

# David Schauffler

---

## Słuszność moralna a dzieło sztuki : przypadek Knuta Hamsuna

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (11), 85-93

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Słuszność moralna a dzieło sztuki. Przypadek Knuta Hamsuna

Pragnąc sproblematyzować relację pomiędzy sztuką i polityką mamy do wyboru przynajmniej cztery poziomy dyskursu. Po pierwsze, poziom kontekstu, czyli bezpośrednią, życiową sytuację, w której sztuka i polityka są planowane i uprawiane oraz konkretne kulturowe i społeczne „problemy”, które obierają one za swój przedmiot. Blisko tego znajdziemy poziom, który można nazwać intencjonalnym, poziom psychologii motywacji artystycznych i politycznych grup i jednostek. Trzeci poziom problematyzacji to poziom temporalny. Po pierwsze działalność polityczna jest w pewnym sensie diachroniczna i narasta wraz z upływem czasu; pozostaje uwięziona w określonym momencie historycznym, ale stopniowo zmienia kształt terażniejszości, gdy tymczasem działalność artystyczna pozostaje z analogicznych względów synchroniczna, wyrывая się poza chwilę obecną, aby zmierzyć się z nią w odosobnieniu. Wraz z upływem czasu daje się jednak zaobserwować osobliwą inwersję; w miarę jak działalność polityczna odchodzi w przeszłość, ulega ona postępującej etatyzacji, zostając włączona w to, co często trafnie określa się mianem „pochodu dziejów”. Jednocześnie ponawiana krytyka dawnych dzieł sztuki powoduje ich nieuchronną deestetyzację: dzieło zostaje rozłożone na tekst, kontekst, podtekst i metatekst; to co estetyczne ulega przełożeniu na dyskurs; środki artystyczne zredukowane do przesłania; jednym słowem, dzieło ulega procesowi polityzacji. Granice oddzielające obie sfery, które zapewne nigdy nie są całkowicie jednoznacznie wytyczone, zdają się w ten sposób ulegać dalszemu zatarciu. Czwarty poziom problematyzacji to właśnie poziom kategorialny, a mianowicie polegający na kwestionowaniu granic oddzielających obydwie sfery w celu przekonania się, do jakiego stopnia obie kategorie zachodzą na siebie. I tak, na przykład, zaczynając od polityki, można powiedzieć, że jakaś mowa polityczna świadcząca o umiejętnościach retorycznych autora kwalifikuje się do uznania jej za „dzieło sztuki” bez względu na zawarte w niej przesłanie polityczne czy raczej, skoro siła perswazji musi w dużej mierze być miernikiem artyzmu, bez względu na polityczną okazję, która ją zrodziła. Z drugiej strony, możemy uznać, iż obraz o wielkiej sile wyrazu lub poruszająca słuchacza piosenka niosą skuteczne przesłanie polityczne, nie odwołując się przy tym do ściśle artystycznych kryteriów oceny wartości dzieła.

Chciałbym zwrócić uwagę na to, iż jeśli dostatecznie rozszerzymy każdy z powyższych poziomów, to każdorazowo dojdziemy do tego, co można by nazwać piątym, prawdopodobnie pierwszorzędnym i fundamentalnym poziomem porównania i oceny, czyli do poziomu etyki. Bez względu na kontekst, zarówno polityczne, jak i estetyczne wybory poddawane są osądowi pod względem skuteczności i słuszności; te ostatnie jednak kryteria, jeśli bliżej im się przyjrzeć,

spoczywają na – i zapewne są wyrazem – pewnej zasadniczej wizji celowości ludzkiego działania, samorealizacji, wolności lub zbawienia. W sposób jeszcze bardziej oczywisty w przypadku środków i motywów działania, zarówno w sztuce, jak i polityce, jednostki i ich dzieła podlegają ocenie pod względem tego, czy nie hołdują złym gustom lub samolubnym pobudkom, czy nie szerzą nagannych wzorców osobowych, czy nie podlizują się władzy, czy nie deprawują młodzieży, czy nie kwestionują uznanych autorytetów, czy nie naruszają porządku społecznego, czy nie zadają bólu i cierpienia, czy nie szerzą nienawiści, czy nie dopuszczają się bluźnierstwa, czy, mówiąc ogólnie, ich cele i oddziaływanie są złe czy dobre. Naturalnie *wynik* takich osądów moralnych będzie się różnił w poszczególnych przypadkach, ale fakt, iż chodzi o osąd moralny nie może, jak sądzę, budzić żadnej wątpliwości. Koniec końców uznajemy, że wielką sztukę cechuje wielkość moralna oraz, że czyny o doniosłym znaczeniu politycznym są doniosłe, albowiem są wielkie moralnie.

Właśnie w przypadku płaszczyzn temporalnej i kategoriałnej relacji sztuka–polityka rozszerzenie zakresu zdaje się czasami wytwarzać nieusuwalne napięcia i właśnie do tego obszaru chciałbym się odnieść przechodząc teraz do omówienia przypadku Hamsuna i jego twórczości literackiej.

12 czerwca 1945 roku, na cztery dni przed kapitulacją wojsk niemieckich w Norwegii, Knut Hamsun został aresztowany w swoim domu w Norholm na południowym wybrzeżu kraju. Po śledztwie obejmującym szereg przesłuchań i po procesie, 19 grudnia 1947 roku został ukarany grzywną w wysokości 425 tysięcy koron<sup>1</sup> (ok. 21250 funtów, co obecnie stanowi równowartość ok. 550 tys. funtów<sup>2</sup>). Orzeczenie to, technicznie rzecz biorąc, było uznaniem roszczeń przeciwko quasi-nazistowskiej partii Vidkuna Quislinga, Nasjonal Samling (Jedność Narodowa). W rzeczywistości jednak chodziło o to, że Hamsun – w owym czasie bez wątpienia najznamienitszy i najbardziej znany literat norweski – był od dłuższego już czasu lojalnym i zagorzałym zwolennikiem hitlerowskich Niemiec, popierającym niemiecką inwazję w Norwegii w 1940 roku; że był autorem szeregu artykułów publikowanych w czasie wojny, w których nawoływał do kolaboracji z okupantem; że jeszcze w maju 1945 roku napisał godną potępienia pośmiertną pochwałę Adolfa Hitlera opublikowaną w *Aftenposten*. Problem, przed którym stanął wtedy nowo wyłoniony rząd Norwegii, ba, cały naród norweski, polegał na tym, że oto największy żyjący pisarz tego kraju i najzagorzalszy sympatyk nazizmu okazali się tą samą osobą. Polityka i sztuka zeszyły się na płaszczyźnie moralnej w sposób niemożliwy do zaakceptowania.

Można było obrać jedną z szeregu strategii. Po pierwsze, można było usiłować, by tak rzec, zanegować artystyczny lub polityczny aspekt zagadnienia; tj. podważyć wartość artystyczną lub zneutralizować polityczną niestosowność. Z oczywistych względów, drugi sposób wydał się władzom zarówno prostszy, jak i atrakcyjniejszy. Po aresztowaniu Hamsun został osadzony nie w więzieniu, lecz w szpitalu, a następnie przeniesiono go do kliniki psychiatrycznej. Jego zaawansowany wiek (miał wtedy osiemdziesiąt sześć lat) oraz słaba kondycja fizyczna,

jak również sława czyniły teorię o medycznym podłożu jego aberracji politycznej zarówno bardziej przekonującą, jak i bardziej pożądaną od hipotezy kryminalnej<sup>3</sup>. Lekarze, którzy badali Hamsuna, nie zdołali przekonać nawet samych siebie, że ich pacjent jest niepoczytalny, jednakże, wyciągając daleko idące wnioski z uporu, jaki stawiał, z jego ekscentryczności i głuchoty, ostatecznie wydali oświadczenie uznające go „za osobę o trwale upośledzonych władzach umysłowych”, dodając sentencjonalnie, że nie uważają „aby istniała realna groźba powtórzenia się nagannego zachowania”<sup>4</sup>.

Strategia ta (w zasadzie ta sama, jaką władze amerykańskie przyjęły w stosunku do Ezry Pounda) polegała rzecz jasna na wykorzystaniu czasowej osi relacji sztuka – polityka. Hamsun *był* geniuszem, który stworzył wiekopomne dzieła literackie, następnie zaś *stał się* imbecylem, rzecznikiem ohydnych zapatrywań politycznych. Zbyt to wygodne stanowisko, aby nie znalazło szerokiego uznania i najwidoczniej nadal w pewnych kręgach czytelników Hamsuna służy utwierdzeniu ich w przekonaniu, że dzieła, które darzą podziwem, wolne są od moralnego skażenia<sup>5</sup>. Jednakże dla osób zaznajomionych ze sprawą ten schemat chronologiczny po prostu mija się z prawdą. Proniemieckie i prohitlerowskie wypowiedzi Hamsuna sięgają okresu daleko przed wybuchem wojny. Już jako młody mężczyzna, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku, a zatem właśnie w okresie, kiedy ukazały się jego najwcześniejsze i najlepsze powieści, głosił publicznie opinie uchodzące w owym czasie za wysoce nieodpowiednie a nawet za niewytłumaczalne i kretyńskie, choć żadna doktryna polityczna w ostatniej dekadzie dziewiętnastego stulecia nie mogła przybrać owego szczególnie złowieszczonego tonu, jaki emanował później z działalności nazistów<sup>6</sup>. Uwielbienie, jakim darzył Hamsun kulturę niemiecką oraz niechęć do Anglików były uczuciami, jakie żywił przez całe swoje życie i jakim wielokrotnie dawał wyraz. Nie stanowią one jednak *prima facie* dowodu umysłowego niedowładu. Najdobitniej jednak teorii medycznej przeczy fakt, iż w okresie internowania i w czasie trwania procesu Hamsun prowadził dziennik, który następnie przetworzył, w sposób typowy dla siebie mieszając fakty i fikcję, w powieść. *Po zarośniętych ścieżkach* (*På gjengrodde stier*) ukazała się drukiem w roku 1949, gdy autor ukończył dziewięćdziesiąt lat. Ta autobiograficzna powieść nie robi wrażenia dzieła napisanego przez człowieka o upośledzonych – w najmniejszym nawet stopniu – władzach umysłowych. Hamsun powraca w niej do oszczędnej, niemalże aforystycznej techniki dociekliwej obserwacji przyrody i psychiki, techniki, która cechowała już jego najwcześniejsze utwory literackie. Bohater unika bezpośredniej obrony swojego postępowania, ale też na próżno oczekivalibyśmy z jego strony oznak żalu czy skruchy za postawę, jaką przyjął podczas wojny. Z wyłączeniem jednego przypadku przypomina on pod tym względem samego Hamsuna<sup>7</sup>. Szydź z lekarzy, którzy go badali i rysuje obraz swojego procesu jako nonsensownego cyrku politycznego, w który został wciągnięty wbrew sobie:

Nagle latem cały świat zahuczał od wieści, że mój proces odbędzie się we wrześniu. Trzy dni później, inna gazeta donosi, że najwyraźniej nie odbędzie się on

we wrześnie. Nikt niczego nie wie, ale wszystkim wydaje się, że to dobry pomysł pisać i pisać. Dlaczego się nie przymkną i nie przestaną paplać o mnie i moim procesie?<sup>8</sup>

Proces sądowy, podobnie jak owe różnorodne siły zewnętrzne pojawiające się w pisarstwie Hamsuna, jest przedstawiony jako coś wymykającego się kontroli; zapewne racjonalne według jakiejś wyższej, nieprzeniknionej logiki, lecz nieustępliwe i kapryśne z perspektywy jednostkowego podmiotu. A jednostka, zawsze znajdująca się w centrum uwagi jego pisarstwa, jest zaledwie rodzajem lirycznej świadomości; nieprzystosowana społecznie, utrzymuje z innymi kontakty intensywne, lecz skazane na porażkę i usiłuje czerpać sens z życia doświadczanego jako odizolowane od siebie fragmenty:

Przypomniało mi się zdanie z Bunyana: „Teraz dotarłem tutaj, po przemierzeniu tak wielu krain!” – w tym miejscu zawodzi mnie pamięć. Ale odetchnąłem z ulgą słodkiej satysfakcji, jaką sprawiło mi to zdanie. Błogie to doznanie zostało dotkniętym przez pełnię niedostatku.<sup>9</sup>

Jeśli wydanie książki *Po zarośniętych ścieżkach* skutecznie unieważniło tezę przypisującą nazizm Hamsuna intelektualnej niesprawności, to na powrót otworzyło kłopotliwą możliwość podjęcia zagadnienia moralnego w zmienionej formie, mianowicie na płaszczyźnie, którą określiłem wyżej mianem kategoriałnej. Oznaczałoby to poszerzenie definicji sztuki i polityki do momentu, w którym zejdą się, by tak rzec, w podtekście lub na tematycznej płaszczyźnie dzieła sztuki, które następnie można poddać krytyce pod względem politycznym, pozostawiając jego „czysto artystyczne” przymioty, jeśli jakiegokolwiek się ostaną, jako pewnego rodzaju rzemieślniczo-artystyczny naddatek, nie podlegający zakwestionowaniu, ale też z założenia nieistotny.

Ta strategia krytyczna – która była szeroko praktykowana, często z intencją wartościującą – została użyta przeciwko Hamsunowi już przed wojną. W 1937 roku Leo Löwenthal opublikował w „Zeitschrift für Sozialforschung” artykuł zatytułowany *Knut Hamsun. Prehistoria ideologii autorytarnej (Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie)*. W tekście tym używając metod, które Rolf Wiggershaus nazywa „krzepkimi metodami socjologii klas i krytyki ideologii”<sup>10</sup> Löwenthal dowodzi, iż fatalizm, egzaltowany kult natury, koncentracja na duszy pchanej do działania instynktem oraz inne cechy charakterystyczne dla literackiego krajobrazu prozy Hamsuna odzwierciedlają ducha drobnej burżuazji, który uznając swoją bezsilność w obliczu rozwiniętego kapitalizmu staje się zarówno masochistyczny, jak i uległy wobec władzy<sup>11</sup>.

Pomimo iż taka analiza może pomóc w zrozumieniu niektórych aspektów dzieła pisarza lub przynajmniej w procesie ich klasyfikowania, to w istocie nie drąży ani nie podejmuje nawet istotnego problemu, który pozornie stara się rozwiązać. Pod koniec lat trzydziestych prohitlerowskie poglądy polityczne Hamsuna były całkiem jasno określone i artykuł Löwenthala rzekomo wykazywał nie to,

że Hamsun jest sympatykiem nazizmu – w owym czasie było to już dostatecznie oczywiste – lecz, że w istocie można było przewidzieć na podstawie jego twórczości, że sprawy tak się potoczą. Jest to teza wieloznaczna; można ją odnieść zarówno do dzieła, jak i do osoby autora. Jeśli ma się odnosić do twórczości, to jest zaledwie prostą indukcją o bardzo ograniczonej doniosłości; z równą słusnością moglibyśmy przewidywać, wnioskując ze słów i czynów właściciela narożnego sklepiku, że stanie się sympatykiem nazistów. Jest to wnioskowanie trywialne, nawet gdyby miało się okazać prawdziwe. Jego przyszłe poparcie dla nazizmu ani nie czyni go gorszym, ani nazistów lepszymi. Prawdziwa waga tezy leży w namyśle nad słowami i postępowaniem, tzn. w przypadku Hamsuna nad twórczością pisarską. Gdy artykuł Löwenthala był jeszcze w fazie przygotowawczej, Teodor Adorno pisał: „niezwykle łatwo jest wykazać, że Hamsun jest faszystą; trudniej jednak nadać temu stwierdzeniu konstruktywny charakter, a najtrudniej obronić Hamsuna przed nim samym”<sup>12</sup>. Sedno myśli Adorna jest bardzo pouczające: dlaczego *powinniśmy* „bronić Hamsuna przed nim samym”? Co takiego mielibyśmy chronić? Jeśli dzieła Hamsuna mają charakter kryptofaszystowski, to albo jest coś moralnie zniewalającego w kryptofaszyzmie, coś czego samo rozpoznanie jeszcze nie tłumaczy, albo też sprowadzenie twórczości do jej politycznego podtekstu pomija to, co właśnie powinno znaleźć się w centrum uwagi, a mianowicie wielkość owej twórczości. Właśnie wielkość dzieła Hamsuna – która, jak powiedzieliśmy wyżej, musi z istoty być wielkością moralną – nie została zakwestionowana. I w tym właśnie tkwił cały szkopuł<sup>13</sup>.

Taktyka, która, by tak rzec, nie była dostępna bezpośrednio po wojnie, ale którą później stosowano z rosnącą częstotliwością, być może ze względu na nacisk wywierany przez incydenty takie jak sprawa Hamsuna<sup>14</sup>, polegała na usunięciu autora z tekstu, na ponownym zaprezentowaniu tekstu jako rezerwuaru potencjalnych odczytań, co do których wysiłek poszukiwania jakichkolwiek śladów intencji autorских, a tym bardziej perspektywy moralnej, należy uznać za przesad biorący się z nieporozumienia. W sposób oczywisty mamy tu taktyczny ekwiwalent podejścia psychiatrów usiłujących uznać Hamsuna za osobę nieporozumiałą. Jednakże jeśli tamto posunięcie miało na celu unieważnienie autorstwa publikowanych w czasie wojny artykułów i uprawianej przez Hamsuna propagandy, nie rozrywając więzi jaka łączy go jako autora (również moralnie) z jego powieściami, to druga strategia prowadzi do całkowitego unieważnienia autorstwa. Wtedy, bez względu na moralną doniosłość pisarstwa, można je równie dobrze uznać za przypadkowy wytwór owych przysłowiowych stu małych piszących na stu maszynach.

Powodem, dla którego ta taktyka zawodzi w przypadku Hamsuna (i dla którego zapewne zawiodła generalnie jako stanowisko teoretyczne) jest to, iż postuluje ona, aby następnie móc je unieważnić, z gruntu fałszywy hermeneutyczny związek między biografią autora i tekstem. Najzwyczajniej nie jest prawdą, iż znamy autora w oderwaniu od jego dzieł; autor nie jest bytem, który można skonstruować i poznać w izolacji, podobnie jak nie można sklepiarza lub kogokolwiek innego skonstruować i poznać niezależnie od jego czynów. Autor jako jednostka interesuje nas głównie nie ze względu na okoliczność, iż treść jego dzieł może być



zaledwie tylko odzwierciedleniem jego biografii i intencji; lecz dlatego, że jego biografia i intencje mogą naświetlać i znajdować odzwierciedlenie w twórczości. O wiele bardziej zasadne, a jak to ujął Adorno, bardziej konstruktywne byłoby przetestować tę kwestię nie poprzez oddzielanie Hamsuna od jego polityki czy też pisarstwa, ale poprzez zespolenie wszystkich trzech w sposób możliwie najściślejszy. Jeśli prawdą jest, że nieredukowalny grunt zarówno artystycznej, jak i politycznej ekspresji jest natury moralnej, to najłatwiej będzie znaleźć punkt zejścia się tych kategorii jeśli przyjrzymy się ich źródłom.

W przypadku Hamsuna wystarczy wziąć pod uwagę kilka oczywistych oraz domniemych motywów poparcia, jakiego udzielił nazizmowi. Najwyraźniejszy z nich wiele wyjaśnia również ze względu na doniosłość dla zagadnienia poprawności politycznej: Hamsun czuł nieprzepartą pogardę dla Anglików; niechęć tę żywił przez całe swoje życie. Dawał jej niejednokrotnie wyraz i to na tyle gwałtownie i zajadle, aby „automatycznie” postawić go po stronie jakiegokolwiek siły przeciwstawiającej się Anglikom.

Źródłem tej niechęci upatrywać można we wczesnym zetknięciu się z panoszącymi się po północnej Norwegii angielskimi turystami. Hamsun był chorobliwie wrażliwy na wszelkie przejawy lekceważenia, zarówno rzeczywiste, jak i wymaginowane, a właśnie lekceważący stosunek do obcokrajowców jest angielską specjalnością. W jednej z pomniejszych powieści, *Ostatnia radość*, opublikowanej w 1912 roku, nazywa Anglię „krajem sportowców, woźniców i zbrojeńców”<sup>15</sup>, co potraktować można jako surrealistycznie zwięzłe oskarżenie pod adresem narodu angielskiego. Trzydzieści lat później w odczycie wygłoszonym w okupowanym przez nazistów Wiedniu oświadczył: „Nienawidzę Anglików, Brytyjczyków, nienawiścią, która tkwi głęboko we mnie. Nie potrafię sobie przypomnieć abym kiedykolwiek czuł inaczej. Nie oczekuję za to pochwał. Jest to po prostu mój punkt widzenia”<sup>16</sup>. Żadna postać anglofobii nie jest dzisiaj uważana za niemoralną i tak daleko jej do politycznej niepoprawności, że w niektórych kręgach, bynajmniej nie tylko irlandzkich i postkolonialnych, zdrowa niechęć do Anglików jest pozytywną oznaką politycznej „poprawności”<sup>17</sup>.

Wraz z anglofobią Hamsuna szło uwielbienie wobec Niemiec, w którym to kraju został po raz pierwszy uznany jako pisarz i gdzie zawsze cieszył się popularnością. Kierowany zbliżonymi, aczkolwiek odmiennymi pobudkami, darzył podziwem Rosję. Miał jednak w pogardzie komunizm, co można uznać dziś za stanowisko politycznie poprawne, wręcz obowiązujące, choć w latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku wyróżniało go spośród wielu artystów.

Inna zasadnicza cecha, która jak się wydaje patronowała zapatrywaniom politycznym Hamsuna, to właśnie owo pragnienie wyróżnienia się, obecna od zarania jego kariery pisarskiej dążność do przeciwstawienia się utartej mądrości i demonstracyjnego odrzucania opinii innych pisarzy oraz przekonań wielkiego liberalnego konsensusu. W jego biografii jest to najdobitniej zarysowana cecha charakteru pisarza; w powieściach przyjmuje ona heroiczne a nawet obsesyjne formy. Anonimowy narrator *Głodu*, porucznik Glahn w *Panie*, Johan Nilsson Nagel w *Tajemnicach* – wszyscy oni są na wpół opętani potrzebą znieważania wszystkich i każ-

dego z osobna, brnięcia pod prąd nurtu życia społecznego. Czerpią oni chorobliwą przyjemność z negowania własnych ambicji, przeciwstawiania się kobietom, które kochają, szargania każdej świętości. Unaocznia to wypowiedź Nagela o Tołstoju:

Boże jedyny, jakże Tołstoj trzusi się, by zetrzeć z powierzchni ziemi pogodnie przywary ludzkości i utuczyć świat miłością Boga i bliźniego! Zawstydzaj mnie. Zakrawa na impertynencję twierdzić, iż hrabia miałby zawstydzać agronoma, ale to prawda [...].<sup>18</sup>

Wyznana tu impertynencja, owo pragnienie przeciwstawienia się opinii publicznej, zapewne nie było bezpośrednią przyczyną poparcia, jakiego Hamsun udzielił Hitlerowi, ale bez wątpienia wzmogło upór, z jakim trwał przy swoich poglądach nie licząc się z konsekwencjami. Mamy tutaj zatem szkieletowo nakreśloną sylwetkę jednostki, która zajęła stanowisko polityczne na gruncie, którego nie można wprost uznać za moralnie naganny; mimo to sam wybór bez wątpienia pozostaje wyborem moralnym i na dodatek złym. Pytanie pozostaje: w jaki sposób rzutuje to na dorobek Hamsuna jako artysty?

Sądzę, iż można nakreślić analogię pomiędzy przypadkiem tu rozważanym i dobrze znaną w teorii krytycznej dyskusją wokół społecznego funkcjonowania sztuki<sup>19</sup>. Wypada przypomnieć, że dyskusja ta toczyła się wokół zagadnienia, czy sztuka posiada społeczną funkcję i *jak* funkcjonuje ona w kontekście społecznym. Zagadnienie to odnosi nas wstecz do sfery kategoryjnej, tak jak ją na wstępie zarysowaliśmy. Możemy pytać, czy funkcja sztuki w społeczeństwie polega na przekształcaniu owego społeczeństwa poprzez przekształcanie świadomości. Innymi słowy, czy przesunięcie kategoryjne, o którym wspominaliśmy wcześniej, ma polegać na tym, iż kwestie czysto estetyczne, a więc sfera godzenia świadomości i podświadomości zostaje poszerzona tak, iż staje się sferą polityczną? Czy sztuka staje się *praxis*? Czy posiada funkcję emancypującą? Lub też, z drugiej strony, czy mamy pojmować nurt kategoryjny jako, by tak się wyrazić, płynący w przeciwnym kierunku, od polityki do sztuki? Czy polityka rozprzestrzenia się tak bardzo, iż podporządkowuje sobie sztukę? W tym przypadku sztuka jako taka może przetrwać, jeśli w ogóle, jako osad, jako negacja; nie emancypuje, lecz transcenduje; jest odskocznią od złej rzeczywistości a nie receptą na jej poprawę.

Obydwa stanowiska są do utrzymania; a to, za którym się opowiemy, może zależeć od rodzaju sztuki, który bierzemy pod uwagę. W przypadku Hamsuna wydaje się, że pojmowanie sztuki jako *praxis* ukazuje politykę autora w najgorszym możliwym świetle, ale nie rzuci żadnego światła w ogóle na samą twórczość. Jeśli jednakże rozważymy twórczość pod kątem funkcji transcendentnej, możemy wówczas dojść do pojednania między poprawnością, wielkością nawet, dzieła sztuki i obrzydliwością poglądów politycznych twórcy w ogóle, a nie tylko w przypadku Hamsuna. Możemy nawet dojść do przekonania, że cechy osobowości artysty, które skłaniają jego lub ją ku godnej potępieniu polityce mogą być tymi samymi, które zabezpieczają dzieło przed popadnięciem w proste odzwierciedlenie lub popieranie praktyki społecznej, z której owa twórczość wyrasta; chronią, innymi słowy, jego właściwości krytyczne (*illuminating features*). Pod tym względem sztuka i polityka



wydają się pokrewne, ale nie na kształt dwóch sfer aktywności, przyległych i być może częściowo się przenikających, lecz jako ten sam fenomen rozważany na dwa niemożliwe do pogodzenia sposoby. A zatem ten sam impuls moralny, ta sama moralność może dać „rezultat” estetyczny i „rezultat” polityczny, które często domagają się niemożliwych do pogodzenia reakcji. W *Teorii estetycznej* Adorno pisze: „Sztuka uzupełnia wiedzę o to, co wiedza wyklucza”<sup>20</sup>. Aforyzm ten znakomicie oddaje między innymi ducha pisarstwa Knuta Hamsuna. Jednak wystarczy w nim zastąpić wyraz „sztuka” przez „polityka”, a w rezultacie otrzymamy definicję istoty faszyzmu.

Hamsun znakomicie zdawał sobie sprawę, iż prorok, który cieszy się poważaniem ze strony pobratymców, przestaje być prorokiem i staje się zwykłym kapelmistrzem. Aby pozostać prorokiem należy zdecydowanie przeciwstawić się panującym konwencjom i utrwalonym opiniom, ale z pewnością przyjdzie taki czas, kiedy słuszność będzie leżała po stronie obiegowej mądrości.

Przełożył Jacek Mydla

## Przypisy:

<sup>1</sup> Na skutek apelacji obniżono później tę kwotę do 325 tysięcy koron. Robert Ferguson, *Enigma. The Life of Knut Hamsun*, New York, Farrar, Straus & Giroux 1987, s. 409. (Naess and McFarlane podają kwotę 324 tys. koron. Zob. pracę pod red. Harald Naess i James McFarlane, *Knut Hamsun. Selected Letters, Volume 2 1898–1952*, Norwich, Narvik Press 1998, s. 232).

<sup>2</sup> Przelicznik wg *Economic History Services*, [www.eh.net](http://www.eh.net).

<sup>3</sup> Szybko oddalono zarzuty kryminalne przeciwko Hamsunowi, tzn. konkretnie zarzut o zdradę stanu. Byłyby one nie tylko kłopotliwe dla rządu, gdyby podjęto zdecydowane kroki zmierzające do wytoczenia na ich podstawie procesu, ale też sam akt oskarżenia przeciwko Hamsunowi, wzięwszy pod uwagę jego działalność w okresie wojennym, opierałby się na wątplych przesłankach. Wyrażnie obecne było ponadto, choć może jeszcze nie w pełni uświadomiane, poczucie wśród rodaków, że zachowanie Hamsuna, choć naganne i wypływające z fałszywych przesłanek, nie nosiło znamion zdrady. 18 lutego 1946 roku, po otrzymaniu raportu doktorów Langfeldta i Ødegårda, Prokurator Naczelny generał Sven Arntzen w sprawie zarzutów kryminalnych przeciwko Hamsunowi wypowiedział się w następujący sposób: „Postanowiłem, że nie leży w interesie publicznym wytaczanie procesu przeciwko oskarżonemu” (Ferguson, *Enigma...*, s. 402).

<sup>4</sup> *Knut Hamsun. Selected Letters...*, red. Naess i McFarlane, s. 333.

<sup>5</sup> Ferguson, *Enigma...*, s. 324–25 i następne.

<sup>6</sup> Ciekawie na tym tle wypada porównanie z Fiodorem Dostojewskim, którego krańcowo agresywny nacjonalizm i towarzysząca mu pogarda dla zachodniej dekadencji i ateizmu nigdy nie zostały poddane testowi polegającemu na przeformułowaniu na polityczny program. Interesująca jest spekulacja, jaki polityczny kształt przybrałaby doktryna Dostojewskiego, gdyby dożył lat dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku.

<sup>7</sup> W wywiadach, jakich po wojnie udzielił doktorom Langfeldtowi i Odegadowi twierdził, że nie wiedział o prześladowaniach Żydów przez nazistów i wyraził żal z tego powodu (zob. Ferguson, *Enigma...*, s. 340–41, 348–49). Mówiąc przy tej okazji ogólniej o swoim postępowaniu,

w odpowiedzi na pytanie, czy jego postawa uległaby zmianie „gdyby wiedział, że Niemcy masowo torturowali i mordowali jego rodaków oraz że siali wokół psychiczny terror” napisał: „Jest to pytanie hipotetyczne. Naturalnie wiedza taka zmieniłaby mój stosunek do Niemców”. Ferguson, *Enigma...*, s. 399–400.

<sup>8</sup> Knut Hamsun, *Pa gjengrodde stier*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag 1999, s. 100 (przekład David Schauffler).

<sup>9</sup> Hamsun, *Pa gjengrodde stier*, s. 64 (przekład David Schauffler).

<sup>10</sup> Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*. Przekład na język angielski Michael Robertson, Cambridge, Mass, The MIT Press 1994, s. 218.

<sup>11</sup> Wiggershaus, *The Frankfurt School...*, s. 218–219.

<sup>12</sup> Cytowane za Wiggershaus, *The Frankfurt School...*, s. 188.

<sup>13</sup> Można się tutaj oczywiście pokusić o wiele analogii. Wśród podobnych przypadków pisarzy skazanych przez niepoprawność polityczną w pierwszej połowie XX wieku niektórzy byli *artystycznie*, tzn. propagandowo utożsamiani ze zniechęconą władzą, np. Filippo Marinetti w faszystowskich Włoszech, Włodzimierz Majakowski w Związku Radzieckim, Ernst Jünger w nazistowskich Niemczech. W innych przypadkach relacje pomiędzy sztuką i polityką były bardziej złożone, ale nadal wywierają wpływ na obiegowe poglądy uwikłanych w nie twórców. Niedawno na nowo zbulwersowały opinię publiczną w Polsce usiłowania Czesława Miłosza zmierzające do usprawiedliwienia jego zaangażowania po stronie powojennej komunistycznej władzy. Budzą one szczególną niechęć, nawet jeżeli nie są tak obrzydliwe jak ataki, które zamierzały odeprzeć lub uprzędzić. Hamsunowi, jak innym w podobnej sytuacji, udało się wyrazić żal z powodu potworności i ogromu zbrodni popełnionych przez nazistów. Nigdy jednak nie przeprosił ani też nie zmienił swoich poglądów politycznych. Pod tym względem najbardziej przypomina on Gottfrieda Bennę, którego pisarstwo i doświadczenia powojenne były odmienne, lecz którego stopniowa rehabilitacja przebiegała wzdłuż tej samej trajektorii.

<sup>14</sup> Historyczne źródła dekonstrukcji i innych nurtów poststrukturalizmu w powojennej Francji w niezdrowej atmosferze kolaboracji, współdziałania, nieuczciwości i wstydu to interesujący przedmiot spekulacji.

<sup>15</sup> Cytat za: Ferguson, *Enigma...*, s. 234–235.

<sup>16</sup> Cytat za: Ferguson, *Enigma...*, s. 371.

<sup>17</sup> Ze względu na światło, jakie rzuca to na sposób funkcjonowania politycznej poprawności, warto zestawić uczucia Hamsuna względem Anglików z jego stosunkiem do Żydów. Chociaż żył w okresie, kiedy potoczne wyrażanie antysemityzmu było powszechne, Hamsun zawsze okazywał powściągliwość. Dopiero podczas wojny pozwolił sobie na kilka uwag typowych dla prawicowej publicystyki zarówno wtedy, jak i dzisiaj, odnosząc się w tonie zjadliwej pogardy do „obcych elementów” w społeczeństwie norweskim. W innym miejscu nazwał Franklina Roosevelta „Żydem opłacanym przez Żydów”, co bez wątplenia należy uznać za najniższy punkt jego kariery pisarskiej. Jednak w jego pisarstwie, jak i życiu osobistym nie znajdziemy dowodów na wrogość wobec Żydów, zarówno w sensie jednostkowym, jak i narodu, i trudno uznać, iż uprzedzenia tego rodzaju przyczytnyły się do zajmowanego przez Hamsuna stanowiska politycznego. Zob. Ferguson, *Enigma...*, s. 340–41, 365–66.

<sup>18</sup> Knut Hamsun, *Mysterier*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1998, s. 151 (przekład autora – D. S.).

<sup>19</sup> Rozróżnienie to w kontekście ewolucji poglądów przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej omówił skrótowo, lecz treściwie, Peter Uwe Hohendahl w książce *Reappraisals. Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*, Ithaca and London, Cornell UP 1991, s. 157–163.