa i Märty „zapadła cisza jak w uśpionym bajkowym domku. Stary zegar stanął i milcząc, nieustępliwie spoglądał na nich ze ściany swą okrągłą, mądrą twarzą” [Z, s. 56]. Zegar uosabia tutaj wytrwałość i wiecznotrwałość czasu, jego władzę nad doczesnością oraz jest wyrazem, symbolem rozumienia mechanizmu temporalności, a nade wszystko ważkim zamyśleniem nad mądrością czasu. W powieściach Söderberga przykładem miarowości i niezmienności czasu, naturalnym zegarem i argusem czasu przypominającym o przemijalności doczesnej, o narodzinach i śmierci jest księżyc. Pojawia się nieoczekiwanie, niejako komentuje wydarzenia miejskie i ich scenierię swoją obecnością. Jako reprezentant magicznej sfery natury przypomina o stałości i niestałości, a nadto o zmienności wszystkich rzeczy doczesnych i niezmienności kosmosu. „Księżyc stał wysoko na niebie, [...] szarobiały księżyc [...] nieskończenie daleki, a w jego poświęcie gwiazdy mrugały sennie i błado; [...] Księżyc [...] przesuwa się, chowa za czarnym kominem fabrycznym i wyłania po drugiej stronie” [MMB, s. 59]. Ponieważ noc najczęściej jest scenierią „wodnych” żywiołów przyrody (deszcz, mgła), Söderberg podkreśla tym samym istnienie pod „okiem” księżycy rzeczywistości ciemnej, przestrzeni martwej, zimnej, nawilgłej, wreszcie „pustej i ślepej”, a więc chorej. W *Niebiałych igraszkach* czytamy – „Księżyc błady i chorowity, przesuwał się wśród strzępów chmur” [NI, s. 193]. Tak ujęty przez pisarza ewokował zatem chorobę, wywoływał w mieście stan kryzysogeny. I jeszcze jeden ważny aspekt. Ze względu, jak mówiłem wcześniej, na magiczne właściwości oddziaływania księżycy łączyć go można z wyzwaniem dzikości wśród ludzi, z otwieraniem się w nich zachowań animalnych.

„NIEME UPIORY”

Co widać na tle nieba sztokholmskiego w powieściach autora *Młodości Martina Bricka*? Tak jak u wspomnianych tu polskich pisarzy widać przede wszystkim wysokie budynki sakralne [Z, s. 43], rzędy domów różnej wielkości, a nadto zakłady kowalskie z kominami czy też wiatrowskazy na kominach, kominy fabryczne [MMB, s. 59; Z, s. 14, 103]. Charakterystyczne dla pejzażu Sztokholmu wieże kościołów królują posągowo nad miastem. Wdrukowując w niebo swoje kształty, nieustannie przypominają o zdarzeniach z przeszłości bohaterów powieści, znaczą powieściową akcję, prowadzą powieściowy świat – „Jaskrawa ceglana wieża kościoła rozgorzała w słońcu jak płomień ognia” [Z, s. 43]; „Surowa, majestatyczna wieża starej katedry odcinała się na tle jasnego czerwcowego nieba” [NI, s. 148]; „wysokie domy z czerwonej cegły” [MMB, s. 44]. Bardzo podobnie prezentuje taką przestrzeń Berent w *Próchnie*. „Z ciemnego zwałiska murów – pisze autor – wyrastały w czerwień płonącego nieba kościelne wieże, niby czarne i nieme

upiory”²⁵ [P, s. 174]. U Söderberga takimi „czarnymi i niemymi upiorami” zdają się także drzewa ukazywane jako twory budzące strach albo drzewa martwe, wyzwalające jeszcze większy lęk:

[C]zarne konary starych lip [Z, s. 79]. Srebrnoblade wierzby, które jako ostatnie z drzew Kungsträdgården tracą swe późno i wolno żółknące liście, zdawały się pochylać, łącząc tchnące jeszcze latem korony w cichy krąg żalu [Z, s. 97]. Drzewa trzeszczały [Z, s. 101]. Wiekowa lipa z przyciętymi konarami, poczerniałą korą i przeredzonym ze starości listowiem rośnie tam w rogu, stara jak kamienica [O, *Kominiarzowa*, s. 17]. [S]tara lipa dygoce w swoim kącie [O, *Kominiarzowa*, s. 23]. Kasztanowiec zza okna jest nagi i czarny [DG, s. 175]. [C]zarne sosny [NI, s. 23]. [C]zarny szkielec wysokiego drzewa [NI, s. 72; drzewa u Zapolskiej „jeśli wyjątkowo są już obecne, przypominają «szkielety»”²⁶]. Topole przed Politechniką stały niczym upiorni strażnicy [NI, s. 112]. [T]racące liście drzewa [NI, s. 163].

Najczęściej są to drzewa rosnące na przy cmentarzu lub przy nim, nagie, czarne, i przede wszystkim stare, budzące jednoznaczne skojarzenia z umieraniem, ze śmiercią. W mieście Söderberga na ogół brakuje kwiatów, zieleni, kolorowych, żywych roślin, młodej, witalnej flory. Drzewa są takie same jak ulice Sztokholmu – „dziwnie bezładne i puste” [O, *Sen o wieczności*, s. 10]. W tych starych drzewach nie mieszkają ptaki, brakuje w nich życia. Drzewa te „niczym olbrzymie ptaki wędrownne, których szerokie czarne skrzydła na całe minuty mogły zaćmić słońce i pograżyć ziemię w cieniu” [Z, s. 94]²⁷. Ptaki jedynie czasami „przylatywały i wylatywały, przeraźliwie krzycząc” [Z, s. 103]. Puste korony drzew nie stanowią miejsca do budowania ptasich siedzib i tak jak domy w mieście są stare, mroczne, ciemne. W tym dość gęstym pejzażu miasta wiele elementów przestrzeni materialnej podkreśla jego demoniczno-niszczycielski charakter. Pora zatem odpowiedzieć na pytanie: jak pachnie Sztokholm Söderberga i co najczęściej w nim słychać?

„GLUCHE, PRZECIĄGLE WYCIE, JAKBY OLBRZYMIEGO
I WYGŁODNIAŁEGO ZWIERZA”

Słychać przede wszystkim dźwięki typowe dla życia ulicy, ruchu ulicznego, dźwięki przemieszczania się ludzi i pozostałej strefy ruchu przynależnego miastu. Najczęściej słyszonym dźwiękiem w tamtym Sztokholmie są dzwony rozbrzmiewające z rozlicznych kościołów i dzwonnicy przykościelnych, bijące na niedzielne nabożeństwa. Mieszają się one z odgłosami dochodzącymi z budowli (na przykład „uderzenia młotów i przyspiewki robotników stawiających Operę” [Z, s. 10–11] – w 1892 roku wyburzono dotychczasowy gmach opery i w tej samej lokalizacji wystawiono nowy, który oddano do użytku we wrześniu 1898 roku). „Dzwony

²⁵ Korzystam z wydania: Waław Berent, *Próchno. Powieść współczesna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1971. Wszystkie cytaty oznaczam w nawiasach kwadratowych literą P i numerem strony.

²⁶ Irena Gubernat, *Miasto Zapolskiej*, w: *Miasto – kultura – literatura – wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, red. Jan Data, Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie 1993, s. 217.

²⁷ W *Próchnie* Berenta luna jest porównana do „wielkiego krwawego ptaka”, a „czarne wieże kościołów strzelały w tej krwawej topieli coraz to wyżej i wyżej: zapomniane od ludzi, same nieba sięgały, Boga wzywały na ratunek” [P, s. 174–176].

biły na wieży, ale nie w zwykły sposób; biły tak, że ziemia się trzęsła” [Z, s. 128]; „znowu biły dzwony w czarnej kopule pod szarym niebem [MMB, s. 25]; „Dzwony grzmiały i śpiewały” [NI, s. 111]; „Dzwony żałobne biły” [NI, s. 112]. Niezwykle akustyczne są tu sztokholmskie chodniki, place, uliczki, a szczególnie podwórza, w których ciężkie bramy zatrzaskują się z łoskotem. Tutaj zawsze tworzy się przedziwna „muzyka” utkana ze szmerów, zgrzytów, szelestów, trzasków, pogłosów hałaśliwych trotuarów –

Uliczny hałas wdierał się przez otwarte okno. Hurkot, jakby wszystkie piekielne beczkowoz-y dostały rozkaz, by cały dzień jeździć w tę i we w tę [Z, s. 62]. Tupot kroków, brzęk dzwonek i skrzywienie powozów mieszały się z okrzykami dorożkarzy i dzwonieniem omnibusów, a przez ten zgiełk raz po raz przedzierało się głuche jęklive zawodzenie tyfonu [Z, s. 131].

Drugą grupę foniczną stanowią dźwięki zakładów produkcyjnych, mechanicznych, warsztatów kowalskich, fabryk.

Odgłos uderzeń młota o kowadło był jedynym, który zakłócał wieczorną ciszę [Z, s. 109]. Raz po raz uliczny zgiełk przecinało głuche, przeciągłe wycie, jakby olbrzymiego i wygłodniałego zwierza. [...] był to tyfon, który testowano w zakładzie mechanicznym gdzieś na Kungsholmen. Słysząc go było wszędzie przez cały boży dzień, we wszystkich dzielnicach miasta równie mocno, równie zatruwająco blisko [...]; głodny ryk tyfonu [Z, s. 127]. [K]owalski młot jak zwykle uderzał bez przerwy [Z, s. 146].

Podobna złowroga akustyka pojawia się w *Próchnie* Berenta: „wyły bez przerwy świstaki fabryczne; ryk sygnałów fabrycznych zagłuszyły odległe, ponure grzmoty” [P, s. 178–179] – takie przykłady można wyjąć również z wzorcowej pod tym względem *Ziemi obiecanej* Władysława Reymonta. Foniczność miasta szwedzkiego jest sferą złowrogą, przynoszącą ból, chorą. Taka skażona „chorym” dźwiękiem przestrzeń rodzi nieodpartą chęć ucieczki, wydostania się z obszaru opresyjnego. Brakuje tutaj zdrowych dźwięków – krzyku dzieci, śmiechu, różnej tonacji rozmów, dźwięku zabawek czy też szczekania psa, brakuje wyrazistych „scen” z codziennego funkcjonowania miasta.

Najczęściej miasto zapełnia anonimowy tłum, masa miejska pieszych zmierzających w nieznanym kierunku. Tramwaje konne, omnibusy gnają przez tę jałową przestrzeń, tłum tworzy niekończący się strumień jałowizny miejskiej roślinności. Sztokholm Söderberga śmierdzi. Cuchną podwórka, bramy, ulice tęchną zgnilizną, pleśnią, błotem oraz tytoniem i alkoholem – „smród dochodził między innymi z browarów i mielarni tytoniu” [NI, s. 163]. Z drugiej strony czuć tu też zapach morza, łodzi rybackich, starych, przemoczonych deszczem drzew, podmokłego, nierzadko błotnistej podłoża („ulica pachniała wilgotnym makadamem” [Z, s. 70]). Powietrze powieściowe jest tutaj przepełnione zapachami związanymi z rozkładem.

Z rozkładem kojarzy się też śnieg – nieodzowny komponent północnego pejzażu. W drugiej części *Zabłąkań* pojawia się padający śnieg – „opadające płatki, duże i wilgotne, które pokrywały bielą dachy i parapety i wybielały mrok” [Z, s. 112]. Śnieg wiruje, bohaterowie powieści często przedzierają się przez rozszalały wichur śniegowy, przez zadymkę, śnieg na przemian miesza się z deszczem, mrokiem i ledwie dostrzegalnymi „światłami gazowych płomieni” [Z, s. 122]. Raz przybiera na sile, raz słabnie, to znowu pada „coraz gęściej, bardziej miękki, głuśzący hałas” [Z, s. 128]. W tym wirze śniegowych przemian główny bohater Tomas często przemyka obok cmentarzy, białych, zasypanych śniegiem, co nieodparcie napro-

wadza na dekadencie uwyrażenie przez pisarza spraw ostatecznych [Z, s. 129]. Znamienne jest dla Söderberga, że pokazuje ulice z pewnego oddalenia, niejako przygotowane do wykonania fotografii – pejzażu miasta w szacie zimowej. Powieścią Söderberga, w której najczęściej pada śnieg, jest *Młodość Martina Bricka*. Tutaj podobnie jak w *Zabłakaniach* śnieg towarzyszy tytułowemu bohaterowi w jego zmaganiach z wielkomięjskością. „Śnieg – czytamy w powieści – białął na dachach, w domach było ciemno, na ulicy pusto” [MMB, s. 59]; „Place i ulice były białe, śnieg padał miękko i cicho” [MMB, s. 64]. W *Młodości Martina Bricka* poprzez hiperbolizację żywiołu śnieżny czyni pisarz bardziej inwazyjnym, aktywnym, łączącym się z ofensywną zasadą wrogiej mięjskości. Śnieg pada „dużymi, ciężkimi płatkami” [MMB, s. 12]. Jest mokry (zatem ciężki), „szybko topniał i szybko się brudził” [MMB, s. 25]; „panował dotkliwy mróz” [MMB, s. 66]. Miasto ponownie staje się przestrzenią zabijającą, chorą, infekującą śmiercią i lękiem. Śnieg, lód, mróz symbolizują przestrzeń „ostygłą”, wygasłą, obumarłą. Podobna semantycznie przestrzeń pojawia się w *Nieblałych igraszkach*. Tutaj pisarz dodatkowo hiperbolizuje żywioł, pisząc o „zwałach śniegu, dojmującym zimnie” [NI, s. 44], „posępnym, zimowym mroku” [NI, s. 45], a zdanie „śnieg na dworze padał i padał” [NI, s. 52] pełni funkcję refrenu przypominającego o potędze żywiołu. Co więcej, pisarz upodabnia śnieg do błota, pisząc o „dużych zaspach brudnego śniegu” [NI, s. 56], jego zima zaś w punkcie kulminacyjnym swojej bytności staje się jedną z patologii trawiących wielkomięjskość, jest „zimą chorą i wycieńczoną” [NI, s. 56]. Arvid z *Nieblałych igraszek* wędrował przez miasto „w tym samym popołudniowym zimowym zmierzchu, w padającym deszczu ze śniegiem” [NI, s. 176] albo „krążył po ulicach, w lekkim, białym śniegu, który padał bez ustanku” [NI, s. 177].

Jak mówiłem wcześniej, w powieściowych obrazach Sztokholmu istotnie destrukcyjną funkcję nadaje Söderberg deszczowi. Podobną naturę ujawnia również padający śnieg. „Ludzie poruszali się – czytamy w *Zabłakaniach* – jak lunatycy, nie nie widząc; śnieg chłostał im w twarze i osiadał na rzęsach” [Z, s. 127, wyróżnienie moje], a kiedy „śnieżyca przybierała na sile” [Z, s. 131] śnieg podobnie jak wcześniej deszcz rozmiękczał ulice i place, chodnikowy asfalt, tworząc tym samym teren podmokły, bagnisty, niebezpieczny.

KOLORY SZTOKHOLMU

Jerzy Paszek w artykule *Symboliczne triady „Próchna”* poddał wnikliwej egzegezie trzy powieści Wacława Berenta: *Próchno*, *Oziminę* i *Żywe kamienie* pod kątem sposobów artystycznego wyzyskania kolorów. Badacz słusznie uważa, że symboliczne znaczenie kolorystyki w powieściach Berenta jest istotnym spoiwem jego osobliwej trylogii²⁸. Wspominam o tym nieprzypadkowo, gdyż nie pierwszy raz dostrzegam zaskakujące podobieństwo, również w tym zakresie, z powieściami Söderberga. W powieściach pisarza szwedzkiego oprócz różnoimiennych postaci fonii oraz ruchu i ich symboliki (jak u Berenta) dostrzegalna jest wyraźnie

²⁸ Jerzy Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4 (54), s. 95.

zasada kolorystycznego nasycania barwami zdarzeń powieściowych. U Berenta bogactwo kolorystyczne poszczególnych powieści jest imponujące, pisarz polski dzięki przede wszystkim osobniczemu stylowi, wirtuozowskiemu językowi poetyckiemu oraz rozmaitym typowym dla siebie strategiom stylistycznym osiąga niezwykle wręcz symboliczne ubarwienie postaci powieściowych, jak na przykład w *Oziminie* („zamiast nazwisk – łączenie postaci z persewerującym motywem barwnym, który określa daną osobę”²⁹). W *Żywych kamieniach* analogicznie, z tym że w powieści tej o wiele bardziej charakterystyczne jest „wyjątkowo bogate nasycanie pewnych rozdziałów barwą”³⁰, w *Próchnie* zaś barwa jest powiązana z aluzjami do idei Nietzschego czy też do świętych ksiąg staroindyjskich. W powieściach autora *Nieblałych igraszek* kolor towarzyszy zmieniającym się zdarzeniom, pojawiającym się w powieściach charakterystycznym przedmiotom, ubraniom, znamionuje złożoną sztokholmską przestrzeń miejską oraz fenomeny związane z przyrodą nordycką. Da się tu wyróżnić kilka wodzących barw, którymi mieni się powieściowa tkanina. Na plan pierwszy wysuwa się czerwień – barwa znacząca, ze swoimi odcieniami, tonami i półtonami. W następnej kolejności wymieniłbym kolory szary, czarny oraz żółty ze swoimi wariantami. Barwy te układają się w osobliwy findesieclowy witraż odsłaniający wielorakie znaczenia i symbole i dopełniający wizerunek miasta.

SZAROŚĆ/BIEL

Niezwykle często w powieściach autora *Doktora Glasa* obszar miejskości jest definiowany szarością. Przede wszystkim, jak już wskazywałem, szarość wyraża tutaj bezpłodność, niemożliwość wyzwania egzystencjalnej witalności, wszelki brak. Jest także, jeśli analizować znaczenie tej barwy za Erazmem Kuźmą, dookreśleniem kondycji „poddania się, rezygnacji, rozpaczy”³¹. Strefa takiej szarości to zatem obszar zła, cierpienia, przyniatającego smutku i utrapienia. Szarość definiuje nadto jednowymiarowość, istotny deficyt wartości. W *Próchnie* Berenta kolor szary ma cechy niejednoznaczne i nie jest – jak przekonuje Paszek – „li tylko synonimem zwykłości i powszedniości”. Szarość to zatem „przekleństwo artysty, który boi się przeciętności, nie chce być kimś z szarego tłumu”³², nie chce przeżywać doświadczeń bycia człowiekiem jednowymiarowym, zwykłym, szarym. Podobne przekonania reprezentują bohaterowie Söderberga – zwłaszcza Martin Brick pragnący za wszelką cenę być poetą wybitnym, artystą pełnym. Szarość, jak sygnalizowałem, podświetla tutaj wszelkie patologie, określa kalectwo wielkomiejskiej przestrzeni, w której spotkać można najczęściej ludzi o „szarej cerze” [Z, s. 9], „brudnoszarej twarzy” [DG, s. 8; Z, s. 134]. Frontony budynków są „szare jak popiół” [Z, s. 22], dookoła widać „szare fasady starych domów” [Z, s. 43; O, *Kominiarzowa*, s. 17], a „drewniane domy na wzgórzu kąpały się szare w prażącym świetle” [Z, s. 56]. Czytelnik najczęściej stawiany jest przed – jedną z wielu

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 95–96.

³¹ Erazm Kuźma, *Kolor i słowo*, „Teksty” 1975, nr 2, s. 91.

³² Jerzy Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”*, s. 98.

– „ciemną, szarą ścianą domu” [Z, s. 79, 129; MMB, s. 11]. Kamienice sztokholmskie zwykle w owym jałowym obszarze „leżały w cieniu”, a czytelnik widzi często „rząd niskich szarobrudnych domów” [MMB, s. 9], „domy [...] szare i czarne od deszczu i dymu” [MMB, s. 14, 39]. Przemykający ulicami ludzie najczęściej ukazani są w „szarym płaszczu” [Z, s. 25, 87], noszą „szare spodnie” [Z, s. 135], towarzyszą im „szare cienie” [O, *Cień*, s. 43, 45] i wreszcie – co symptomatyczne w dobie findesieclowej – mają „szare dusze” [O, *Mżawka*, s. 76]. Nad miastem zawsze „wznosił się szary kontur” [MMB, s. 18] findesieclowej miejskości. Jak widać z wybranych tutaj przytoczeń, miejskość ta implikuje życie nijakie, niewyraźne, mydłkowate. Jest to **szare życie** (jak w powieści Berenta), marne, „nudne, brudne” [P, s. 190], gniotące, egzystencja poślednia, niezaznaczająca się czymś wyraźnym, szczególnym – niewiele znacząca, funkcjonująca za sprawą popędów.

Szarość jest uzupełniana w prozie Söderberga bielą. Kolor biały utożsamiany jest powszechnie z niewinnością, czystością, sferą duchową. W *Próchnie* Berenta biel reprezentuje „kobiecość, jako jedną z najważniejszych, najbardziej ambiwalentnych sił”³³ – jak stwierdza Paszek, podkreślając w dalszej części swojego wywodu, że kolor ten ma wartość wyraźnie ujemną – kojarzy się nie tylko z tym, co żywe, jasne, pełne, ale również może oznaczać niewrażliwość, niebyt, chłód, śmierć (świadczyć o tym może tak częsty w powieściach Söderberga śnieg!). Podobnie jak Berent, Söderberg także kojarzy biel z kobiecością, łączy ze sferą pełną tajemnic, ambiwalencji – ważnych i czytelnych zwłaszcza dla mężczyzny artysty: „błyszczą coś białawego i miękkiego, co mogłoby być białym ciałem kobiety [...] śpiąca biel” [Z, s. 55]. Są tu „blade rośliny” [Z, s. 56], ściany budynków „białe jak popiół; białe morze ognia” [Z, s. 61], „śnieżnobiała mewa” [Z, s. 65], „armie białych błysków” [Z, s. 66], „biały na twarzy jak upudrowany klaun” [Z, s. 76], „białe kwiaty i białe dusze” [Z, s. 82], alejki „biały niczym wapno w ostrym świetle przedpołudnia” [Z, s. 87], „biały kot” [Z, s. 98]. „Wąski pasek nieba [...] lśnił [...] tym posępnie bladym i przemarzniętym kolorem” [Z, s. 99]; „biały mrok; blada smuga; blade światło” [Z, s. 123], ludzie są bladzi, „cmentarz biały od świeżo spadłego śniegu” [Z, s. 129], „biała z przerażenia” [Z, s. 143]. Takich samych wręcz i podobnych przykładów znaleźć można mnóstwo w pozostałych analizowanych tutaj utworach autora *Opowiadaniek*. Zabieg ten pokazuje, że pisarz konsekwentnie „rozprowadzał” taki sam, pejoratywny, obraz Sztokholmu we wszystkich swoich odsłonach narracyjnych. W *Próchnie* Berenta „kolor biały – pisze Paszek – występuje w różnych przeciwstawnych znaczeniach. Odnosi się do ambiwalentnie ocenianych kobiet, do zjawisk jednoznacznie wartościowanych dodatnio (świt, anioł) i **jednoznacznie ocenianych ujemnie (śmierć, trupia biel)** [wyróżnienie – P.W.]”³⁴. Wydaje się, iż biel u Söderberga najczęściej pełni tę trzecią funkcję (wyróżnioną tutaj), jaką nadaje jej Berent. W powieściach Szweda klimat negatywnie kojarzonej bieli – letalny, trupi – wywołuje pisarz poprzez bardzo częste zmienianie bieli w bladeść.

³³ Ibidem, s. 106.

³⁴ Ibidem, s. 107.

CZERWIEN/CZERN

Obok barwy szarej i białej najczęściej w powieściach Söderberga pojawia się kolor czerwony i czarny. Zwłaszcza czerwony – co należy tu uwyraźnić – obecność ta bowiem wzbudza po raz kolejny nieodparte skojarzenie z *Próchnem* Berenta. Kolor czerwony, jak pisze Paszek: „pojawia się w powieści Berenta najczęściej w kontekście przedstawiającym oświetlenie miejsca akcji”³⁵. U Söderberga również. Zachodzące słońce ma zwykle „miedziany odcień” [Z, s. 14], dopalająca się na świeczniku świeca „migocze czerwienią” [Z, s. 24], mgła bywa „czerwonofioletowa” [Z, s. 66], a zmierzch „żółtoczerwony” [Z, s. 68]. Wszechobecność barwy czerwonej najlepiej oddają słowa Tomasa z *Zabłąkań*, który stwierdza: „gdziekolwiek się człowiek obróci, wszędzie czerwien, tylko czerwien. Można osłepnąć od patrzenia” [Z, s. 82]. Budowle miejskie mają „rdzawoczerwone ściany” [Z, s. 102], rozświetlane często „czerwoną poświatą” [Z, s. 109] z palenisk warsztatów kowalskich, a „blask latarni kładł się czerwienią na czerwonym płocie” [Z, s. 114]. Pełno tu „czerwonawych gazowych płomieni” [Z, s. 135], najczęściej czerwien wplątana w miejskość „wydawała się brudna od sadzy i mgły” [MMB, s. 18] i pozostawała „mieniąca się czerwienią ziemia” [MMB, s. 29].

Oświetlenie dominujące w powieściach Söderberga jest przeważnie koloru czerwonego, tak jak w *Próchnie* Berenta. Światło to jest niezwykle zmienne, pojawia się chwilowo, punktowo albo rozpala powieściowy mikrokosmos, substancjalizując się najczęściej w obszarach powieściowego nieba. Zwłaszcza w tym ostatnim aspekcie ujawnia się ambiwalentna moc czerwieni. Erazm Kuźma pisze, że czerwien oznacza „ruch w sobie, siłę, energię, działanie”³⁶. Ów witalistyczny, energetyczny aspekt tej barwy u Söderberga nie występuje, czerwien u autora *Opowiadstek* jest bowiem najczęściej „metaforą wyrażającą katastrofę, bunt”³⁷. Zresztą podobnie wyjaśnia ów sens Jerzy Paszek, tłumacząc, że miasto Berenta „spowite w krwawo-rdzawo-czerwoną łunę pożaru” potęguje „mit miasta-potwora, demonizm miasta-piekła, jego wrogość i nieprzychylność w stosunku do artystów-indywidualistów”³⁸. „Czerwone mgławice” [Z, s. 49], „poblask ognia na murze [...] coraz intensywniej czerwony” [Z, s. 110], „na niebie widniała czerwona poświatą” [MMB, s. 20], „z baru wylewała się rzeka czerwonego światła” [NI, s. 71] – u Söderberga to również elementy wrogości, demoniczne symbole sądu i kary miasta-demonia. Mgławice, ambiwalentny poblask ognia, poświatą na niebie, nadto jeszcze inne pojawiające się w powieściach Szweda tajemnicze światła w barwach czerwonych są tutaj symbolami destrukcyjnych energii miasta-potwora³⁹. Czern natomiast dointerpretowuje ów niszczycielski wizerunek Sztokholmu-miasta śmierci, jest spoiwem tych wszystkich kolorów definiujących energię negatywną, dzięki niej ostatecznie następuje „zapłon znaczeń”⁴⁰ głównie letalnych. Tak jak w *Próchnie* czern oznacza przede wszystkim śmierć⁴¹, tak

³⁵ Ibidem, s. 108.

³⁶ Erazm Kuźma, *Kolor i słowo*, s. 90.

³⁷ Ibidem, s. 96.

³⁸ Jerzy Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”*, s. 103.

³⁹ Por. ibidem, s. 109.

⁴⁰ Erazm Kuźma, *Kolor i słowo*, s. 98.

⁴¹ Jerzy Paszek, *Symboliczne triady „Próchna”*, s. 110; por. Erazm Kuźma, *Kolor i słowo*, s. 90–91.

i u Söderberga zapowiada nastrój zagłady i destrukcji. Ubrani na czarno ludzie (często pojawiająca się nagle ubrana na czarno starsza kobieta / śmierć?), „czerniejące masy domów” [Z, s. 18], czarne myśli bohaterów, czarne dusze, drzewa mają „czarne konary” [Z, s. 79], przemyka często czarny kot lub pies, korony drzew niczym czarne skrzydła wędrownych ptaków zasłaniają światło, pogrążając ziemię w cieniu [Z, s. 94], czarne liście, niektóre budynki straszły „czarnymi ziejącymi otworami po cegłach, wypadłych częściowo lub w całości” [Z, s. 102], chmury piętrzą się w „czarnofioletową ścianę o ostrych brzegach” [Z, s. 105]. Sztokholm Söderberga jest miejscem pustym, „pokrytym czernią i szarością” [NI, s. 112], jest cmentarzyskiem, terenem panowania śmierci. Pisarz wyostrza w tym celu na przykład czarność sylwetek ludzkich, czerń szkieletów lub nagich kikutów drzew, czarność kopuł kościelnych, nieustanny dźwięk „czarnego jak sadza” dzwonu, pokazuje „przepitych grabarzy niosących czarną trumnę” [Z, s. 128], a w warstwie fonicznej wpłata wyjącego psa czy żałobny jęk dzwonów kościelnych. Sztokholm przypomina więc nieodparcie Berentowski „potworny, ciemny kadłub miasta; czarną masę; czarne trzęsawisko” [P, s. 307] emitujące energię rozkładu, destrukcję ludzkich więzi, brak wartości. Pisarz czasem aktywuje obecność jasnych, pozytywnych kolorów w całościowo „ciemnej” przestrzeni – niejako kontrapunktowo, chcąc złagodzić być może negatywność przestrzeni. Z drugiej strony częste w jego powieściach wątki autobiograficzne (zwłaszcza reminiscencje z pogodnego dzieciństwa, wypełnionego pięknem nordyckiej przyrody, sztokholmskich szkieletów, a nadto szeroka gama kolorów morza – dodajmy niebywale bogata i zmienna) wydobywają kolorystyczną „jasność” tamtego czasu. Pisarz prowadzi swoistą „grę w kolory”, którą można określić fragmentem *Zabłąkań*, gdzie owa barwna gra przypomina dziecięcą „laterna magica” [Z, s. 44].

KU „POTRZEBIE WIDOKU CZŁOWIEKA”

W literaturze europejskiej przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia pojawia się wiele „miast napisanych”. Te osobliwe „miastaria” to obrazy nasycone na ogół negatywnymi treściami, obnażające wielkomiejskość jako zamię martwoty, ale też „dzikiego”, chimerycznego witalizmu. Miasta literackie odzwierciedlają oczywiście różne społeczne, a zwłaszcza urbanizacyjne procesy ówczesnej Europy. Ukazują nadto przygody nowoczesnego podmiotu: wielowymiarową samotność człowieka („Samotność uodporniła jego ducha” – pisze Söderberg w *Zabłąkaniach*, s. 36), „wysadzenie z duchowości”, alienację, niepokój, rozproszenie i rozfragmentowanie tożsamości. Pisarskie strategie animizacyjne (niezwykle częste) w powieściowych pejzaży miejskości jednoznacznie wskazują, iż człowiek, będąc twórcą miasta, został równocześnie jego ofiarą.

Bohaterowie Hjalmara Söderberga, pozostając w chronicznym bezcelowym ruchu, włączają się w automatycznie niewrażliwy nurt ulicznego pędu, niejako bezwolnie uczestniczą w całym tym teatrze gestów, póż, potoku odruchów. Ów nienaturalny dla człowieka pęd jest środowiskiem sztucznym, marionetkowym, Sztokholm okazuje się plecionką iluzji, fantazmatów, powidoków. Postaci Söderberga pozostają aksjologicznie wydziedziczone i duchowo okaleczone, nieustan-

nie przedzierając się przez ujarzmiającą „**kolczastą rzeczywistość**”⁴² miasta, nadaremnie poszukując „formuły sensowności”⁴³. Przestrzeń wielkomięjska niszczy w bohaterach powieści szwedzkiego pisarza konstytutywną potrzebę, którą Berent nazywa „**potrzebą widoku człowieka**”⁴⁴.

BIBLIOGRAFIA

- Algulin Ingemar, Bernt Olsson, *Litteraturens historia i Sverige. Sjätte upplagan*, Riga: Studentlitteratur AB Lund, Livonia Print 2013.
- Baudelaire Charles, *Paryski spleen. Poematy prozą*, przeł. Joanna Guze, Warszawa: Wydawnictwo „Kwiaty Na Tor” 1992.
- Berent Waław, *Ozimina*, Wrocław: Ossolineum 1974.
- Berent Waław, *Próchno. Powieść współczesna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1971.
- Caillois Roger, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wybór Maciej Żurowski, słowo wstępne Jan Błoński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1967.
- Ciesielski Zenon, *Historia literatury szwedzkiej. Zarys*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1990.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków: Wydawnictwo Znak 2012.
- Den Svenska Litteraturen 2, Genombrotstiden 1830–1920*, red. Lars Lönnroth, Sven Delblanc, Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1999.
- Dudek Zenon Waldemar, *Jungowska psychologia marzeń sennych. Nocne wędrówki duszy*, Warszawa: Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia 1997.
- Gubernat Irena, *Miasto Zapolskiej*, w: *Miasto – kultura – literatura – wiek XIX. Materiały z sesji naukowej*, red. Jan Data, Gdańsk: Wydawnictwo Gdańskie 1993.
- Historia literatury i kultury polskiej, cz. 2: Romantyzm, Pozytywizm [Historia Literatury Polskiej w X tomach]*, red. Anna Skoczek, Warszawa: Świat Książki, Wydawnictwo SMS 2007.
- Inny Reymont*, red. Władysława Książek-Bryłowa, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2002.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm 2001.
- Kuźma Erazm, *Kolor i słowo*, „Teksty” 1975, nr 2.
- Mencwel Andrzej, *Rodzinną Europą po raz pierwszy*, Kraków: Universitas 2009.
- Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. Adam Tyszka, Łódź: Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi 2010.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstępem Ryszard Nycz [Seria Horyzonty Nowoczesności, t. 4], Kraków: Universitas 1998.
- Paczoska Ewa, *Lalka czyli rozpad świata*, wyd. 2, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008.
- Paczoska Ewa, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 2010.
- Paszek Jerzy, *Symboliczne triady „Próchna”*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 4 (64).
- Popiel Magdalena, *Retoryka zła w „Próchnie” Waława Berenta*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 3 (86).
- „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2013, nr 1–2 (36): *Modernizmy Europy Środkowo-Wschodniej*.
- Reymont Władysław, *Wampir*, Kraków: Universitas 2003.

⁴² Roger Caillois, *Paryż, mit współczesny*, s. 112.

⁴³ Dariusz Trzeźniowski, *Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy*, w: *Inny Reymont*, red. Władysława Książek-Bryłowa, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2002, s. 118.

⁴⁴ Waław Berent, *Ozimina*, Wrocław: Ossolineum 1974, s. 96.

- Rusek Iwona E., *Pragnienie, symbol, mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2013.
- Salmi Hannu, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. Agnieszka Szurek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010.
- Słownik pisarzy skandynawskich*, red. Zenon Ciesielski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” 1991.
- Stulecie Młodej Polski. Studia*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Kraków: Universitas 1995.
- Söderberg Hjalmar, *Doktor Glas*, przeł. Ewa Gruszczyńska, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co. 2003 [wyd. oryg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1905].
- Söderberg Hjalmar, *Młodość Martina Bricka*, przeł. Paweł Pollak, Warszawa: Wydawnictwo Jacek Santorski & Co. Agencja Wydawnicza 2005 [wyd. oryg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1901].
- Söderberg Hjalmar, *Nieblahe igraszki*, przeł. Paweł Pollak, Wrocław: Fundacja Szwedzka 2006 [wyd. oryg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1912].
- Söderberg Hjalmar, *Opowiadki*, przeł. Paweł Pollak, Wrocław: Fundacja Szwedzka 2003 [wyd. oryg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1898].
- Söderberg Hjalmar, *Zabłakania*, przeł. Paweł Pollak, Rusiec: Wydawnictwo Kojro 2010 [wyd. oryg. Stockholm: Albert Bonniers Förlag AB 1895].
- Śniedziewski Piotr, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków: Universitas 2011.
- „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Tomkowski Jan, *Młoda Polska* [seria Mała Historia Literatury Polskiej], Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2001.

THORNY SENSUALITY. A CITY OF SWEDISH MELANCHOLICS AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary

The text shows the picture of nineteenth-century Stockholm saturated with negative content, revealing a large city as a space of deadness, chimerical vitalism, and unconditional dissolution as a result of crisis of values. Symptomatic for the nineteenth-century European social changes made the literary city a reflection of this process by showing the urban monstrosity of that destructive energy, its unfriendliness and controversy. This case is similar. The novelistic city shows multidimensional loneliness of man of that time. This image maps the entity which is not able to save its subjectivity, to find the formula, the man who from the heights of his own selfishness precipitates his identity into the abyss of all progression. It also shows the doom of rudimentary value, flattening of anthropocentric dimension of existence in favour of the eruption of animalistic instincts, impulses and consumerism. The characters in Hjalmar Söderberg's novel – Martin, Arvid, Gabriel or Tomas – circulate in this space, wander, chase, roam the empty area looking for values. The characters being in chronic pointless movement automatically include themselves in an insensitive stream of street momentum, as they were passively involved in this whole theatre of gestures. Stockholm is a symbol of the inertial city, neutral existentially, it is a braid of illusions, fantasies, afterimages. The city is a zone of axiological deadness, damages. A sad face of the city chronically becomes a grimace of everything that is wrong, hardening into the “damage”, closure. It is an unusual character of this prose.