

Katarzyna Tunkiel

W potrzasku Kristianii : "Głód" Knuta Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (150), 102-115

2014

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Tunkiel

W potrzasku Kristianii. Głód Knuta Hamsuna jako modernistyczna powieść miejska

Opublikowany w 1890 roku *Głód* (oryg. *Sult*) jest wyjątkowym dziełem w dorobku Knuta Hamsuna (właściwie Knuta Pedersena, 1859-1952). Po pierwsze, stanowi on niekwestionowany przełom w jego twórczości i jego pierwszy dojrzały tekst literacki, po drugie zaś – co chyba bardziej istotne – zalicza się do prekursorских dokonń europejskiego modernizmu. Co ciekawe, pozycję Hamsuna jako wczesnego modernisty zaczęto najpierw dostrzegać poza granicami Norwegii, do czego szczególnie przyczynił się James McFarlane¹, a następnie badacze duńscy.

To, co krytycy wiele lat później zaklasyfikowali jako prekursorskie dla nowego prądu estetycznego², sam

Katarzyna Tunkiel – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa norweskiego, tłumaczka. Absolwentka filologii norweskiej w Katedrze Skandynawistyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania badawcze: miasto w literaturze norweskiej, współczesna proza norweska, przekład literacki. Kontakt: katarzyna.tunkiel@gmail.com

-
- 1 J. McFarlane *The whisper of the blood. A study of Knut Hamsun's early novels*, „PLMA” 1956 nr 71/4, s. 563-594. Rozszerzona wersja artykułu w: J. McFarlane *Ibsen and the temper of Norwegian literature*, Oxford University Press, London 1960.
 - 2 Tematycznie *Głód* wyprzedza inne wielkie dzieła europejskiego modernizmu, np. *Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge* Rainera Marii Rilkego z 1910 roku, pierwszą niemieckojęzyczną powieść miejską, natomiast pod względem stylistycznym, dzięki wykorzystaniu techniki przypominającej strumień świadomości, tekst Hamsuna chronologicznie

Hamsun próbował zasygnalizować w swojej zapowiedzi nowej literatury, której pierwszym przykładem był właśnie *Głód*, a której założenia programowe zostały przedstawione w serii wykładów oraz w artykule *Fra det ubevidste Sjæleliv* (Z nieświadomego duchowego życia), opublikowanym w roku 1890, niedługo po przełomowej powieści. Odrzucając panującą w norweskiej literaturze tendencję do ukazywania problemów społecznych, Hamsun głosi potrzebę psychologizmu, oderwania od wszelkich zapędów mających na celu reformowanie rzeczywistości na rzecz spojrzenia na świat z perspektywy pojedynczego, współczesnego człowieka.

Osiągnięcie zamierzonego efektu, tj. uchwycenie tego, co „podświadome”, wymaga także nowego stylu i formy, które radykalnie zrywałyby z dotychczasowym, referującym, epickim typem prozy. Z pragnienia odcięcia się od tradycji wynikała niechęć Hamsuna do określania *Głodu* mianem powieści – w liście do Georga Brandesa z 1890 roku pisarz nalegał, aby jego tekst nazywać po prostu „książką”. Obecna w *Głodzie* perspektywa indywidualnego podmiotu oraz nowa struktura narracyjna pozwalają przedstawić miejsce akcji utworu – Kristianię (obecnie Oslo) końca XIX wieku – w sposób, jaki Raymond Williams określił jako właściwy dla nowoczesnej powieści miejskiej. Williams jako jeden z pierwszych badaczy dostrzegł związek między doświadczeniem miejskim i nowoczesnością; pisał, że powieść miejska odkrywa intensywną, fragmentaryczną, subiektywną świadomość, uwzględniającą jednak innych ludzi, którzy wraz z budynkami, dźwiękami, obrazami i zapachami miasta składają się na tę pojedynczą świadomość³. Dzięki wykorzystaniu właśnie takiej metody obrazowania dzieło Hamsuna można traktować jako jeden z pierwszych w historii literatury europejskiej tekstów reprezentujących gatunek powieści miejskiej.

Sposoby ukazania miejskiej rzeczywistości oraz poruszającego się w niej anonimowego bohatera będą stanowić przedmiot dalszej analizy, której celem jest także konfrontacja elementów miejskości i przyrody w powieści Hamsuna.

pasuje się na długo przed dokonaniem Jamesa Joyce'a czy Virginii Woolf. Modernistycznej technice narracyjnej Hamsuna poświęcona jest rozprawa Martina Humpála *The roots of modernist narrative: Knut Hamsun's novels Hunger, Mysteries, and Pan*, Solum forlag, Oslo 1998.

3 R. Williams *The English novel from Dickens to Lawrence*, Oxford University Press, Oxford 1970, s. 164. Williams rozwinął swoją myśl w przełomowym opracowaniu *The country and the city*, Oxford University Press, Oxford 1973.

Z wnętrza na zewnątrz

W scenie przebudzenia bohatera na poddaszu, następującej tuż po wprowadzającym retrospekcję pierwszym zdaniu „(Było to w czasie, kiedy włóczyłem się i głodowałem w Kristianii, tym zadziwiającym mieście, którego nikt nie opuszcza, dopóki nie zostanie naznaczony jego piętnem...”⁴), zostaje skonstruowana przewijająca się przez całą powieść opozycja tego, co wewnątrz i na zewnątrz. Pomieszczenie, w którym mieszka anonimowy twórca i przybysz spoza miasta, jest z jednej strony przedstawione jako skromne lokum o ścianach wyłożonych starymi numerami dziennika „Morgenbladet”, co sprawia, że świat zewnętrzny wdziera się do codzienności bohatera *Głodu* za sprawą anonsów prasowych, przypominające mu, niekiedy w ironiczny sposób, o jego niedoli („trochę bardziej na lewo tłuste, kapiące farbą drukarską ogłoszenie piekarza Fabiana Olsena, polecające świeży chleb”⁵). Z drugiej strony opis komórki zawiera nawiązania do rekvizytów funeralnych – w innym z anonsów „szydercze literki” reklamują odzież dla nieboszczyków, samo poddasze zaś zostało scharakteryzowane w następujący sposób: „Ciemny pokój, w którym podłoga uginała się przy każdym kroku, był niczym rozeschnięta, ponura trumna, drzwi nie miały porządnego zamka, nie było też pieca”⁶. W zestawieniu z tym nieprzyjemnym, przywołującym skojarzenia ze śmiercią wnętrzem, ulica nieodzownie wiąże się z życiem, kusi do opuszczenia mrocznego lokum: „Gwar uliczny rozpoczął się już na dobre i wabił do wyjścia z domu”⁷.

4 „Det var i den Tid, jeg gik omkring og sulted i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlader, før han har fået Mærker af den...” – cytat w zapisie z pierwszego wydania *Głodu* (K. Hamsun *Sult*, P.G. Philipsens Forlag, København 1890), tłumaczenie własne (filologiczne) autorki. Ze względu na wypaczenie sensu końcowej części zdania zrezygnowałam z przytoczenia cytatu w przekładzie Anny Marciniakówny: „Było to w czasie, kiedy włóczyłem się i głodowałem w Christianii, tym zadziwiającym mieście, które każdego, kto się z nim zetknął, naznacza swoim piętnem...” (K. Hamsun *Głód*, przeł. A. Marciniakówna, Świat Literacki, Izabelin 1998, s. 5). Będę jednak korzystała z przekładu Marciniakówny w dalszej części analizy, z zastrzeżeniem możliwości wprowadzania niezbędnych korekt w miejscach szczególnie odbiegających od oryginału. Już teraz należy zauważyć, że w przekładzie Marciniakówny konsekwentnie używany jest zapis „Christiania”, w chwili publikacji dzieła wypierany z oficjalnej ortografii, który w dalszych przytoczeniach będzie funkcjonował w wersji poprawionej „[K]ristiania”.

5 K. Hamsun *Głód*, s. 5.

6 Tamże, s. 6.

7 Tamże.

Wyjście na zewnątrz staje się zatem dla bohatera powieści rodzajem ucieczki, wydostaniem się z mroku pomieszczenia na światło dnia, z ciastnego miejsca odosobnienia prosto w pulsujący życiem tłum. Jego pierwsze zetknięcie z ulicami Kristianii opisano w następujący sposób:

Była dziewiąta. Powietrze wypełniały głosy ludzi i dudnienie przejeżdżających wozów, ów jedyny w swoim rodzaju poranny chór, z którym mieszały się kroki pieszych i rozlegające się raz po raz trzaski bicza. Ruch i miejski zgiełk ożywiły mnie natychmiast, moje zadowolenie wzrastało. Nic nie było mi bardziej obce niż myśl o porannym spacerze gdzieś poza miastem, na świeżym powietrzu. Na co moim płucom świeże powietrze? Jestem silny niczym troll, potrafię jednym barkiem zatrzymać wóz. Ogarnął mnie miły, pogodny nastrój, stan radosnej obojętności. Jąłem obserwować przechodzących obok ludzi, czytałem plakaty na murach, raz czy drugi wydało mi się, że z przejeżdżającego tramwaju rzucono mi spojrzenie, poddawałem się oddziaływaniu wszystkich przypadkowych zdarzeń, wszelkich drobiazgów, które pojawiały się na mojej drodze i znikaly.⁸

Gwar miasta działa na anonimowego przybysza bardzo pozytywnie, pozwala mu nabrać optymizmu, wcielić się, chociażby tymczasowo, w rolę jednego ze zwyczajnych przechodniów. Należy podkreślić jego przywiązanie do miejskiego otoczenia, wywołujące w nim wyobrażenie o własnej sprawności – jeden z pierwszych przykładów użycia przez narratora ironii w celu zamaskowania swego trudnego położenia.

Miasto, którym bohater tak się zachwyca, zdaje się dawać mu wszystko, czego w życiu potrzebuje, z wyjątkiem rzeczy podstawowej, czyli jedzenia. Euforię „cudownego poranka” prędko przerywa bowiem uczucie głodu oraz mdłości, wywołane widokiem kobiety opisanej z wyjątkowym realizmem z domieszką groteski: „Miała na przodzie tylko jeden ząb. [...] Ów długi, żółty ząb wyglądał niczym palec wystający ze szczęki, a w jej wzroku, kiedy się zwróciła w moją stronę, wciąż była tylko kiełbasa”⁹. Możliwość wędrowania ulicami, przebywania wśród ludzi, pozwala głodującemu zachować pozory normalności, daje mu zapomnieć o niedoli, a ponadto wiąże się z nadzieją na poprawę losu – czy to dzięki przyjęciu do druku następnego

8 Tamże, s. 7-8.

9 Tamże, s. 8.

tekstu, czy dzięki sprzedaży kolejnych części garderoby – dlatego wyjście na zewnątrz stanowi dla niego prawie wyłącznie pozytywne doświadczenie, przynajmniej w początkowej fazie niedostatku. Wrażenie to zmienia się jednak wraz z upływem czasu, kiedy bohater jest w coraz bardziej desperackim położeniu.

Aktor osaczony

Bohater *Głodu* przez większą część czasu akcji pozbawiony jest własnego, prywatnego miejsca i właśnie ta bezdomność stanowi jeden z czynników powodujących jego alienację. Jego wyobcowanie i odmienność w porównaniu z innymi opisywanymi w utworze uczestnikami przestrzeni miejskiej są w powieści potwierdzane na różne sposoby, m.in. przez własną definicję narratora:

Tamci ludzie, których dopiero co spotkałem! Jak lekko i radośnie poruszają jasnymi głowami, biegną przez życie, jakby to była sala balowa! W oczach żadnego z nich nie dostrzegłem ani śladu troski, żaden ciężar nie przygniata ich barków, pewnie nawet najbliższy cień, najmniejsza tajemna udręka nie pojawia się w ich pełnych spokoju duszach. I ja przeszedłem tam obok nich, młody i świeżo rozkwitły, a już nie pamiętający jak wygląda szczęście.¹⁰

Poczucie porażki życiowej sprawia, że zamiast paradować wraz z tłumem przechodniów główną promenadą Kristianii, ulicą Karla Johana, młody pisarz przemyka ukradkiem obok znajomych, „starając się wyglądać niepozornie”¹¹. Odmienność jednostki wyróżnia się w dziele Hamsuna jako jeden z jego naczelných tematów zapowiadających problematykę charakterystyczną dla nowego nurtu literatury modernistycznej.

Tłum w *Głodzie* ma również dość nowoczesny charakter – jest nieskończony, faluje, płynie i umyka jak u Baudelaire’a¹², a do tego cechuje go typowa dla wielkiego miasta bezimienność i jednolitość. Norweska badaczka Tone Selboe zauważa, że przestrzeń w powieści Hamsuna

¹⁰ Tamże, s. 17-18.

¹¹ Tamże, s. 17.

¹² Por. Ch. Baudelaire *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1998, s. 20.

reprezentuje bliżej nieokreśloną, nieosadzoną geograficznie metropolię, a wypełniający ją ludzie stanowią pochłaniający wszelką indywidualność, anonimowy agregat¹³. Mimo wszystko jednak opisywana w *Głódzie* Kristiania zachowuje swój lokalny charakter dzięki pojawiającym się w tłumie postaciom, z którymi bohater wchodzi w interakcję. Jego stosunek wobec nich jest złożony, jednak w dużej mierze uregulowany przez hierarchię zależności ekonomicznych. Głodujący pozostaje na łasce i niełasce ludzi obcych lub ledwie mu znanych – jak zauważa Einar Eggen, redaktorzy gazet decydują o jego egzystencji, oceniając jakoś jego twórczości literackiej, policjanci przepędzają go z parkowych ławek, a gospodynie mogą go wyrzucić z wynajmowanego pokoju¹⁴. Pisarz zmuszony jest zatem uznać ich wyższość, wynikającą wyłącznie z ich władzy, przez co jako jednostka podporządkowuje się presji zbiorowości.

Eggen stwierdza, że tożsamość społeczną bohatera powieści konstituują krytyczne spojrzenia innych ludzi, których wartościujące postrzeganie fizyczności bohatera prowadzi do zredukowania go do roli przedmiotu¹⁵. Narrator, mając świadomość wrażenia, jakie wywołuje na przechodniach, wiedząc, że jest osaczony przez setki spojrzeń uczestników miejskiej przestrzeni¹⁶, ucieka przed nimi, starając się wyglądać niepozornie, a kiedy zostaje już z kimś skonfrontowany, uruchamia złożony mechanizm obronny. Jego kontakty z innymi cechuje często niechęć i arogancja, nierzadko powiązana z koloryzowaniem rzeczywistości lub czystym fantazjowaniem. Taka reakcja jest, zdaniem Øysteina Rottema, który w swojej analizie *Głodu*

13 T. Selboe *By og fortelling i Knut Hamsuns Sult*, w: *Neues zu Knut Hamsun. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, Hg. von H. Uecker, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 2002, s. 101.

14 E. Eggen *Mennesket og tingene. Hamsuns Sult og 'den nye roman'*, w: *Norsk Litterær Årbok 1966*, s. 82-106, przedruk w: *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*, red. Ø. Rottem, Universitetsforlaget, Oslo 1979, s. 63.

15 E. Eggen *Mennesket og tingene*.

16 Tylko w pierwszej części powieści pojawia się kilka sytuacji, kiedy narrator rejestruje nadmierne zainteresowanie innych, w tym Ylajali, własną osobą: „Mężczyzna wziął pieniądze i zaczął mierzyć mnie wzrokiem. Na co on się tak gapi?” (K. Hamsun *Głód*, s. 10); „czułem jej wzrok na swoich plecach i pochylałem głowę ze wstydu, że ją tak prześladuję” (tamże, s. 14); „nadal czułem na karku śledzące mnie oczy i zimny dreszcz przenikał od tego moje ciało” (tamże, s. 16). Najdobitniej jego niechęć wobec ciekawskich obcych obrazuje przytoczona także przez Eggena refleksja na temat zwierząt z menażerii, znakomicie oddająca położenie bohatera: „A w ogóle to nie interesuje mnie oglądanie zwierząt w klatkach. One wiedzą, że człowiek stoi i patrzy na nie. Wyczuwają te setki ciekawskich spojrzeń i reagują na nie” (tamże, s. 107).

powołuje się na teorię Georga Simmla¹⁷, formą odwrócenia się od innych ludzi w celu zachowania własnej integralności w konfrontacji z tłumem¹⁸. Podobną funkcję może pełnić opowiadanie napotkanym osobom zmysłowych historii oraz odgrywanie przed nimi rozmaitych ról, przybieranie masek, fikcyjnych tożsamości – jest to dla bohatera sposób, by z jednej strony ukryć swoją niedolę, ale też, by ochronić swoje jestestwo przed ciekawską, zagrażającą jednostce masą ludzką.

Według Simmla antypatia to, oprócz zblazowania, postawa typowa dla wszystkich mieszkańców metropolii, toteż zachowanie bohatera powieści świadczy o wielkomiejskim charakterze przestrzeni, w której się porusza. Jednak jak już wspomniałam, Hamsunowskiej Kristianii nie brak też charakterystycznej dla małego miasteczka lokalności. Jej oznaką może być chociażby regularne pojawianie się na drodze pisarza znajomych mu osób, często reprezentujących określone typy, jak Wuj, Panna, Komandor, Książę itd. (do tego należałoby dodać postaci z galerii typów wielkomiejskich: prostytutkę, handlarke, dandysa czy żebraka). Ich występowanie w tle poczynań głównego bohatera narzuca pewne skojarzenia z *commedia dell'arte* – osoby tworzące kristiańskie środowisko otaczają narratora, który porusza się po ulicach norweskiej stolicy jak po deskach teatru, czasem wykonując jakiś sceniczny gest („czytałem jadłospis wywieszony na drzwiach i w sposób zwracający uwagę wzruszałem ramionami, jakby peklowane mięso w sosie to nie było jedzenie dla mnie”¹⁹), a czasem deklamując kwestię do bliżej nieokreślonej widowni („Moje panie i panowie, jestem zgubiony”²⁰).

Wśród interpretacji toposu *teatrum mundi* w powieści Hamsuna podkreśla się znaczenie napięcia powstającego w sferze publicznej między obserwującym a obserwowanym²¹. Dziewiętnastowieczna Kristiania w *Głodzie* jest nowoczesną stolicą, w której doszło już do wytworzenia między uczestnikami miejskiej przestrzeni niewidzialnych ścian milczenia, tak definio- wanych przez Richarda Sennetta:

17 Zob. G. Simmel *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: G. Simmel *Most i drzwi. Wybór ese- jów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 114-134.

18 Zob. Ø. Rottem *Hamsun og fantasiens triumf*, Gyldendal, Oslo 2002, s. 52-57.

19 K. Hamsun *Głód*, s. 41.

20 Tamże, s. 168.

21 Zob. Ø. Rottem *Hamsun og fantasiens triumf*, s. 59-61 i T. Selboe *By og fortelling i Knut Hamsuns Sult*, s. 106.

Pojawiło się przekonanie, że ludzie obcy nie powinni ze sobą rozmawiać, że każdy ma prawo do niewidzialnej tarczy, do tego, by zostawiono go w spokoju. Zachowanie publiczne sprowadzało się do obserwacji, biernego uczestnictwa, szczególnego rodzaju podglądactwa. Balzak nazywał to „gastronomią oka”.²²

Świadomy cudzych spojrzeń narrator zachowuje się w przestrzeni publicznej tak, jakby każdy jego ruch i słowo mogły zostać zarejestrowane, sam też bacznie przygląda się otoczeniu. Jego gra czy przerysowane reakcje, zarówno gdy znajduje się sam, jak i gdy wchodzi z kimś w dialog, służą zaznaczeniu granicy między jednostką a światem zewnętrznym, są wyrazem zrozumienia własnej funkcji w sferze publicznej miasta, naznaczonej powierzchownością kontaktów i wymagającej od człowieka minimalnego zaangażowania emocjonalnego, najlepiej w postaci opisywanej przez Simmla obojętności czy zblazowania.

Przybierając określoną maskę, pisarz usiłuje sprostać oczekiwaniom społeczeństwa wobec siebie samego. Swoje prawdziwe oblicze odsłania zaś jedynie przed Ylajali, mającej dla niego większe znaczenie niż przypadkowo napotkany przechodzień. W stosunku do niej potrafi zdobyć się na większą szczerość, odrzucić pozę i zmanierowanie cechujące jego funkcjonowanie w przestrzeni miejskiej. Symbolicznym gestem porzucenia sztuczności, obłudy i zniewolenia miasta jest również ostatnia decyzja pisarza/aktora – wybór naturalności i wolności reprezentowanej przez morze.

W labiryncie miasta

Wśród badaczy *Głodu* Einar Eggen jako pierwszy zwraca uwagę na precyzję, z jaką Hamsun przywołuje topografię Kristianii końca XIX wieku. Bohater powieści porusza się po mieście odwzorowanym z ogromną dokładnością – dzięki nagromadzeniu toponimów czytelnik zawsze jest w stanie prześledzić pokonywane przez wędrowca trasy, najczęściej prowadzące główną osią miasta, czyli ulicą Karla Johana, oraz, jak zauważa Eggen, ograniczające się do obszaru między redakcją gazety, Stortorvet, Jernbanetorvet, nabrzeżem a Parkiem Zamkowym²³. Nakładając pojawiające się w powieści

22 R. Sennett *Upadek człowieka publicznego*, przet. H. Jankowska, MUZA, Warszawa 2009, s. 52.

23 E. Eggen *Mennesket og tingene*, s. 72.

nazwy miejscowe na mapę ówczesnej Kristianii²⁴, można zauważyć, że chociaż to centrum stolicy najczęściej bywa areną działania narratora, skrajne punkty jego eskapad prawie dokładnie pokrywają się z granicami miasta dziesięć lat przed końcem XIX stulecia – są to, odpowiednio, obecne dzielnice Grønland na wschodzie, Sagene na północy i Majorstuen na zachodzie. Majorstuen wyznacza rogatki Kristianii, z kolei las Bogstad stanowi najbardziej oddalony od śródmieścia punkt odwiedzony przez głodującego pisarza.

Tereny przylegające do miasta dodatkowo zaświadczać o tym, jak niewielkich rozmiarów prowincjonalnym miejscem była wówczas stolica Norwegii – narrator z okna swojego pierwszego pokoju na poddaszu widzi „sznur do suszenia bielizny i szerokie pola”²⁵, a z centrum w niedługim czasie może dojść do terenów wiejskich: „wkroczyłem w wąskie, dziwne uliczki w okolicy Sagene, przecinałem ugory i pola uprawne, wreszcie znalazłem się na wiejskiej drodze, której końca nie było widać”²⁶. Tam wędrowiec decyduje się jednak zawrócić w stronę miasta, które ogranicza jego ruch, ale zarazem przyciąga do siebie jak magnes. Miasto jest absolutnym uniwersum bohatera *Głodu*, którego ten nie potrafi opuścić, tak długo, jak potrzebuje go do ukończenia rozpoczętych projektów – zarówno tego artystycznego, jak i erotycznego, związanego ze zdobyciem Ylajali.

Einer Eggen, a za nim Øystein Rotttem, interpretują nadmierne skoncentrowanie narratora *Głodu* na wyznacznikach spójności świata zewnętrznego, takich jak posiadane przez niego przedmioty, precyzyjnie odnotowywany upływ czasu czy właśnie szczegółowo rejestrowane nazwy miejscowe, jako wyraz pragnienia, by sprawować kontrolę nad fizycznym otoczeniem w sytuacji, gdy jedność sfery duchowej bohatera uległa rozproszeniu²⁷. Chęć zapanowania nad rzeczywistością stanowi zatem przejaw walki jednostki o zachowanie własnej integralności w obliczu kryzysu reprezentowanego przez głód. Jednak bohaterowi powieści trudno zachować poczucie rzeczywistości, a co za tym idzie spójność własnego Ja, czego dowodem są np. widoczne zaburzenia w postrzeganiu otaczających go przedmiotów (które zamiast świadczyć

24 Posłużyłam się mapą z 1887 roku, udostępnioną na stronach internetowych Archiwum Miejskiego Gminy Oslo, <http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/article80154-961.html> (9.02.2014).

25 K. Hamsun *Głód*, s. 5.

26 Tamże, s. 36.

27 Zob. E. Eggen *Mennesket og tingene*, s. 73 i Ø. Rotttem *Hamsun og fantasiens triumf*, s. 58-59.

o bezpieczeństwie namacalnego świata wywołują napady paniki, jak w scenie w celi więziennej) czy czasu (choć narrator zwraca baczną uwagę na jego upływ, często myli się w ocenie, która właśnie jest godziną).

Podobnie rzecz ma się z ruchem wędrowca w przestrzeni miasta – mimo precyzji w oddawaniu topografii Kristianii, odnotowywaniu regularnie odwiedzanych przez niego miejsc i napotykanych postaci, opisywane w powieści wyprawy są na ogół bezowocne, pozbawione sensu: redaktor gazety jest nieobecny lub nie przeczytał rękopisu, lichwiarz nie chce przyjmować kolejnych oferowanych przez bohatera przedmiotów, również znajomych na ogół nie zastaje on w domu²⁸. W ten sposób pieczołowicie wznoszona konstrukcja powieściowej przestrzeni traci rację bytu, staje się pustą ramą, pozbawioną wnętrza w postaci wydarzeń, które miałyby znaczenie dla fabuły. Ruch pisarza po ulicach miasta przypomina raczej wędrówkę przez labirynt, odzwierciedlaną także przez jego mentalne zagubienie, zgodnie ze sformułowaną przez Wendy B. Faris zasadą, mówiącą, że „the labyrinthine city forms the labyrinthine mind”²⁹. Choć narrator funkcjonuje w fizycznej i pozornie doskonale rozpoznawalnej rzeczywistości, jej obraz przefiltrowany przez umysł, który walczy o zachowanie normalności, staje się nierzadko odrealniony.

Przyroda jako źródło lęku

Przyroda gości na kartach *Głodu* niezmiernie rzadko, a jeśli już, to raczej w negatywnym kontekście. Może to wydawać się zaskakujące w zestawieniu z późniejszymi dziełami Hamsuna, gdzie odgrywa ona dużo ważniejszą rolę i bywa wręcz gloryfikowana (por. np. *Pan* z roku 1894 czy *Błogosławieństwo ziemi* z 1917 roku). Bohater z pogardą wypowiada się o spacerach na „świeżym powietrzu” (zob. cytat opatrzony przypisem nr 8), jego jedynej zaś wyprawie na łono natury, do lasu Bogstad, towarzyszy niepokój wywołany niezidentyfikowanym nocnymi dźwiękami:

Wokół panowała ciemność. Wszystko trwało w ciszy, wszystko. Ale wysoko w koronach drzew szumiała odwieczna pieśń, monotony śpiew, który nigdy nie milknie. Tak długo się wsłuchiwałem w ten

28 Tamże, s. 71.

29 W.B. Faris *The labyrinth as sign*, w: *City images. Perspectives from literature, philosophy, and film*, ed. M.A. Caws, Gordon and Breach, New York 1991, s. 33.

nie mający końca, dziwny szum, że zaczęło mi się kręcić w głowie. To z pewnością symfonie ze światów krążących nade mną, to gwiazdy intonują pieśń... [...] Wstałem i znowu się położyłem, jeszcze raz wstałem, włożyłem buty i włożyłem się trochę po ciemnym lesie, ponownie wróciłem na posłanie, aż do brzasku walczyłem, zmagalem się z gniewem i ze strachem, dopiero o świcie zapadłem w sen.³⁰

Narrator jako człowiek przywykły do życia w mieście odczuwa lęk w zetknięciu z siłami przyrody, które przytłaczają go i onieśmielają swoim niepojętym bezkresem, jako że reprezentują chaos w stosunku do dobrze znanej przestrzeni Kristianii. Hamsun ukazuje w *Głodzie* prawdziwie nowoczesną jednostkę, która została wyjęta ze swego pierwotnego środowiska i nie rozpoznaje przyrody jako własnego, naturalnego otoczenia, choć jest zarazem zaintrygowana jej potęgą. Mimo takiego nowatorskiego spojrzenia na dychotomię natura – kultura, które można uznać za kolejną cechę *Głodu* jako modernistycznej powieści miejskiej, pierwiastek natury ostatecznie zyskuje przewagę w życiu bohatera utworu.

Morze jako droga ucieczki

Pojmowane jako labirynt miasto stanowi tylko jeden z przykładów realizacji przewijającego się przez całą powieść motywu zamknięcia, który występuje w *Głodzie* od makropoziomu przestrzeni miejskiej aż po mikropoziom ciała wędrowca, ograniczającego go na równi z innymi zamkniętymi pomieszczeniami (jak pokój na strychu czy cela w areszcie)³¹. W przeciwieństwie do potrzasku cielesności labirynt Kristianii stanowi przeszkodę, którą można pokonać – nie jest wcale, jak uważa Einar Eggen, pułapką bez wyjścia³². Wśród miejsc, do których bohater wraca podczas wędrówki ulicami norweskiej stolicy, szczególną rolę odgrywa port, przyciągający go bardziej niż inna część miasta. To właśnie przedśionek morza, nabrzeże, z którego ostatecznie narrator wyruszy w drogę w nieznaną, symbolizuje w powieści Hamsuna możliwość ucieczki z labiryntu, podświadome fantazje bohatera o morzu sugerują zaś, że przeczuwa on taką ewentualność.

30 K. Hamsun *Głód*, s. 41.

31 Zob. E. Eggen *Mennesket og tingene*, s. 71.

32 Tamże, s. 72.

Morze jest motywem, który powraca w powieści bardzo często i w różnych sytuacjach, i którego złożona symbolika pozwala na szerokie interpretacje. W norweskich analizach powieści badacze odczytują morze najczęściej jako wyraźny symbol śmierci oraz tęsknoty do niej – tym tropem podąża np. Rolf Nyboe Nettum³³, który co prawda zauważa inne możliwości interpretacyjne (morze i przystań mogą też oznaczać wolność czy podświadome popędy), lecz koncentruje się na symbolice tanatycznej dwóch scen, w których nabrzeże, morze i statki wywołują w bohaterze silny lęk i pragnienie unicestwienia. W dalszej części swojej analizy Nettum zwraca uwagę na znaczenie opozycji ciemności i światła, które wywołują u bohatera, odpowiednio, stan lęku lub radości³⁴.

Port, a szczególnie cumujące w nim statki, uosabiają dla bohatera nadzieję na opuszczenie Kristianii, wydostanie się z labiryntu czy też pułapki miasta:

„Zakonnica” stała przy nabrzeżu gotowa do wyjścia w morze i mogłem dostać tam pracę w rejsie do Archangielska, czy gdzie się tam wybierają. Tak więc nie brakowało mi widoków na przyszłość i to różnego rodzaju.³⁵

Natomiast kiedy statek, który stanowi dla wędrowca potencjalną ostatnią deskę ratunku, odpływa bez niego, reakcją bohatera jest nieskrywane zaskoczenie i chwilowy zawód spowodowany niezrealizowaniem podświadomego planu („Myśl o statku tkwiła we mnie podświadomie, nosiłem się z nią, nawet o tym nie wiedząc”³⁶). Wreszcie jednak, pokonany przez miasto, narrator zostaje członkiem załogi innej jednostki, pływającej pod rosyjską banderą „Copegoro”.

Wyprawa w morze jako ucieczka oznacza dla niego chęć poznania tajemnicy, symbolizuje przygodę, niepewność i zmienność³⁷, przeciwstawione powtarzalności, monotoni dotychczasowej egzystencji bohatera

33 R. Nyboe Nettum *Konflikt og visjon. Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*, Gylendal, Oslo 1970, s. 66.

34 Zob. tamże, s. 67.

35 K. Hamsun *Głód*, s. 89.

36 Tamże, s. 125.

37 Zob. W. Kopaliński *Słownik symboli*, t. 6, Rzeczpospolita HPS, Warszawa 2007, s. 230-233.

w Kristianii. Jego wypłynięcie w rejs jest z jednej strony wyrazem buntu, a z drugiej – naturalną kontynuacją życiowej wędrówki przybysza spoza stolicy. Morze pojmowane jako pierwotne źródło życia³⁸ sugeruje też możliwość oczyszczenia, odnowy po mękach głodu w mieście, statek zaś staje się ostoją³⁹ dla stale zagrożonego wcześniej pisarza. Wybór nowego życia na morzu jest wyborem utopii, marzenia o lepszej, doskonałej rzeczywistości. W końcu okręt to, jak pisze Michel Foucault, „heterotopia *par excellence*”, idealna realizacja „efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca [...] są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”⁴⁰. To „płynący fragment przestrzeni, miejsce bez miejsca, które istnieje samo, zamknięte w sobie, a jednocześnie wydane nieskończoności morza”⁴¹, miejsce będące dla człowieka „największą rezerwą wyobraźni”⁴².

Dystans, który zapewniają morze i życie na statku, pozwala wędrowcowi oderwać się od miejskich ograniczeń, aby wreszcie dojrzeć do spełnienia własnych artystycznych ambicji – spisania opowieści o swoich doświadczeniach z okresu głodu. Ostatecznie, pogodziwszy się z piętnem Kristianii, narrator może w symbolicznym geście stać się pisarzem⁴³ czy raczej takim pisarzem, jakim zawsze chciał być. Miasto nie traci jednak dla niego dawnej siły przyciągania – chociaż w ostatniej scenie powieści wędrowiec żegna się z Kristianią, czytelnik wie, że albo bohater z czasu akcji utworu, albo świadomy późniejszych wydarzeń narrator zakłada powrót w te strony: „Gdy znaleźliśmy się na wodach fiordu, rozprostowałem plecy, mokry od gorączki i przemęczenia spoglądałem na ląd i żegnałem się [n a r a z i e] z miastem, z [K]ristianią, ze wszystkimi jej domami, których okna lśniły jasnym blaskiem [wyróżnienie – K.T.]”⁴⁴.

38 *The complete dictionary of symbols in myth, art and literature*, ed. J. Tresidder, Duncan Baird, London 2004, s. 429.

39 Tamże, s. 437.

40 M. Foucault *Inne przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005 nr 6, s. 120.

41 Tamże, s. 125.

42 Tamże.

43 Zob. K.R. Soleim *Kristianias merke. En studie i Hamsuns Sult*, „Edda” 1987 nr 2, s. 145.

44 K. Hamsun *Głód*, s. 174. W oryginale pojawia się kluczowy zwrot „for denne gang” (póki co, tymczasem, na razie), który został pominięty w przekładzie Marciniakówny.

Ucieczka z potrzasku, jakim jest stolica, jest krokiem w stronę samo-realizacji, której nie zapewniło bohaterowi miasto, jednak to właśnie ono stanowi jego naturalną przestrzeń, dostarczającą przeżyć niezbędnych do osiągnięcia życiowego spełnienia. Ograniczając, miasto w paradoksalny sposób wyzwala sprzeciw prowadzący do twórczej swobody – zatem piętno Kristianii, prócz bycia brzemieniem, staje się też swego rodzaju błogosławieństwem. Mimo to doświadczenie miasta ma ogólnie negatywny wpływ na bohatera – Kristiana wyniszcza go fizycznie i psychicznie, a do tego zabija jego życie duchowe, powodując niemoc twórczą. Jako ofiara nowoczesnej cywilizacji, tak otwarcie krytykowanej w innych dziełach Hamsuna, młody pisarz zmuszony jest zwrócić się ku przyrodzie (morzu), aby odnaleźć utraconą równowagę, a po oczyszczającym rejsie ewentualnie powrócić do miasta, którego potrzebuje do realizacji swoich zamierzeń. W ten sposób natura okazuje się niezbędnym antidotum na zło reprezentowane przez metropolię, chociaż w przypadku *Głodu*, w odróżnieniu od późniejszych utworów Hamsuna, pozostaje jedynie odtrutką, a nie trwałym wyborem.

Abstract

Katarzyna Tunkiel

[NO AFFILIATION/INDEPENDENT SCHOLAR]

Trapped in Kristiania: Knut Hamsun's Hunger as a modernist city novel

This article highlights the modernist traits that emerge from urban elements in Knut Hamsun's novel *Hunger*. Hamsun's portrayal of the relationship between the individual and the mass is one such element; another one is the individual's behaviour in public spaces, or the representation of the city as an organic labyrinth while nature is the source of the protagonist's anxiety. Finally choosing nature, however, the protagonist attains hope and self-realization. This choice also foreshadows Hamsun's later anti-civilizational tendencies.