

NAUJAUSIOJI KRITIKA APIE MODERNISTINĮ DISKURSA ANKSTYVUOSIUOSE KNUTO HAMSUNO ROMANUOSE

Raminta Gamziukaitė-Mažiulienė

Vilniaus universiteto Literatūros istorijos ir teorijos katedros profesorė

Ich habe ihn immer geliebt, von jung auf. Ich fühlte früh, daß weder Nietzsche noch Dostojewski im eigenen Land einen Schüler dieses Ranges hinterlassen haben. Die unvergleichlichen Reize seiner Kunstmittel bezauberten schon den Neunzehnjährigen, der nie vergißt, was Hunger, Mysterien, Pan, Victoria [...] seiner Empfanglichkeit einst bedeutet haben. Der Weltglanz, der durch die Verleihung des Nobelpreises auf seinen Namen fiel, erfüllte mich mit wahrhaft persönlicher Genugtuung; nie, fand ich, war er auf einen würdigeren gefallen [...].

Thomas Mann¹

Unikalusis norvegų nobelistas Knutas Hamsunas (1859–1952) iš tikrųjų vertas ne tik jam suteiktos garbingos premijos, bet ir daug didesnio literatūros tyrinėtojų dėmesio. Bet susiklostė taip, kad po Hamsuno mirties jo vardas dažniausiai minėtas tik politiniame kontekste, niekas nerašė jo biografijų, o per kelis dešimtmečius pasirodė tik keleta jo kūrinius analizuojančių straipsnių. Atšilimas prasideda aštuntajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje, bet didžiausias

Hamsuno tyrinėtojų aktyvumas sietinas tik su pačia XX a. pabaiga – 1999 m. Knuto Hamsuno kūrybai paskiriamas beveik visas skandinavų literatūrinio žurnalo *Edda* trečiasis numeris. Tylos barjerą padėjo pralaužti ir keli biografiniai filmai, įtikinamai paaiškinę Hamsuno politinių paklydimų priežastis, tačiau kelių dešimtmečių trukmės pauzė hamsunistikoje nulėmė, kad ir šiandien kritinės literatūros apie jo kūrybą, palyginti su kitais panašaus rango rašytojais, tikrai negausu. Yra kritikos pamėgtų kūrinių, prie kurių nuolat grįžtama – tai ankstyvieji romanai *Badas, Panas, Misterijos*, o iš vėlyvųjų daugiausia dėmesio sulaukė *Paskutinis skyrius*. Tačiau situacija lieka iš esmės nepakitusi nuo XX a. vidurio: skaitytojui geriau žinomi ir plačiau išnagrinėti kritikos vis tebėra pirmosios kūrybinio gyvenimo pusės veikalai. Daug rečiau atsigręžiama į vėlyvuosius romanų ciklus ir ligi šiol trūksta visą kūrybą apimančios ir stiliaus

¹ „Aš jį visados mylėjau. Anksti suvokiau, kad nei Nietzsche, nei Dostojevskis jų pačių šalyse nėra palikę tokio rango mokinio. Neprilygstamas jo meno žavesys užbūrė mane dar devyniolikmetį, ir niekada nepamiršiu, ką man kažkada reiškė *Badas, Misterijos, Panas, Viktorija* [...]. Pasaulinės šlovės spindesį, apgaubusį jo vardą po Nobelio premijos suteikimo, sutikau su tokiu pasitenkinimu, tarsi tai būtų mano paties šlovė. Man rodėsi, kad niekas kitas iki Hamsuno nebuvo taip tos premijos nusipelnęs [...]“. Thomas Mann, „Die Weiber am Brunnen. Reden und Aufsätze“, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, zweite Auflage, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974, 620.

pokyčius atspindinčios Hamsuno romanų analizės. Išimtis – Atle Kittango studija apie visą rašytojo kūrybą.

Skaitant Hamsuno kritiką peršasi tokia mintis: naujausieji darbai Hamsuno ankstyvųjų romanų naratyvą laiko modernistiniu, o antrosios gyvenimo pusės kūriniai modernistiniam diskursui tarsi ir nebeprisitaiko – bet jiems ir dėmesio skirta gerokai mažiau. Tad vengdami skubotų išvadų pažvelkime, ką naujoji kritika atranda kultiniais tapusiuose Hamsuno romanuose *Badas*, *Panas* ir *Misterijos* (į lietuvių kalbą išversti tik du pirmieji).

Knutas Hamsunas priklauso prie intuityviųjų, o ne reflektuojančiųjų kūrėjų: jo kūrinuose svarbiausia ne *kas* ir *kodėl*, o *kaip* pasakojama. Šis pasakojimo meistras žodžiais pasako tiek, kiek norėjo atskleisti tiesiogiai, o visa kita lieka nutylima arba slypi užuominose. Tyrinėtojo uždavinys – visa tai iššifruoti taikant įvairius literatūrinius metodus. Kelios pamatinės, aksiomoms prilygstančios Hamsuno nuostatos yra tokios: 1) literatūra neturi tarnauti jokiems interesams – nei socialiniams, nei moraliniams, nei edukaciniais, nei politiniams, ji įdomi ir reikalinga pati savaime; 2) žmogiškoji būtybė pirmiausiai yra individualybė, jos socialinis statusas tėra antrinis dalykas; 3) žmogaus sąmonė – nepaaiškinama misterija, valdoma iracionalių pasąmonės jėgų; 4) literatūros tikslas ir uždavinys – sutelkti dėmesį į individo psichikos sudėtingumą. Tai tinka *Badui*, *Panui* ir *Misterijoms*, nes visur matome nors pakankamai skirtingus, bet ypatingo individualizmo vienijamus socialinius autsaiderius. Tik kaip šalutinį aspektą reikėtų minėti jų nepritapimą prie visuomenės; autoriui daug svarbesnis vidinis vyksmas, pasąmonės galios raiška.

Retai atsitinka, kad dar niekam nežinomo autoriaus literatūrinis debiutas taip traukia kri-

tikus, kad prie jo nuolat grįžtama, nors apie pirmąjį romaną parašyta gal daugiausia. Šis fenomenas – autobiografiniu laikomas Hamsuno *Badas* (1890). Vieno garsiausių hamsunistų Kittango nuomone, jau pats romano pavadinimas aprėpia skirtingus lygmenis, nes badavimas veikia kaip fiziologinis impulsas, nulemiantis visus erotinius, moralinius ir socialinius išbandymus, kuriuos patiria badaujantis herojus. Badaujantysis išgyvena įvairias ekstremalias sąmonės būsenas, o tai savo ruožtu susiję su keistu, dažnai sunkiai paaiškinamu herojaus elgesiu².

Badas yra bene vienintelis Hamsuno kūrinys, sulaukęs išsamaus monografinio pobūdžio nagrinėjimo – romanui skirta Thomo Fechner-Smarsly psichoanalitinė studija *Ženklių sugrįžimas* (*Die Wiederkehr der Zeichen*)³. Taikant psichoanalitinį metodą atsiskleidžia daug dar nepastebėtų romano dimensijų, tad verta susipažinti su Fechner-Smarsly koncepcija. Kaip teigia studijos autorius, pasikartojimai yra pagrindinis struktūrinis *Bado* principas, o svarbiausias romano vyksmas – grįžimas prie to, kas išstumta (*Wiederkehr des Verdrängten*).

Badaujantis herojus nuolat patiria ribines situacijas – socialines, psichines, fiziologines, o pats badavimas asocijuojasi su protagonistui būdingu „trūkumu“ (anot S. Freud, *Mangel*). „Trūkumas“ sukelia padarinių, kurie struktūruoja tekstą ir skatina vyksmą. Tekstas plėtojasi tame lauke, kurį psichoanalizė traktuoja kaip perkėlimą ir kontraperkėlimą (*Übertragung und Gegen-Übertragung*). Rašymo procesas skati-

² Atle Kittang, *Luft, Vind, Ingenting – Hamsuns Desillusjonsromanar fra Sult til Ringen sluttet*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1984, 36.

³ Thomas Fechner-Smarsly, *Die Wiederkehr der Zeichen. Eine psychoanalytische Studie zu Knut Hamsuns Roman „Hunger“*. *Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, Bd. 25, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang, 1991.

na gražinti tai, kas išstumta ir kas nesunkiai atpažįstama tekste.

Pasak Fechner-Smarsly, Hamsuno *Bado* tekstą formuoja pakartojimai bei ženklų sugrįžimai. Kaip klasikinis pasikartojimas nurodomas jau pats pirmasis sakinytis: „Tai buvo anais laikais, kada aš basčiausi alkanas po Kristijanią, tą nepaprastą miestą, iš kurio niekas neišvažiuoja, nepaženklintas jo antspaudu“⁴. Čia iš pat pradžių nustatoma distancija tarp „aš“, kuris pasakoja, ir „aš“, apie kurį pasakojama – juos skiria laikas ir nuotolis. Skaitytojas apie šiuo metu nežinia kur esantį *Bado* protagonistą pabaigoje tesužinos tik tiek, kad jis laivu išvyko iš miesto, t. y. tapo „nesančiu“. Šiame įvade jau slypi pasakojimo technikos ir pasakojimo laiko atotrūkis. Viena vertus, patvirtinamas identiškumas: „taip buvo tada“ ir tai tas pats „aš“, kuris pasakoja dabar, bet kita vertus, apie tą „tada“ pasakojama jau iš kito žiūros taško. Taip pasakojimas virsta praėjusių įvykių pakartojimu, išryškinančiu būties trūkumą (*Mangel*).

Pasitelkus labai svarbią Sigmundo Freudo veikalą *Anapus malonumo principo (Jenseits des Lustprinzips)* sąvoką „prievartinis pakartojimas“ (*Wiederholungszwang*), atskleidžiamas priverstinis pasikartojimų pobūdis. Pavyzdys galėtų būti viena pakartojimo kategorija, kurios pagrindinis bruožas – nieko nebuvimas arba buvimas ne to, kas įsivaizduojama. Štai viena situacija: badaujantis herojus sutinka seną žmogų, besinešantį kažką įvyniota į popierių ir įsivaizduoja ten esant suvyniotus dokumentus, tačiau iš tikrųjų ten yra maistas. Kitą paketą neša jau pats herojus – tai iš pažįstamo pasiskolinta antklodė. Netekęs kambario ir priverstas nešiotis antklodę, herojus įvynioja ją į pakavimo popie-

rių ir tikina krautuvėlės pardavėją, kad čia suvyniotos dvi brangios vazos. Paketu susidomi protagonistui skolingas pažįstamas ir išgirsta atsakymą, esą ten medžiaga kostiumui. Arba herojus gauna laišką ir įsivaizduoja jį esant rašytą šeimininkės, draudžiančios įeiti į kambarį, o iš tikrųjų voke įdėtas dešimties kronų honoraras. Toji suma – dešimt kronų – taip pat yra pasikartojantis motyvas, kaip, beje, ir pats skaičius „dešimt“.

Akivaizdus badaujančio herojaus elgesio iracionalumas, kai jis neprirašytą lapą susuka taip, kad imituotų paketą:

Tai buvo mechaniškas judesys, nesąmoningas nervinis impulsas. Susirandu švarų, neprirašytą lapą ir – Dievas žino, iš kur man į galvą šovė tokia mintis – padarau iš jo maišelį, rūpestingai išlankstau kraštus, kad atrodytų pilnas, metu toli ant grindinio; vėjas nuneša jį dar toliau, paskui jis lieka gulėti.⁵

Kiekvienas paketėlis arba laiškas sužadina smalsumą, kai prie daikto gavėjo ar turėtojo prieina kitas asmuo, o labai svarbių tų daiktų savybė – skirtumas (*Differenz*) tarp realaus ir įsivaizduojamo turinio: laiškas su honoraru / atsakymas dėl kambario; antklodė / pakavimo popierius; vazos / nieko; valgis / dokumentai, kažkas prirašyta; popierinis maišelis / nieko. Kiekvieną kartą smalsaujančio asmens fantazija kuria įsivaizduojamus objektus, neatitinkančius tikrovės. Remdamasis Jacques'u Lacanu, Fechner-Smarsly teigia, kad tokie neatitikimai (arba skirtumai) rodo esant „troškimą“ (Freudas sakytų *Begehren*). Tai visuomet troškimas ko nors kito, nes troškimai nėra nukreipti į objektą kaip signifikantą. Kitas aptariamąsios diferenciacijos aspektas būtų „perkėlimas“ (*Übertragung*). Tai nutinka pasakojime kiekvienu atveju, kai

⁴ Bjornstjerné Bjørnsonas, *Apysakos*; Knutas Hamsunas, *Badas. Panas*, Vilnius: Vaga, 1987, 295.

⁵ *Ten pat*, 330.

protagonistas užima skirtingas pozicijas: turėtojas, gavėjas, siuntėjas arba tiesiog „trokštantis“ (*der Begehrende*). Objektų turiniai nurodo vis tą pačią nepritekliaus būseną. Studijoje teigiama, kad pasikartojimai kaip struktūrinis principas lemia romano kompoziciją, atskirus vyksmo elementus sujungdami į viena, o tie elementai kartojasi ne iš tikrųjų, bet tik „panašiai“. Taip atsiranda aido efektas, ankstesnio įvykio atbalsis.

Psichoanalizė atskleidžia ir narcistines romano *Badas* tendencijas. Jos paskatina herojų atsigręžti į savo vidų, pasiduoti fantazijoms bei sapnams, kurti apgaulingą autoportretą, o tai galų gale baigiasi nesėkmėmis, kai mėginama savo pastangomis išsivaduoti iš nepritekliaus būsenos. Taip ateinama prie narcistinės krizės, narcistinės mirties baimės.

Psichoanalitinis metodas leidžia išryškinti dvi romano tendencijas – viena jų nukreipta į pasitenkinimą, kita – į baimę. Kai badaujantis herojus policijos nuovadoje be jokios būtinybės prisistato išgalvotu vardu ir vėliau dialogą su pareigūnu pakartoja sau pačiam, tas pakartojimas personažui tampa pasitenkinimo šaltinis. Panašiai pasitenkinimo jausmą sukelia fantazijoje susikurtas apgaulingas autoportretas. Tačiau šis klaidingas portretas netrukus virsta priešingybe, kai laikraščio redaktorius, nors ir geranoriškai, bet aštriai kritikuoja protagonisto rašymo stilių (kurį pats personažas laikė genialiu ir su įsivaizduojamai genialiai parašytu straipsniu siejo vieno badavimo etapo pabaigą). Savo paties apgaulingai susikurto paveiklo sunaikinimą lydi mazochistiniai išsišokimai. Taigi atsiranda racionalus akivaizdžiai iracionalių personažo veiksmų paaiškinimas.

Analizuojant *Badą* atsiveria dvigubos nėsaties perspektyva: pabaigoje laivas priglaus badaujantį herojų ir nugabens jį į kitą nežinomą

vieta. Iš šio nebuvimo perspektyvos, sutapęs su ja kalba Kitas, įsiterpdamas į herojaus pokalbį su pačiu savimi – herojui atrodo, lyg kažkas kitas įsilietų į jo samprotavimus. Šiuo požiūriu Fechner-Smarsly originaliai apibūdina ir *Bado* pasakotoją, ir patį pasakojimo aktą:

Pasakotojo nėra ir kartu jis tampa savo paties dubleris; nebūdamas Kristijanijoje, kuria savo paveikslą praeityje; būdamas kitoje vietoje, jis dvigubai nedalyvauja baigiantis pasakojimui, kai istorijos pabaiga lieka neaiški, ir dvigubai dalyvauja kurdamas sąmoningą pasakojimo aktą. Jo nėra, kai kalbama apie netektį, apie kažką, ko neįmanoma įdabartinti, atgavinti, ir jis yra kalbėdamas: nes netektis vėl grįžta kaip jos interpretacija – kaip pasakojimas.⁶

Visas romanas traktuojamas kaip „atvirkščias veidrodis“, nes jame netektis, trauma, trūkumas praėjus laikui pateikiami kaip prasminga struktūra, kurios varomoji jėga – troškimas. Tai, kas išstumta, siekia pripažinimo, nori būti išreikšta kalbos priemonėmis.

Modernistinių išvalgų neabejotinai esama ankstyvojoje Hamsuno prozoje, bet tai netrukdo konstatuoti ir, atrodytų, visai priešingą tiesą: Hamsunas ir civilizacija – sunkiai suderinami dalykai. Didieji miestai, jo įsitikinimu, formuoja pusiau vergiškos psichologijos žmogų, trukdo skleisti jo fantazijai, neleidžia iki galo atsiverti jo prigimčiai. Kūrėjo idealas – išdidus, laisvas, gražus žmogus, gyvenantis vieną gyvenimą su gamta. Pagal susiklosčiusią tradiciją himnu tokiam žmogui, o kartu ir laukinei šiaurietiška gamtai, laikomas Hamsuno *Panas* (1894).

Veikalo protagonistas leitenantas Tomas Glanas pabėga nuo miesto ir jame klestinčios, herojaus manymu, netikros, banalios kultūros, pasitraukia į miškus, į laisvos gamtos viešpatiją.

⁶ Fechner-Smarsly, 1991, 172.

Taip elgdavosi ir pats autorius, nors, atrodo, jam ne mažiau buvo reikalingi ir triukšmingi kavi- nių sambūriai, bohemiškas sostinės Kristijani- jos fonas. Tam tikras dvilypumas būdingas ir per- sonažui, nors iš pradžių atrodo, kad trisdešimt- metis vyriškis iš tikrųjų mėgaujasi miškų vie- natve ir jaučiasi stiprus, gyvybingas ar net lai- mingas patirdamas Pano, gaivalingos gamtos simbolio, alsavimą. Herojus, kurio žvilgsnis lyg žvėries, – tai nėra neigiama charakteristika, – susilieja su gamta, išgyvena į ją. Glanas niekada nežudys dviejų tetervinių, jei prasimaitinti pa- kanka vieno, tačiau vis dėlto nereikėtų pamirš- ti, kad šis gamtos sūnus į mišką atėjo iš civili- zuotos aplinkos, kurioje buvo kariškis.

Papildomą plotmę pasakojimui suteikia pa- vadinimas. Esama tendencijų pagrindiniu roma- no herojumi laikyti netgi ne Glaną, o didžią ir galingą gamtos jėgą, į viena sujungiančią žmo- nes, gyvūnus ir augalus. O herojus apdovanotas sugebėjimu jautriai priimti gamtos siunčiamus signalus – jį veikia oras ir saulė, mėnulis, žolė ir vėjas, jie tarytum kalba su juo:

Miško nuotaika vilnimis plaukė man per šir- dį, aš verkiau iš laimės ir džiaugiausi neapsako- mai, nesitvėriau dėkingumu. Tu mieloji giria, namai mano, leisk man tave visa širdim pasvei- kinti... Sustoju, žvalgausi į visas puses ir su aša- romis akyse vadinu vardais paukščius, medžius, akmenis, žoles ir skruzdėles, dairausi ir iš eilės vadinu juos vardais. Žvelgiu į kalnus ir sakau sau: taip, einu! – tartum atsakinėčiau kažkieno šaukiamas [...] ⁷.

Apimtas euforijos, entuziastingai šlovinda- mas nuostabią gamtą Glanas tarsi kuria pasaulį iš naujo, suteikia reiškiniams pavadinimus, lai- mina šiaurės naktį ir slėpiningą jos tylą, leidžian- čią pajusti sielos nemirtingumą. Romane iš tik-

rujų sukuriama ekstazės ir svaigulio atmosfera, bet tai tėra vienas šio daugiaplanio kūrinio lyg- muo. *Paną* galima skaityti įvairiai, tad aptarsi- me keletą skirtingų romano perskaitymo gali- mybių.

Viena naujesnių – Thomo Seilerio interpre- tacija, pagal kurią *Panas* yra patriarchalinis kū- rėjo mitas⁸. Ne pasaulio kūrimas iš naujo atro- do reikšminga straipsnio autoriui, o tai, kad To- mas Glanas kuria savo gyvenimo istoriją. Siūlo- ma atkreipti dėmesį į tą aplinkybę, kad visa, ką sužinome apie patį Glaną, apie Edvardą, Evą ir kitus asmenis, atsiskleidžia pasakojant Glano žvilgsniu. Todėl beveik išsitrina riba tarp Gla- no-pasakotojo ir Glano-personažo. Tai rodo, kad pasakotojas pirmuoju asmeniu nesistengia siek- ti aiškumo analizuodamas savo paties situaciją. Teigiama, kad Glanas yra ir antrosios dalies – „Epilogo“ – tikrasis pasakotojas, nors romane pasirodo kitas tariamasis naratorius, Glano žū- ties liudytojas. Seileris rašo, kad knygoje patei- kiami labai subjektyvūs sužeistos sielos pris- mimimai, todėl nereikėtų laikyti objektyviu ir Edvardos paveikslu. Neišsipildžiusi meilė Ed- vardai kaip tik ir verčia Glaną rašyti šią istoriją, todėl visas jo pasakojimas randasi iš įtampos tarp ilgesio ir išsipildymo, tiksliau, neišsipildymo. Tyrinėtojas siūlo besąlygiškai nepasitikėti tuo, ką Glanas rašo apie savo asmenybę, kai jis są- moningai save stilizuoja kaip gamtos kūdikį, nes iš tiesų tai tik apgaulinga iliuzija.

Seileris linkęs laikyti iliuzija ir tokį požiūrį, kad herojaus asmenybė į viena sulydo dvi prie- šingas sferas – natūrą ir kultūrą. Tai tėra tik rea- lybe netapusis siekiamybė. Tas pat pasakytina ir apie Edvardą: būdama komersanto Mako duk-

⁷ Björnsonas; Hamsunas, 1987, 469–470.

⁸ Thomas Seiler, „Knut Hamsuns ‘Pan’ als patriarchaler Schöpfer-Mythos“, *EDDA-Heft* 3, 1995, 267–277.

ra, ji priklauso visuomenės ir kultūros sferai, tačiau Edvardos meilės diskursas visiškai nerafinuotas, ignoruojantis visuomenėje įsitvirtinusias elgesio normas. Ji atrodo naivi, atvira ir pažeidžiama. O Glano meilės Edvardai diskursą būtų teisingiau vadinti kultūriniu, nes herojus iš tikrųjų naivus ir natūralus tik su erotiškąja Eva, tikru gamtos kūdikiu. Visa tai leidžia kiek kitaip sudėlioti akcentus Glano ir Edvardos meilės istorijoje, bet, tiesą sakant, nė kiek nepadeda suvokti, kas vyksta tarp dviejų žmonių, bet kokia kaina vienas nuo kito siekiančių nuslėpti tikruosius jausmus. Hamsunas meistriškai kuria švelnumo ir susitaikymo scenas, bet tai tik atokvėpio minutės, po kurių jie toliau negailestingai tęsia iracionalų ir žiaurų žaidimą. Atrodo, kad meilės misterija siejama su lyčių poliariškumu ir kad Hamsunui tai labai svarbi tema. Tačiau šiuolaikiniai vertintojai – šiuo atveju Seileris – nelinkę patikėti ekstazėmis ir konstatuoja, kad kūrinyje sprendžiama menininko problematika, kad pačios kūrybos koncepcija savo prigimtimi yra patriarchalinė, o personažas Glanas turėjo numirti, kad galėtų gyventi kūrėjas Glanas. Šis pasakojimo ir pasakotojo susidvejinimas analogiškas *Bado* naratyvo situacijai ir laikytinas modernaus Hamsuno pasakojimo bruožu.

Kittangas skiria tris *Pano* lygmenis: pažodini (t. y. atsiveriantį pirmiausiai), mitologinį ir filosofinį. Pirmasis tiesiogiškausiai suvokiamas lygmuo nagrinėtas Hamsuno amžininkų, mitologinį lygį tam tikru aspektu – kaip kūrėjo mitą – mėgina atverti Seileris, o štai Johanas Dragvollis straipsnyje „Panas ir Schopenhaueris“⁹ tyrinėja filosofinį veikalo sluoksnį, ieškodamas anksčiau nesurastų Arthuro Schopenhauerio filosofijos atbalsių šiame kultiniame Hamsuno veikale.

⁹ Johan Dragvoll, „Hamsun, ‘Pan’ og Schopenhauer“, *EDDA-Hefte* 1, 2000, 14–25.

Dažniausiai teigiama, kad Hamsunui turėjo įtakos Nietzsche, Dostojevskis, Strindbergas, o Schopenhauerio vardas neminimas, bet tai dar nėra įrodymas, kad Hamsunas nebuvo susipažinęs su jo idėjomis. Dragvollio požiūriu, Glano situaciją visai įmanoma apibūdinti kaip bandymą pabėgti iš aklos šopenhaueriškos valios pasaulio, nes jo pasirinktasis asketiškas gyvenimo būdas atrodo kaip iššūkis valiai ir absoliuti jos priešingybė. Kai kurie herojaus prisipažinimai leidžia spręsti apie jį apėmusį mirties ilgesį ir prarastą valią gyventi. Knygos pradžioje Tomas Glanas pasirodo kaip visiškai su savimi sutariantis, vidujai nesusipriešinęs individas. Dragvollis mano, kad šiuo metu personažui svarbiausia būtent ši būseną, o ne harmonija su gamta, nes gamtoje viešpatauja instinktai, o jie jau priklauso valios sferai. Bet vėliau Glanas, kurio etinis gyvenimo būdas paneigia valią, taip solidarizuojasi su gamta (ar natūra), kad viso pasaulio kančias ima suvokti kaip savas. Atrodo, tyrinėtojo logika tokia: meilė Edvardai sugrąžina Glaną į valios viešpatiją, nulemdama jo asmenybės susidvejinimą į instinktų ir proto, intelekto sferas. Meilė tampa dramatiška, nes ją ardo ir žlugdo abiejų herojų polinkis į narcizmą – kiekvienas turi savąjį nepasiekiamą meilės idealą (Edvardos svajonė apie Prinčą ir Glano „sapnas apie meilę“). Edvardos ir Glano meilės tragizmą Dragvollis taip pat sieja su archetipiniais mitų apie Paną meilės konfliktais, išvelgdamas net Glano ir Pano tapatybę arba bent jau jų analogiją. Taip, kiek supaprastintai perteiktas, atrodo filosofinis *Pano* perskaitymo būdas.

Ankstyvuoją modernistu Hamsuną laikantis Martinas Humpál'is¹⁰ irgi ginčija tradicinį požiūrį į *Pano* protagonistą. Kritikui abejonių ke-

¹⁰ Martin Humpál', „The Roots of Modernist Narrative“, *Knut Hamsun, Hunger. Mysteries. Pan*, Oslo: Solum Forlag, 1998.

lia teiginys, kad herojus esąs vidujai nesusiskaldęs gamtos sūnus iki tos akimirkos, kai į jo darnią būtį įsiveržia Edvarda, priklausanti kultūros, civilizacijos sferai; neva meilė jai ir sukelia sumaištį ligi tol harmoningame herojaus egzistavime.

Humpál'is įsitikinęs, kad Tomas Glanas savo esme yra kultūros žmogus, kažkodėl staiga nebepanoręs toks būti ir toliau, tad susikūręs idilę gamtoje. Autoriaus manymu, kurti šią utopiją herojui padėjo būtent civilizacijos sukaupotos žinios bei mitai apie primityvų gyvenimą gamtoje. Glano situacijoje išvelgiamas dvigubas pabėgimas – viena vertus, „atgal į gamtą“, kita vertus, į rašymą. Tačiau nepavyksta nei viena, nei kita, nes, nepaisant įsitvirtinusių vertinimų, Glano sąmonė yra susidvejinusi nuo pat pradžių, o ne nuo tada, kai jis sutinka Edvardą. Susitikimas, be abejo, susiskaldymą pagilina, nes herojaus jausmas skirtas moteriai, nepriklausančiai jo sferai, ir prieštarauja jo siekiui atsiskirti nuo pasaulio. Išvelgiamos narcistinės Glano prigimties apraiškos, kurios skatina jį save stilizuoti, kurti savo paties mitą. Šioje vietoje Humpál'io požiūris visiškai sutampa su Seilerio teiginiais.

Kari Wessely¹¹ *Paną* skaito kaip erotinį tekstą ir taip pat nesitenkina tradiciniais vertinimo stereotipais: civilizacijos kritika, gamtos romantika, sensualizmas, natūros-kultūros opozicija. Erotiką kritikė sieja su vitaline jėga, normų nepaisymu bei destrukcija ir vertina kaip blogį. *Pano* seksualumas vadinamas biologiniu, lemiančiu žmogaus simbiozę su flora ir fauna, su visa begaline gamta. Į Glano lyriškai patetiškas harmonijos su gamta deklaracijas autorė žiūri skeptiškai ir čia išvelgia parodijos elementų. Pabrėždama natūralų erotinių troškimų pobūdį,

jų patenkinimą Wessely kažkodėl tiesmukai sieja su normų peržengimu ir ne visai pagrįstai, vien kaip biologinių instinktų raišką, vertina Glano santykius tiek su Eva ir Henriete, tiek su Edvarda. Vis dėlto tikroji destrukcija ryškėja tik Glano ir Edvardos iracionaliame meilės žaidime, kurį kitikė taikliai apibūdina kaip sadomazochistinį seksualumą. Pripažindama, kad Panas, kaip viską apimančios gamtos simbolis, neatskiriamas nuo vitalizmo, ji išvelgia tiesioginį ryšį tarp erotikos ir mirties.

Vertinti Knutą Hamsuną kaip modernistą šiuolaikiniams tyrinėtojams leidžia ne tik naratyvo pobūdis, bet ir itin saviti ankstyvųjų romanų herojų charakteriai. Ryškiausias pavyzdys būtų romano *Misterijos* (1892) protagonistas mįšlingasis Juhanas Nagelis, nežinia iš kur atvykęs ir nežinia kodėl išlipęs iš laivo svetimame miestelyje. Nors po pirmojo susitikimo su Dagne Kjeland herojus tampa lyg ir meilės įkaitas, gal net meilės kankinys – Dagnė susižadėjusi su kitu, – skubotų išvadų reikėtų vengti. Nežinoma ne tik Nagelio praeitis, lygiai taip neperprantama ir jo dabartis romano puslapiuose. Gali pasirodyti, kad Nagelio savižudybė dėsninga ir neišvengiama, nes žemėje jam reikėjo tik vieno žmogaus – į jo meilę neatsiliepusios moters. Bet, prisimindami Hamsuno romanams būdingą savitą meilės kančios psichologiją, galime žiūrėti ir kitaip. Prieštaringo charakterio ir nepastovios psichikos personažo žūtis greičiausiai nulemta kitų priežasčių. Neatsitiktinai kritika prabyla apie sąmonės ir pasąmonės paslaptis bei apie herojaus antrajį „aš“, jo esybės tamsiąją pusę – keistąjį žmogelį pravarde Minutė, tapusį tarsi Nagelio antriniu ku mažame pakrantės miestelyje¹². Kritikai, vertindami *Misterijų* protagonistą, neturi vieningos

¹¹ Kari Wessely, „Knut Hamsuns 'Pan', erotiken och det Onda“, *EDDA-Hefte* 3, 1999, 232–244.

¹² Žr. Lars Roar Langlet, *Hamsun. Der Dichter des Wechselspieles*, Aventura Forlag, 1996.

nuomonės. Išskirtinis variantas būtų Alberto Langeno teiginys, kad tai šarlatanas, tiesiog patologiška asmenybė, o gal ties genialumo ir beprotybės riba esantis individas. Požiūrių įvairovę lemia tai, kad šiuo personažu Hamsunas tiesiog paneigia veikėjo psichologiją ir perkelia dėmesį į žmogaus sąmonėje vykstančias misterijas. Juhan Nagelio asmenybė su savo nenuoseklumais, prieštaravimais, keistenybėmis gerai iliustruoja hamsuniškąją charakterių kūrimo nuostatą. Individo vidiniai prieštaravimai ir jų nulemti iracionalūs poelgiai rašytojui neatrodo kaip nukrypimai nuo normos, nes jam jokia norma neegzistuoja, ir asmenybės suskilimą jis suvokia kaip natūralią būseną. Hamsunas yra prisipažinęs, kad svajoja apie literatūrinius personažus, kurių pagrindinė savybė būtų pastovumo trūkumas. Jam pavyko to pasiekti tiek vyriškais, tiek moteriškais romanų veikėjais, tarp jų ir Nagelio paveikslu. Tokių herojų poelgiai dažniausiai neprognozuojami, racionaliai sunkiai paaiškinami, bet tai jokiū būdu nėra schemas, o gyvi ir dažniausiai kenčiantys individai. Nagelio deklaruojamas požiūris į žmogaus egzistenciją – gyvenimas yra be reikšmės ir banalus – jau pranašauja XX a. egzistencialistų idėjas. Taigi Hamsuno romanas savotiškai aplenkia laiką. Ir ne vien idėjomis, bet ir pasakojimo technika. Nagelio monologuose atpažįstamas vėliau labai išpopuliarėjęs ir su anglų literatūra siejamas stilistinis fenomenas – „sąmonės srautas“. Hamsunas „sąmonės srauto“ techniką pradėjo vartoti gal dviem dešimtmečiais anksčiau negu ją išgarsino anglų romanistai Jamesas Joyce'as ir Virginia Woolf.

Pasakojimas, vieną po kitos atveriantis herojaus vidines bedugnes, negali būti nuoseklus – jis nuolat nutraukiamas „sąmonės srauto“ formą įgyjančių Nagelio apmąstymu, ir toks stilius Hamsuną suartina su Dostojevskiu. Greta vidiinių monologų pasirodo sapnai, vizijos, pasąmo-

nės balsas. Hamsuno požiūriu, Nagelio nervingumas yra pagrindinis modernių laikų žmogaus bruožas, o toks žmogus lengvai tampa ir savo sujauktos sąmonės, ir nesuvoktos pasąmonės auka. Sąmonės keliami kančia ir yra *Misterijų* leitmotyvas.

Pats romano pavadinimas daugiau slepia negu atskleidžia. Misterijų jame daug, o svarbiausiaja Erikas Bjerckas Hagenas laiko originalų naratoriaus vaidmenį ir savitą to pasakotojo santykį su protagonistu Johanu Nielsenu Nageliu¹³. Panašiai kalbėta ir apie *Bado*, ir apie *Pano* pasakojimą, tad atrodo, kad tą sudėtingą pasakotojo – dažniausiai pasakojančio pirmuoju, bet nevengiančio ir trečiojo asmens – ir personažo santykį galima laikyti ankstyvųjų Hamsuno romanų naratyvo savybe.

Kaip ir *Pano* atveju, esama įvairių *Misterijų* perskaitymo būdų. Humpál'is juos klasifikuoja taip: a) religinė mistika; b) detektyvinė misterija; c) teksto spragų, užuominų bei nutylėjimų misterijos; d) naratorius kaip mistifikatorius¹⁴. Naratorius pasakoja apie jokiū identiteto neturintį individą, apie charakterį be autentiško branduolio ir be jokios misijos, todėl apibendrinant visus minėtuosius aspektus būtų teisingiausia juos įvardyti kaip žmogaus sąmonės misteriją. Pasakotojas, siūlantis skaitytojui virtualią scenų ir nutylėdamas apie tai, kas vyksta už ar tarp jų, iš tikrųjų prilygsta mistifikatoriui, o pasakojime atsiradusi painiava taip ir lieka neišnarpliota – galimos įvairios prielaidos, bet įrodymų joms patvirtinti nepakanka.

Remdamasis šiomis išvadomis Humpál'is teigia, kad *Misterijos* yra realistinio naratyvo modernistinė parodija¹⁵. Čia subtiliai dekonstruo-

¹³ Erik Bjerck Hagen, „Truth and Ethics in Ham-sun's 'Mysteries'“, *EDDA-Hefte* 4, 1996, 307.

¹⁴ Humpál', 1998, 77.

¹⁵ *Ten pat*, 86.

jama idėja apie galimą arba trokštamą asmenybės darną. Visiškai atmetama galimybė racionaliai suprasti individą arba psichologiškai paaiškinti jo poelgius – tai tikrai ne psichologinis romanas. *Misterijose*, kaip ir *Bade*, svarbus skirtumas tarp to, kas tikra ir įsivaizduojama: Nageliui pirmą kartą pasirodžius su smuiko dėklu rankose labai apsiriktume pamane, kad herojus groja smuiku – dėklas gali būti tuščias arba jame guli anaipol ne smuikas. Panašių apgaulingų ženklų esama ir daugiau. Žmogaus būtis autoriui atrodo neperprantama misterija, žmogaus psichika – klaidus miškas, bet gilintis į ją įdomu. *Misterijų* naratorius nėra nei autorius, nei visažinis objektivus pasakotojas, būdingas realistiniam naratyviui. Šis naratorius neturi konkrečiai asmenybei būdingų bruožų – jis yra tik vienas iš daugelio balsų ir neturi jokio autoriteto, jokios sprendimo teisės. Modernistinė pasakojimo stilistika, kaip teigia Humpál'is, primena kubizmo daile¹⁶.

Naujausia kritinė literatūra apie ankstyvuosius Knuto Hamsuno romanus rodo, kad hamsunistika įtvirtino tendenciją šio norvegų rašytojo kūrinuose ieškoti modernizmo apraiškų. Tai patvirtina ir lyginamoji Akos Doma studija, kurioje gretinami K. Hamsunas ir Davidas Herbertas Lawrence'as¹⁷. Autorius teigia, kad abu rašytojus vienija dėmesys susiskaldžiusios modernios sąmonės problemoms, ypač intelekto ir intuicijos priešpriešai.

Aptartieji straipsniai įtikina, kad tiek idėjų ir problemų, tiek naratyvo lygmenys suteikia pakankamą pagrindą išvelgti modernistinį diskursą ankstyvuosiuose Hamsuno romanuose *Badas*, *Panas* ir *Misterijos*. Visi trys romanai kupini ekstremalaus individualizmo, juose vaizduojama in-

divido autsaiderio nestabili psichika, susipriešinusios sąmonės savitumai. Tokiame kontekste neišvengiamai atsiradęs individo ir visuomenės konfliktas tėra šalutinis motyvas. Keisto, ekscentriško personažo nepritapimas prie sociumo nulemtas iš anksto, ir Hamsunui tai – duotybė, o ne spėjama problema. Ankstyvųjų romanų pasakojimo stiliaus sąsajos su modernizmu visiškai nekelia abejonių. Modernistinį rašymo būdą rodo naratoriaus santykis su personažu, distancija tarp „čia ir dabar“ – „ten ir tada“, kai pasakotojas tampa lyg ir savo paties dubleris, „sąmonės srauto“ technika, saviti identitetą praradusių personažų charakteriai.

Tačiau reikia pasakyti, kad, siekdami modernizuoti Hamsuną, kai kurie kritikai visiškai atitrūksta nuo romanų sukūrimo laiko. Jau sakyta, kad Humpál'is *Misterijų* pasakojimą vertina kaip modernistinę realistinio naratyvo parodiją. Aptardamas Humpál'io studija, Ståle Dingstadas eina dar toliau ir siūlo prielaidą, kad emocionalus *Pano* diskursas galėtų būti romantinio teksto pastišas¹⁸. Visai įmanoma, kad šių dienų skaitytojai, o juo labiau kritikai, gyvenantys postmodernizmo epochoje, įtariai žiūri į emocionalų, egzaltuotą *Pano* tekstą ir ieško jame ironijos, parodijos, pastišo. Bet ar ne per drąsu teigti, kad jau anuomet, paskutiniame XIX a. dešimtmetyje, Hamsunas parodijavo romantizmą? Tokį teiginį tikrai sunku būtų pagrįsti, nes XX a. pradžioje *Panas* sukėlė susižavėjimo bangą, o ir vėliau ne viena skaitytojų karta garbino šį kūrinį suvokdama jį taip, kaip jis buvo parašytas, t. y. adekvačiai ir neieškodami paslėptų prasmų. Tą patį galima pasakyti ir apie *Misterijas* – jeigu XX a. pabaigos kritikas atranda realistinio naratyvo parodijos žymių, tai dar nereiškia, kad prieš šimtą metų Ham-

¹⁶ Ten pat.

¹⁷ Akos Doma, *Die andere Moderne. Knut Hamsun, D. H. Lawrence und die lebensphilosophische Strömung des literarischen Modernismus*, Bonn, 1995, 20.

¹⁸ Ståle Dingstad, „Hamsun nå igjen – om seks nye bidrag til forskningen“, *EDDA-Hefte* 3, 1999, 267.

sunas tą parodiją kūrė sąmoningai. Kaip ir apie *Badą*: jeigu Fechner-Smarsly sugebėjo atskleisti psichoanalitinę kūrinio potekstę, tai nėra įrodytas, kad autodidaktas Hamsunas, prieš sukurdamas savo pirmąjį romaną, jau buvo nuodugnai išstudijavęs Freudo teorijas. Neįrodyta ir Schopenhauerio įtaka Hamsunui, bet tai netrukdo Dragvollui *Pano* herojaus elgesį interpretuoti kaip mėginimą pabėgti iš šopenhaueriškos valios pasaulio. Intuityvaus kūrėjo tekste gali rasti ir tai, ko jis sąmoningai nesuvokia – čia ir slypi Knuto Hamsuno unikalumas. Daugiabriaunis kūrėjo talentas skleidėsi impulsyviai, stichiškai, todėl

kitaip nei lauktume, antrosios gyvenimo pusės kūriniuose modernizmo apraiškų mažiau arba jų tiesiog nebėra. Nors Knutas Brynhildsvollis trilogijoje apie klajūną Augustą išvelgia siurrealistinių bruožų¹⁹, kitas Hamsuno tyrinėtojas Walteris Baumgartneris jau yra daug atsargesnis ir suabejoja, ar iš tikrųjų vėlyvojoje kūryboje dar esama modernizmo²⁰.

¹⁹ Knut Brynhildsvoll, *Sult, sprell og Altmulig. Alte und neue Studien zu Knut Hamsuns antipsychologischer Romankunst*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998, 131.

²⁰ Walter Baumgartner, *Knut Hamsun*, Hamburg: Rowolt, 1997, 127.

DIE NEUESTE KRITIK ÜBER DEN MODERNISTISCHEN DISKURS IN KNUT HAMSUNS FRÜHEN ROMANEN

Raminta Gamziukaitė-Mažiulienė

Zusammenfassung

Jahrzehntelang um Knut Hamsun herrschende Stille hat eine bedeutende Lücke in der Forschung seiner Werke hinterlassen. Erst im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts hat sich die Situation in der Hamsuniana kardinal geändert. In dem vorliegenden Artikel wird, vor allem die in den 90-er Jahren des XX. Jh-s erschienene Kritik überblickt. Man kann feststellen, dass nach wie vor die größte Aufmerksamkeit der Forscher den früheren Romanen gilt, die späteren Zyklen dagegen nur vorübergehend besprochen werden (eine Ausnahme wäre der späte Roman *Das letzte Kapitel*). Ebenfalls fehlen ausführliche, die Veränderungen sowohl der Weltanschauung als auch des Erzählstils darstellende, Studien über das gesamte Schaffen Hamsuns (die Studie Atle Kittang's ausgenommen). Die herrschende Tendenz der neuesten Kritik kann man eindeutig als das Streben, die modernistischen Tendenzen im frühen Schaffen Hamsuns aufzudecken, bezeichnen. Der Artikel bietet einen Überblick der kritischen Literatur über Hamsuns Romane *Hunger*, *Pan* und *Mysterien*. Völlig neue Aspekte des Romans *Hunger* werden in einer psychoanalytischen

Studie von Th. Fechner-Smarsly entdeckt. Auch die neueren Analysen des *Pan* weichen bedeutend von der traditionellen Bewertung ab. Der Protagonist wird als Schöpfer seines eigenen Mythos bezeichnet (Th. Seiler), man behauptet, daß er sich bewußt als ein Naturkind stilisiert (M. Humpál'), sein Benehmen wird aus der Sicht der schopenhauerischen Philosophie erklärt (J. Dragvoll), letztlich wird *Pan* als der erotische Text gelesen, wobei der Erotismus als eine destruktive Kraft bewertet wird (K. Wesely). Der Modernismus der *Mysterien* entsteht dank der merkwürdigen, rätselhaften Figuren einerseits und andererseits modernistisch ist die Erzählhaltung. Eindeutig als modernistisch wird das eigenartige Verhältnis des Narrators und der Figur betrachtet (M. Humpál', L. R. Langslet, E. B. Hagen). Obwohl K. Brynhildsvoll über die surrealistischen Tendenzen auch im späten Romanen-Zyklus *August – der Weltumsegler* spricht, ist W. Baumgarten vorsichtiger und hegt Zweifel über das Vorhanden des Modernismus im späten Schaffen Knut Hamsuns. Unbestreitbar bleibt die These, daß die frühen Romane Hamsuns ein Bestandteil des modernistischen Diskurses sind.

Gauta 2004 02 06
Priimta publikuoti 2004 02 24

Autorės adresas:
Literatūros istorijos ir teorijos katedra
Vilniaus universitetas
Universiteto g. 5
LT-01513 Vilnius
El. paštas: visuot.lit@flf.vu.lt