

# Hamsun – antypsychologista

## Kilka niekonwencjonalnych refleksji na temat *Głodu*

KNUT BRYNHILDSVOLL

*Głód* Knuta Hamsuna [1890] jest bez wątpienia jednym z najbardziej znaczących tekstów, być może w ogóle najważniejszym tekstem zarania modernizmu literackiego. Taka jest moja teza, którą spróbuję uzasadnić bardziej szczegółowo w trakcie tego wykładu. Jeśli mój pogląd jest słuszny, większość opracowań krytycznych dotyczących *Głodu* nadaje się na makulaturę. Dlaczego tak twierdzę? Praktycznie wszyscy wcześniejsi interpretatorzy użyli wykładów Hamsuna z początku lat 1890-tych jako hermeneutycznego punktu widzenia, z którego wychodzili, zbliżając się do rozumienia tekstu, to jest uważali, że w tych wykładach Hamsun staje się wyrazicielem subtelniejszego psychologicznego i indywidualnego przedstawienia człowieka, które zrywa z dotychczasową psychologiczną formą prezentacji charakteru i przedstawia zamiast niej argumentację na rzecz ekstrapolacji podświadomego życia duchowego z całą jego nieprzewidywalnością i niezbornymi fluktuacjami.

Jeśli bierze się te przekonania za podstawę interpretacji *Głodu*, wszystko od początku musi pójść źle. Łatwo łąduje się wówczas w samym środku hermeneutycznego koła, w którym zakłada się to, do czego analiza miała dopiero doprowadzić, i w punkcie, w którym argumenty polemiczne Hamsuna, skierowane przeciwko klasykom literatury norweskiej, głównie przeciwko Ibsenowi, zostają niewłaściwie użyte jako zarazem wniosek i założenie. Interpretacja zmierza wówczas w przyjętym z góry kierunku, a mianowicie do potwierdzenia, że *Głód* jest sprawdzianem literackiego terminowania, dotyczącego podświadomego życia duchowego i nowoczesnej literatury psychologicznej.

Osobiście nie przypominam sobie, by Hamsun kiedykolwiek coś podobnego postulował. Nie mam oczywiście zamiaru zaprzeczać, że *Głód* może być odczytywany jako tekst psychologiczny, ale uderza mnie, że takie podejście nie prowadzi do pełnego odsłonięcia subtelnych potencjalności rozumienia, jakie ten tekst zawiera. Ponadto przy takim podejściu okazuje się trudne uważanie tego tekstu za reprezentacyjny dla klasycznego modernizmu w kształcie, jaki przyjmuje u zarania ekspresjonizmu, kubizmu, futurizmu etc., ponieważ wszystkie te „izmy” wydają się antypsychologiczne. Tylko jeden z gatunków klasycznego modernizmu operuje psychologicznym modelem generowania tekstu: jest nim nadrealizm, ale jest to w obrębie klasycznego modernizmu wariant późny, który otrzymuje teoretyczne uzasadnienie dopiero w 1924 roku, kiedy André Breton opublikował pierwszy manifest, w którym zjawisko „głodu” – z bezpośrednim od-

niesieniem do Hamsuna – zostało opisane jako stan prowadzący do twórczości. Nie wchodzę głębiej w kwestię Hamsun i nadrealizm, ale pragnę zaznaczyć, że zastosowałem swego czasu estetyczną teorię nadrealizmu do Hamsunowskiej trylogii o Augustie [idzie o powieści: *Landstrykere* (*Włóczęgi*, 1927), *August* (*August Powisnoga*, 1930) oraz *Men Livet lever* (*A życie toczy się dalej*, 1933)] i pokazałem, że August, narrator ze złotymi zębami, jest prawdziwym przedstawicielem teorii *écriture automatique*, czy w tym wypadku raczej opowieści automatycznej.

Na wstępie chciałbym wskazać pewną cechę natury lingwistycznej, strukturalnej i odnoszącej się do kwestii gatunkowych, które nadaje *Głodowi* ewidentnie profil antypsychologiczy. Jeśli weźmiemy pod uwagę postacie pojawiające się w tekście, uderza że żadna z nich nie występuje pod właściwym nadanym jej imieniem; są one odindywidualizowane i pozbawione historii, nazywa się je wedle ich zawodu czy stosunków rodzinnych, bądź określa się je za pomocą przezwiska, jak np. „redaktor”, „komandor”, „wuj”, „gospodarz”, „gospodyni”, „panna”, „Ylajali”, „konstabl”, „nożyczkarz”, „książe”, „tramp” itp. Nawet główny bohater, który w czterech częściach książki doświadcza cierpień głodowych, ukrywa się pod zaimkiem „ja”, tracąc coraz bardziej skutkiem głodu swoje substancjalne własności stając się miejscem cerebralnej krystalizacji dla szczególnych kapryśków i fantastycznych projekcji.

Wszystkie postacie znajdują się w Christianii, tym *zadziwiającym mieście, które każdego, kto się z nim zetknął, naznacza swoim piętnem...*\* Christiania nie jest, innymi słowy, zwykłym miastem, ale miejscem szczególnym, mającym właściwość zadawania ran wszystkim swoim mieszkańcom. Już w pierwszym zdaniu książki egzystencjalny charakter miejsca i jego symboliczne znaczenie zostały wyraźnie podkreślone. Inne jeszcze czynniki przyczyniają się do podtrzymania parabolicznego wymiaru i organizacji scenarii tego miasta, poprzez które wędruje postać określona jako „ja”. Faktyczne miasto jest ukształtowane na planie koła. Do natury koła należy, iż zamyka wszystko, co leży wewnątrz jego granic. Ta cyrkularna topografia warunkuje przebieg procesu narracji. Hamsun pozwala, by jego główny bohater powtarzał swoje wędrówki we wszystkich czterech częściach tekstu, co oznacza, że prawie identyczny łańcuch wydarzeń powtarza się cztery razy i jako rezultat daje wzmocnienie sytuacji początkowej, a nie narracyjną ewolucję, prowadzącą do jakiegoś celu.

Jest to zatem topografia miejska w kształcie labiryntu, w której umieszcza Hamsun swoją postać określoną jako „ja” i – co wydaje się niespodzianką – pozwala jej uciec z tego miejsca w zakończeniu. Zakończenie tekstu było przedmiotem wielu dyskusji. Według mnie nie jest to żadne złamanie cyrkularnego modelu narracyjnego. Postać nazwana „ja” nie przekracza koła, ale opuszczając Christianię wstępuje na nową orbitę o szerszych horyzontach, a później powraca w innych wcieleniach, na przykład w postaci fantastycznego narratora Augusta, który żegluje dookoła świata.

Jak zapewne obecnym wiadomo, po Wielkim Pożarze roku 1648 Oslo zostało odbudowane i nazwane imieniem barokowego króla Christiana IV, którego pomnik stoi do dzisiaj przed frontonem katedry. Ówczesna nazwa miasta, Christia-

\* Wszystkie odniesienia i cytaty według wydania K. Hamsun, *Głód*, w: *Dziela wybrane*, t. 1, tłum. A. Marciniakówna, Świat Literacki, Izabelin 1998.

nia, zawierała oczywiste fonetyczne i skojarzeniowe odniesienia do chrześcijaństwa i do Biblii. Pozornie nieznaczący, mitycznie sfunekjonalizowany subtekst, w którym narrator występujący jako „ja” relacjonuje swoje starania o uzyskanie pracy buchaltera u kupca o nazwisku Christie, ale jej nie dostaje, rzekomo skutkiem pomyłki w dacie swojego listu (wpisał rok 1848), wskazuje w ten sam kierunek. Znajomemu, przekonanemu, że pracuje on u Christiego, postać ukrywająca się pod „ja”, wyjaśnia: *to już przeszłość. Trudno było pracować z tym człowiekiem. Dość szybko sprawa się rozwiązała.*

Ukazana w książce ostateczna rozprawa z Biblią i chrześcijaństwem przez przeniesienie relacji z Bogiem do prostych obrazów życia codziennego jest niezmiernie znaczące: Chrystus jako pracodawca porzuca pomysł dania postaci określonej jako „ja” zatrudnienia, rzekomo z powodu jego swobodnego stosunku do cyfr, w istocie jednak dlatego, że umieszcza ona rewolucyjny rok 1848 na swoim podaniu o pracę. Cała rozprawa z Bogiem i chrześcijaństwem została wbudowana w formę języka, która sprawia wrażenie wielkiej zażyłości z Pismem Świętym i jego kuszącymi, stylistycznymi i metaforycznymi formami wyrazu. Już poczynając od pierwszego zdania: *Było to w czasie...* nuta Biblijna jest uderzająca, a dalej mówi się już otwarcie, że styl biblijny był muzyką dla jego uszu.

Do konfliktu z Bogiem doprowadziło bohatera ukrywającego się pod „ja” powtarzające się doświadczenie daremności. Rozumie on swoją własną historię jako część dokumentowania wewnętrznego konfliktu z Bogiem, którego systematycznie oskarża o chęć zniszczenia go, o grzebanie w nim palcem, o wydrążanie go, aż rozleci się na kawałki. W trakcie tego metafizycznego procesu wydrążania, bohater świadomia sobie ten fakt oraz formułuje strategię walki z próżnią, w jaką wtrącił go Bóg. W nieprzekraczalnej przepaści otwierającej się między potrzebą sensu a utratą sensu narasta w głodującym bohaterze fundamentalne uczucie rezygnacji, które prowadzi go na skraj samobójstwa. Niekiedy nachodzą go wątpliwości, co do sensu codziennej walki o przetrwanie. W pewnym momencie wygłasza słowa: *za każdym razem, kiedy wciąż miałem nadzieję na możliwe ocalenie, szeptałem obojętnie: ty głupcze, czy nie widzisz, że już zaczynasz umierać!* W tej zabawie z doświadczeniem ukrywa się także poczucie własnej niedoskonałości i społecznego niepowodzenia, ale to doświadczenie, które jest tak zasadnicze i z takim naciskiem komunikowane, nie ma charakteru społeczno-krytycznego ani indywidualno-psychologicznego, ale egzystencjalno-ontologiczny. W konsekwencji to, co jest najpierw i przede wszystkim komunikowane nie jest twierdzeniem dotyczącym natury indywiduum, ale natury egzystencji czy bytu. Ta ekstrapolacja fundamentalnych warunków egzystencjalno-ontologicznych może zostać natychmiast odniesiona do absurdu, zarówno jako kierunku egzystencjalnego wewnątrz myśli filozoficznej jak kierunku rozwoju nowoczesnego dramatu i teatru. Nie mogę obecnie pogłębić tej kwestii, ale pragnę zwrócić uwagę na mit Syzyfa, będący jednym z najważniejszych odniesień w *Głodzie*. Podobnie jak Syzyf, bohater *Głodu* na próżno podejmuje swoje codzienne jarzmo, podobnie jak Syzyf znajduje niekiedy chwilę wytchnienia po tym jak udaje mu się sprzedać jeden z jego artykułów, wytchnienia, które daje mu czas, jak Syzyfowi Welhavena i Camusa, by mógł usystematyzować myśli na temat fundamentalnej absurdalności istnienia.

Zanim zajmę się bliżej pewnymi aspektami przemijalności i bezsensowności w tekście Hamsuna, muszę podkreślić rzecz bardzo ważną: bohater *Głodu* wybiera walkę przeciwko nieuchronnemu przeznaczeniu i rozwija strategię przeciwstawienia się codziennym próbom, jakim zostaje poddany.

Najważniejsza strategia polega po prostu na tym, że podejmuje on walkę z Bogiem i próbuje wypełnić próżnię i zlikwidować bezsensowność, jakiej doświadcza, przez słowa, zdania i teksty, które budują jego „ja” i nadają sens sytuacji, w jakiej się znalazł, podczas gdy jednocześnie sztydzą one z Boga i odpowiadają na jego destruktywne pojęcia przez budowanie postaw kreatywnych i metatekstualnych komentarzy, podnoszących jego literackie projekty do poziomu, na którym stają się one pośrednią analizą jego własnej sytuacji egzystencjalnej.

Być może tekst Hamsuna dałoby się opisać jako dialektyczny, dotyczący relacji pomiędzy niedostatkami a twórczym uzupełnieniem. Jeśli patrzy się na tekst jako całość, widać, że żadna grupa słów nie ukazuje się tak często, jak ta, która powiązana jest z przymiotnikami „pusty”, „próżny” oraz jego pochodnymi, takimi jak „pustka” i „opróżnić”. Rzeczywiście, istnieje dobry powód, by nazwać *Głód* tekstem opróżniającym, wprowadzającym pustkę, tekstem, w którym osoba określona jako „ja” stale wymiotuje i kapituluje wobec głodu czy niedożywienia, tak, że nieustannie traci substancję i w rezultacie tego faktu cierpi od narastających gwałtownych iluzji mentalnych i halucynacji. Ale całość procesu opróżniania jest po części metaforą cielesno-językową wyrażającą podkopywanie substancji cielesnej i nieobecność sensu. Cierpiący od głodu bohater, będący jedynie tym, co określa powiedzenie skóra i kości, staje się wreszcie emblematycznym wcieleniem niedostatku, pustki i bezsensu – i ten jego aspekt zostaje szczególnie mocno wyakcentowany, w tym zwłaszcza, co go wiąże z jego alegorycznymi projektami, które prowokują nas i czynią użytek z alegorycznej formy, by włączyć ironiczny i satyryczny reflektor i zwrócić go na sytuację beżsiły bohatera, na przykład przez umieszczenie jej w dialektycznej relacji przechodzenia od impotencji do (seksualnej) omnipotencji.

Wędrowki głodującego bohatera po Christianii objawiają w sposób oczywisty stosunek pomiędzy bezcelowością a determinacją, ale nawet gdy jest on zdeterminowany, by osiągnąć jakiś cel, na przykład złożyć wizytę, osoba, do której idzie, jest nieobecna, tak że planowane na chybił trafił działania sprowadzają się do prostej rotacji zarówno dookoła miasta, jak i we wnętrzu samego bohatera. Tylko w tej mierze, w jakiej bierzemy pod uwagę jego pisarskie intencje, jest on w stanie utrzymać ciągłość i zadbać o swoją kreatywność, która jest jedyną obroną przed upadkiem i jedyną aktywnością, nadającą jego życiu odrobinę zasadności.

Jednakże wszystkie istotne projekty pisarskie bohatera upadają w trakcie realizacji i kończą się jako fragmenty i początki bez ciągów dalszych. Nawet tego jeszcze nie dosyć; stopniowo rozwija on w sobie problematyczny stosunek do słów, zdań i kontekstów, nad którymi traci kontrolę. Dysproporcja pomiędzy ambitnymi projektami pisarskimi a nienaruszoną zdolnością do ich realizacji staje się coraz bardziej uderzająca. Nawet jego pierwsze zaplanowane znaczące dzieło, trzypięciotomowa krytyka sofistycznej filozofii Immanuela Kanta, zostaje umieszczone w satyrycznym kontekście skutkiem uderzającej dysproporcji po-

między samym rozmiarem planowanego dzieła i ogryzkiem ołówka, którym dysponuje w swoim ogromnym niedostatku. W pewnym momencie bohater siedzi na ławce w Parku Zamkowym, pisząc coś, czym jest absolutnie zachwycony, a mianowicie słowami, które mogą być wstępem do wszelkiego możliwego dalszego ciągu. Jest to dobry przykład pokazujący, jak bohater łączy ze sobą początek i koniec tekstu w sposób, który robi z niego mistrza produkcji sensu. Za pomocą autosugestii przyznaje sobie wolność wypełniania luk w tworzeniu tekstu i doświadczeniu rzeczywistości, co w istocie jest symptomem stadium początkowego utraty języka i poczucia rzeczywistości.

Proces ten nasila się w trakcie powstawania jego tekstu i szybko przenosi się na słowa i ich znaczenia, którymi – jak mu się zdaje – może dysponować wedle własnego kaprysu. Gdy siedzi zamknięty w celi więziennej w kompletnej ciemności, fantazjuje, jak pamiętamy, na temat wymyślonego przez siebie słowa „kubooa” i przypisuje mu wiele znaczeń, wychodząc od przekonania, że to on jest panem słów i języka. Nocne fantazje i gry językowe są dobrym przykładem na to, jak buduje on, trwając w swoich złudzeniach omnipotencji, nową i odmienną rzeczywistość w samym języku za pomocą materiału alfabetycznego i jednostek leksykalnych.

Słynna scena samotności w więziennej celi, pokazująca, że szaleństwo uchwyciło go już w swoje szpony, prowadzi przez erozję rozumu do narastającego w nim lęku. Charakterystyczne, że słowo „czarny” w *Głodzie* jest powiązane z pojęciem lęku, co widać wyraźnie w scenie w celi więziennej, w której otoczenie materialne ukryte jest w mroku. Czai się w nim metafizyczna kierkegaardiańska i heideggerowska trwoga. W takiej właśnie sytuacji bohater walczy z lękiem za pomocą wynalazionego przez siebie słowa, które jest tak czarne jak stan, który oznacza i zabarwia na czarno usta użytkownika, kiedy ten je wypowiada.

W tekście ten ciemny stan lęku zawsze jest kojarzony z parowcami, nazywanymi przez bohatera „czarnymi potworami”, które grożą wchłonięciem go i przeniesieniem w ciemne, obce i złowieszcze dziedziny. Gdy jego lęk narasta i zmierza do obrócenia się w szaleństwo, bohater wstępuje na pokład jednego ze statków, który, co symptomatyczne, zabiera ładunek węgla. W ten sposób w *Głodzie* ustanowiony zostaje związek pomiędzy groźnym zmechanizowanym światem epoki technologicznej a stanami lęku i alienacji; stany te przejawiają tendencję do sprowadzania języka do rzeczy, która kamienieje w postaci czarnych słów, będących w absolutnym kontraście z metafizycznymi zapisami w śpiewniku ze świecącymi, elektrycznymi literami wynalazcy Hapolatiego. W związku z tym jest rzeczą interesującą rzucenie okiem na obraz Edvarda Muncha *Krzyk*, ponieważ na tym obrazie, podobnie jak na innych, emanujących lękiem i rozpaczą, z cyklu *Fryz życia*, parowce na horyzoncie należą do ikonicznego inwentarza i służą, podobnie jak u Hamsuna, jako *signifiants* dla tego, co uruchamia lęk. Sytuacja pisarska bohatera jest zatem naznaczona przez postmodernistyczną ciemność, która pozostaje w ostrym kontraście z rozumieniem własnego ja i rzeczywistości przez wynalazcę Hapolatiego. Podczas gdy jego śpiewnik o świecących literach odbija nienaruszone transcendentalno-idealistyczne rozumienie indywiduum, w którym pisanie wciąż może rzucić światło ze świata rzeczywistego w ciemność jego świata i oświetlić go, bohater *Głodu* zostaje rzucony wstecz w realizacji swoich ambitnych zamierzeń literackich i musi sam sprokurować sobie światło, aby owe zamie-

zenia zrealizować. Brakuje mu jednak pieniędzy na kupno świec i jest wątpliwe, czy poprzez dzieło literackie będzie w stanie przezwyciężyć kryzys sensu, w którym się znalazł. Jak już powiedziałem, osoba ukrywająca się pod „ja” próbuje odtworzyć rzeczywistość w nowo ukonstytuowanym materiale lingwistycznym, z nowymi sztucznymi słowami, które mogą znaczyć cokolwiek bądź, nawet nic; słowa te są wyrazem zaawansowanego kryzysu indywidualnego. Z drugiej strony ten powrót znaków generujących sens do eufoniczno-onomatopiecznych struktur dźwiękowych znajduje paralelę w fonetycznej poezji eksperymentalnej oraz w ekspresjonistyczno-dadaistycznych wierszach nonsensu, które mają na celu drażnienie i irytowanie mieszczaństwa oraz rzucenie wyzwania jego gustom literackim; także futurystyczny postulat *słów na wolności* oznaczał wyzwolenie ich z więzienia łacińskiej gramatyki. W pewnej liczbie intertekstów Hamsuna można znaleźć przykłady takiego eksperymentalno-poetyckiego odłączenia ekspresji estetycznej od retorycznych i poetologicznych norm, które odcisnęły piętno na dyskursach literackich tradycyjnie przekazywanych. Ta tendencja do rozpadu jest oczywiście związana z indywidualnym rozpadem w warunkach modernizmu albo postulatem Marinettiego zapisanym w części 10 *Technicznego manifestu literatury futurystycznej*, mówiącym mianowicie, że *musi zostać zniszczone „Ja” w literaturze, tj. wszelka psychologia*. Jeśli by spojrzeć na *Głód* jako całość, to radykalne rozszerzenie komunikacji literackiej, by mogła objąć to, co już intersubiektywnie nie da się zakomunikować, stanowi tylko skromną część projektów literackich bohatera, w których jest on najbardziej zainteresowany odpowiednią do potrzeb indywidualnych modernizacją języka estetycznego i estetycznego dyskursu.

Bohater cierpiący głód jest stopniowo pozbawiany substancji i ześlizguje się w mentalną próżnię, nie będąc zdolnym do wypełnienia w swoich literackich kontrprojektach tej próżni i wpisania siebie w nowo ustanowiony porządek. Okazuje się, że zostaje on otoczony przez samopowstające subteksty, nie mające żadnych związków łączących je ze sobą. Wszystkie razem tworzą one zbiór heterogenicznego materiału tekstowego, składającego się z pomniejszych tekstów o charakterze teoretycznym, eseistycznym, dotyczących także historii sztuki i kultury, które wespół z obszerniejszymi podstawowymi intertekstami tworzą otwartą jednostkę, w której nie ma innych przyczynowych relacji pomiędzy częścią a całością jak ta, która jest dana przez zmienne przekształcenia świadomości postaci określonej jako „ja”, których to przemian są one funkcją i wyrazem. Stojąc wobec wewnętrznej tekstowej wielorakości, niełatwo jest zaliczyć ten tekst do jakiegoś określonego gatunku. Georg Brandes, który użył przykładu powieści rozwojowej jako modelu dla rozważań, nad tym czym w ogóle jest powieść, był przekonany, że tekst Hamsuna nie jest powieścią, czym sprowokował pisarza do przyznania mu racji; Hamsun nigdy nie domagał się uznania *Głodu* za powieść. W listach operował wieloma określeniami gatunkowymi. Najbardziej neutralne z nich to „książka”, ale używał także określeń „artykuł” i „analiza”, by wreszcie nazwać cztery rozdziały *Głodu* fragmentami czy „kawałkami”, pisał nawet w listach o *oddzielnych kawałkach*, z których powstała książka. Hamsun zareagował ostro na sformułowanie Brandesa, że powieść jest monotonna i odrzucił je w następujących słowach: *A jeśli to brak powieściowości sprawia, że moja książka staje się monotonna, wówczas jest to oczywiście dla niej*

*rekomendacja ponieważ całkiem zwyczajnie postanowiłem nie pisać powieści.* Mimo tego jasno sformułowanego zaprzeczenia autora, *Głód* jest uważany za powieść w większości historii literatury. Do jakiego zatem gatunku należy *Głód*?

W świetle faktu, że tekst wciela w siebie liczne gatunki i podgatunki, wolno może mówić o antologii czy zbiorze esejów i artykułów, które są zespalane przez perspektywę „ja” narratora i punkt widzenia pluralizmu. Jeśli widzi się ten tekst jako ekspresjonistyczny, o czym wiele dałoby się powiedzieć, można także znaleźć argumenty, by nazwać go *powieścią stacji* – w analogii do *dramatu stacji* – albo dramatem ekspresjonistycznym czy raczej szkicem takiego dramatu zapisanego w notatkach reżysera. Jest typowe zarówno dla ekspresjonizmu w dramacie jak dla *Głodu* Hamsuna, że postacie prezentują swoje stany wewnętrzne (Befindlichkeit) bezpośrednio za pomocą przejawów języka ciała, tak że mentalność jest wizualizowana poprzez ciało i jego stany. Ta prezentacja mentalności w kategoriach ciała uważana jest za typową dla ekspresjonizmu. Walter von Hollander mówi, że *podstawą ekspresjonizmu jest ciało. Z niego i poprzez nie można coś twierdzić o duchowości*, a w innym miejscu ujmuje to następująco: *ekspresjonizm jest duchowością, która bez zawstydzenia objawia się w tym, co cielesne*. Dla Hollandera teatr i sztuka aktorska wyróżniają się jako odpowiednie medium dla takiej formy prezentacji, która *nigdy nie idzie drogą okrężną opisu, stwarzania psychologicznych powinowactw i otoczenia*. Widzimy teraz, że *Głód* Hamsuna jest bez wątpienia fragmentem prozy analogicznej do teatru, ponieważ tekst przeszczepia się na dłuższe pasaży w kształcie przedstawień scenicznych, w których „ja” zaspokaja swoje potrzeby ekspresji za pomocą manifestacji języka ciała. Wraz z rosnącą desubstancją i pluralizacją „ja”, zostaje stworzona podstawa dla powstania monologicznej dialogowości. W cyrkularnych cyklach tekstu można prawidłowo zaobserwować, jak monolog wewnętrzny przechodzi w sekwencje dialogiczne, w których cierpiący głód bohater dramatyzuje swoje stany wewnętrzne i nie zadowala się prostym przekładem swojego świata wewnętrznego na tekst, ale także odgrywa go w przedstawieniach, czemu towarzyszą gwałtowne ruchy warg, gesty, naśladowanie i gestykulacja, gdy on krzyczy, udziela sobie samemu nagany, krzykliwie rzuca wyzwanie sobie, by poszedł z sobą samym do portu, popycha się, kłania się sobie etc. Przez te różne rodzaje uderzającej dramatyzacji siebie narracja w pierwszej osobie zmienia się w inny typ tekstu, który realizuje się w odgrywaniu i objawia rany mentalne na ciele bohatera w dyskursie dramatycznym. Byłoby naprawdę trudno zbliżyć się bardziej do gatunku dramatyczno-teatralnego, niż dzieje się to u Hamsuna.

Ta sama relacja wzajemna między stanem cielesnym i mentalnym pojawia się wciąż od nowa na różnych poziomach tekstu. Niezmiernie znaczącym przykładem jest fragment, w którym bohater patrzy na siebie w lustrze i z niedowierzaniem wykrzykuje: *Chodzę tu (...), a głód przemienia mnie w potwora pośrodku miasta Christiania! Czy jest w tym jakiś porządek i sens? (...) Uczyłem się tak, że oczy wypadły mi z czaszki i głodowałem tak, że postradałem rozum*.

Mamy tutaj prezentację związku pomiędzy stanem ciała i umysłu, który w kontekście oryginału jest niezmiernie efektywny przez wyakcentowanie norweskich słów „vanvid” i „vanskapt”, które mają prefiks „van” (por. vanitas). „Vanvid” oznacza szaleństwo, a „vanskapt” – zdeformowany, zniekształcony. Tym sposo-

bem wewnętrzne rany głodującego bohatera zostają fizycznie wyrażone i uwidocznione zewnętrznie jako defekty cielesne.

Wiemy od Maxa Broda, że Franz Kafka, który napisał tekst o *Hungerkünstler* (opowiadanie *Głodomór*), był wielkim admiratorem Hamsuna, także jego wczesnej prozy. W *Głodzie* Kafka dostrzegł jeden z kluczowych tekstów modernizmu, tekst, który, tylko płytko rzecz ujmując, mówi o syndromie głodowania, gdy w rzeczywistości jest alegorią stanów niedostatku nowoczesnego człowieka, a co nie najmniej istotne także niedostatku sensu. Kładąc nacisk na alegoryczną naturę tekstu, można zgodzić się z konkluzją, jaką Walter Benjamin wyciągnął w odniesieniu do alegorii barokowej, pisząc, że *nie idzie tutaj o materię psychologiczną, ale o kwestię ontologicznej natury*, to jest w perspektywie rozumienia wydarzenia nie idą ku wglądowi w stan mentalny (*Befindlichkeit*) osoby, ale w *Befindlichkeit* egzystencji. Ten rodzaj egzystencjalno-ontologicznego poglądu na książkę Hamsuna wykorzystuje bez wątpienia jego własne pojęcie psychologii. Jeśli bierze się na serio jego literacką i polemiczną koncepcję psychologii, trzeba odnotować fakt, że pozwala on postaci literackiej rozpaść się w znacznym stopniu na solipsystyczne stany umysłu, w których odpowiednia relacja rzeczywistości pojawia się zupełnie arbitralnie przez odrzucenie pozamentalnych korektur. Jednakże wbrew własnym intencjom skrajnie subiektywistyczna koncepcja twórczości literackiej Hamsuna nie prowadzi do psychologicznej dyferencjacji, ale przeciwnie, zmienia się w typowość, włączając się do typologii stanów chorobowych i w ten sposób przygotowującą alegorię *vanitas* rozumianą z punktu widzenia psychopatologii.

Jeśli idzie o tę transformację, łatwo zgodzić się z Arnoldem Hauserem, który wyznaje pogląd, że gdy psychologia przestaje być interakcją pomiędzy podmiotem i przedmiotem, a staje się czystą internalizacją, traci wszelkie usprawiedliwienie. Hauser pisze o tym odpsychologizowaniu psychologii, które jego zdaniem można obserwować u Kafki, Joyce'a i Prousta, następująco: *Jak tylko rzeczywistość obiektywna została całkowicie uwewnętrzniona i przekształcona w projekcję ego, psychologia utraciła swój realny cel: obróciła się w urządzenie dla metafizyki.*

KNUT BRYNHILDSVOLL  
Tłum. LECH SOKÓŁ