

# De romantiek van Knut Hamsun<sup>1</sup>

DOOR

Prof. Dr. A. BOLCKMANS

Knut Pedersen Hamsun, die geboren werd in 1859 en stierf in 1952, wordt gerekend tot de generatie der neoromantici, die in het laatste decennium der 19de eeuw aan het woord kwamen. Hoewel hij reeds op achttienjarige leeftijd debuteerde met een kleine vertelling, *Den Gaadefulde* (*De raadselachtige*, 1877), valt zijn eigenlijk debuut pas in 1888, wanneer hij een deel van de roman *Sult* (*Honger*) publiceerde in het Deense tijdschrift *Ny Jord*. In 1890 verscheen die roman dan in zijn geheel en veroorzaakte dadelijk literaire sensatie. Het omvangrijke oeuvre, dat hij daarna publiceerde, werd pas afgesloten in 1949, toen hij een boek met herinneringen uitgaf, *Paa gjengrodde Stier* (*Op overwoekerde paden*). Zijn leven besloeg bijna een ganze eeuw, zijn werk bijna driekwart eeuw. Hamsun beleefde de wereldgeschiedenis der laatste honderd jaar en overleefde zelfs de meeste beroemde tijdgenoten. Toch ontwikkelt de Duitser P. de Mendelssohn in een essay over Hamsun de stelling<sup>2</sup>, dat hij eigenlijk in het tijdloze leefde en geen tijdgenoten had; hij vertoefde in een eigen, zelfgeschapen nevelige kosmos, zonder wezenlijke verbinding met de materiële wereld.

Hamsun is de meest geliefde auteur geweest en ook de meest verafschuwde auteur in de Noorse literatuur, en misschien wel in de hele wereldliteratuur. De mens is door velen gehuldigd (men moet maar een overzicht bekijken der huldeblijken bij zijn zeventigste verjaring om zich daarvan te vergewissen), en door even velen gesmaad. Zijn werk is door velen met enthousiasme gelezen, en door velen verguisd. Dat werk is reeds meer dan een halve eeuw het voorwerp van studie<sup>3</sup>; zijn menselijke houding, zijn verraad tegenover de democratie en zijn openlijke goed-

(1) Dit is de tekst van een openbare les (Aggregaat Hoger Onderwijs), gegeven op 18 november 1960 in de Aula van de Rijksuniversiteit te Gent.

(2) « Erleuchtung und Verblendung des Zerrissenen. Versuch über Knut Hamsun », in *Der Geist in der Despotie* (Berlin, 1953), pp. 17-121.

(3) Een interessante status questionis der Hamsun-studie werd gegeven door Dra A. van Marken op het 26ste Nederlandse filologencongres te Groningen in 1960.

keuring van het Nazi-regime is het voorwerp geweest van veel speculatie <sup>4</sup>.

In haar status questionis heeft Dra van Marken erop gewezen, dat tot nog toe weinig aandacht is besteed aan de technische zijde van Hamsuns literaire productie. Dit geldt in de eerste plaats voor zijn romans, zonder twijfel het allerbelangrijkste deel van zijn oeuvre. Het opzet van mijn uiteenzetting bestaat erin te wijzen op de voornaamste structurelementen van Hamsuns romans.

Romantechiek op zichzelf is een onderdeel der literair-esthetische benadering van het kunstwerk, dat eerder zelden beoefend wordt. Meestal is het een begeleidend element in algemener gehouden werken, hoofdzakelijk van theoretisch opzet. Op die wijze vindt men het in de speculatief opgevatte werken van Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst* (Halle a/S, 1934) of Rafael Koskimies, *Theorie des Romans* (Helsinki, 1935). De voornaamste Engelse werken op dit gebied zijn: Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London, 1921, 1954 <sup>2</sup>), Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (London, 1928), en E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927). Ze zijn over het algemeen zakelijker gehouden. In de U.S.A. bestaat een zeer grote belangstelling voor de technische problemen van de literatuur. Amerikaanse werken — zo b.v. T.H. Uzzell, *The Technique of the Novel. A Handbook on the Craft of the Long Narrative* (Chicago, 1927) — behandelen de romantechiek echter vaak in verband met wat in de U.S.A. genoemd wordt «creative writing», de praktische opleiding tot de bellettrie. In Scandinavië is het interessantste werk op dat gebied het compacte en ambitieus opgevatte boek *Romanens formvärld* (Stockholm, 1953) van de Zweed Staffan Björck, die blijkens de ondertitel «Studier i prosaberättarens teknik» de technische problemen in de moderne Zweedse roman discussieert, maar tegelijk op vele plaatsen de historische evolutie der vormproblemen van de roman in Zweden behandelt.

Natuurlijk worden technische problemen meestal ook aangeraakt in de algemene werken over een auteur, zij het gewoonlijk zeer vluchtig. Voor Hamsun kan men aldus hier en daar enkele opmerkingen daarover vinden in de werken van C.D. Marcus, W.A. Berendsohn, E. Skavlan, en J. Landquist <sup>5</sup>. Wanneer men

(4) Zie Aasmund Brynildsen, «Svermeren og hans demoner,» in *Spektrum* (1952), pp. 159-179. Arild Haaland, *Hamsun og Hoel. To studier i kontakt*, (Bergen, 1957). Zie ook Margaret Boveri, *Der Verrat im XX. Jahrhundert*, (Hamburg, 1956). i. 134-140. Rowohlts deutsche Enzyklopedie, en het reeds geciteerde werk van P. de Mendelssohn, naast talrijke kleinere Noorse artikelen, waarvoor ik naar de Hamsun-bibliografieën verwijs.

(5) Carl David Marcus, *Knut Hamsun* (Berlin, 1926); Walter A. Berendsohn, *Knut Hamsun. Das unbändige Ich und die menschliche Gemeinschaft* (München,

echter de bibliografie over Hamsun overloopt in Øxnevad of Marstrander<sup>6</sup>, dan wordt men getroffen door het kleine aantal studies over technische problemen. De voornaamste zijn die van Hans Brix en die van J.W. McFarlane<sup>7</sup>. Een reden voor die geringe belangstelling voor vormproblemen in Hamsuns werk is wel, dat dit werk als het ware een andere wijze van benaderen schijnt uit te lokken: in de eerste plaats een psychologische, die het raadselachtige van vele van Hamsuns figuren probeert te ontsluiten<sup>8</sup>; en vervolgens ook een biografische, die naar verband tussen leven en werk zoekt. Daar komt bij dat vele onderzoekers het werk van Hamsun sterk affectief gebonden benaderen.

Indien we de later niet herdrukte jeugdwerken buiten beschouwing laten, heeft Hamsun 21 kleine en grotere romans geschreven. Het zijn, in chronologische volgorde van hun publicatie: *Sult* (*Honger*, 1890); *Mysterier* (in vertaling: *Mysteriën of Het raadsel*, 1892); *Redaktør Lyng* (1893); *Ny Jord* (*Nieuwe aarde*, 1893); *Pan* (1894); *Victoria* (1898); *Sværmere* (*Dweppers*, 1904); *Under Høststjernen* (*Onder de herfstster*, 1906); *Benoni* (1908); *Rosa* (1908); *En Vandrer spiller med Sordin* (in vertaling: *Con sordino, of Een zwerver vedelt gedempt*, 1909); *Den siste Glæde* (*De laatste vreugde*, 1912); *Børn av Tiden* (*Kinderen van hun tijd*, 1913); *Segelfoss By* (*De onturichten, of Segelfoss*, 1915); *Mårkens Grøde* (*Hoe het groeide*, 1917); *Konerne ved Vandposten* (*De vrouwen bij de pomp*, 1920); *Siste kapitel* (*Het laatste hoofdstuk*, 1923); *Landstrykere* (*Zwerfers*, 1927); *August* (1930); *Men Livet lever* (*Maar het leven leeft*, 1933); *Ringens sluttet* (*De cirkel gesloten*, 1936).

Dat deze werken allemaal romans zouden zijn, is door menig onderzoeker in twijfel getrokken. Vooral naar aanleiding van *Sult* wordt vaak over een novelle gesproken<sup>9</sup>. Daar het onbe-

1929); Einar Skavlan, *Knut Hamsun* (Oslo, 1929); John Landquist, *Knut Hamsun* (Stockholm, 1931).

(6) Reidar Øxnevad, *Norsk litteraturhistorisk bibliografi, 1900-1945* (Oslo, 1951), en het vervolg hierop *Norsk litteraturhistorisk bibliografi, 1945-1955* (Oslo, 1958). Jan Marstrander, *Det ensomme menneske i Knut Hamsuns diktning* (Oslo, 1959), met een bibliografie over de jaren 1945-1958 op pp. 69-82.

(7) Hans Brix, «Knut Hamsuns Jeg-Bøger,» in zijn *Gudernes Tungemaal* (København, 1911), pp. 183-188, en «Den sidste Glæde. En Studie i Knut Hamsuns Teknik,» in *Litteraturen*, ii. (1919-1920). 273-278. James W. McFarlane, «The Whisper of the Blood: a Study of Knut Hamsun's Early Novels,» *PMLA*, lxxi (1956). 563-594.

(8) Het voornaamste werk daarover is dat van de arts Trygve Braatøy, *Livers cirkel. Bidrag til analyse av Knut Hamsuns diktning* (Oslo, 1929, 1954<sup>2</sup>), die de Freudiaanse opvattingen toetst aan het werk van Hamsun. Verwijzingen naar dit boek betreffen steeds de tweede uitgave.

(9) O.a. door Landquist, *Knut Hamsun*, p. 87, en door Hilma Borelius, *Die nordischen Literaturen* (Potsdam, 1931), p. 144. Dat Hamsun zelf in een paar

gonnen werk is, in een paar woorden een definitie van een roman te willen geven, zal ik het genre-probleem hier terzijde laten. Slechts dit zou ik willen opmerken : de vorm, die Hamsun in zijn eerste werken gebruikt, wijkt vrij aanzienlijk af van wat zich als roman in Noorwegen had ontwikkeld in de decennia daarvoor; later echter benadert Hamsun deze vorm weer.

Een groot aantal van deze werken hangen min of meer nauw samen. Vele ervan worden in vertaling gepresenteerd als dubbelromans : *Børn av Tiden* en *Segelfoss By*; of trilogieën : de Wandrertrilogie, zoals de Duitsers de drie romans *Under Høststjernen*, *En Vandrer spiller med Sordin* en *Den siste Glæde* noemen; of de Augusttrilogie, die *Landstrykere*, *August* en *Men Livet lever* omvat. Slecht deze laatste wordt in Noorwegen zelf als trilogie bestempeld. In feite is de samenhang van deze romans meestal niet zo nauw, dat we ze kunnen karakteriseren als dubbelroman of trilogie, in de zin dat we dat kunnen doen voor b.v. Sigrid Undsets *Kristin Lavransdatter* of *Olav Audunssøn*. We kunnen ze beter met de term van Marcus aanduiden als « freie Zyklen <sup>10</sup> ».

Zo horen *Pan*, *Benoni* en *Rosa* samen; ook *Sværmere* hoort in zekere mate bij die drie. *Pan* vertelt over luitenant Glahn, de jager, die in een plaggenhut woont ergens in Noord-Noordwegen, en een ongelukkig liefdesavontuur beleeft met Edvarda Mack, de dochter van een machtig koopman uit die streek. *Benoni* en *Rosa* spreken over dezelfde koopman Mack, die weer niet de hoofdpersoon is, maar toch wel een opvallender rol speelt. Tussen deze laatste twee romans bestaat er een nauw verband, dat ons toelaat *Rosa* als een rechtstreeks vervolg van *Benoni* te beschouwen. *Benoni* eindigt als volgt :

Vaaren kom og Macks Datter Edvarda steg iland fra Postskibet. Men det er en anden Historie og en anden liten Bok som heter Rosa.

De lente kwam en Macks dochter Edvarda ging aan land van de postboot. Maar dat is een andere geschiedenis en een ander boekje dat Rosa heet <sup>11</sup>.

brieven uit 1890, aan G. af Geijerstam en G. Brandes (zie *Knut Hamsun. Briefe* (Eingeleitet und herausgegeben von Tore Hamsun. München, z.j.), pp. 85 en 91), te kennen gaf dat *Sult* geen roman was, moet wel beschouwd worden als een poging van de auteur om aan te duiden, dat hij iets nieuws in het verhalende genre bracht.

(10) *Knut Hamsun*, p. 86.

(11) S.V. v. 207. Alle verwijzingen betreffen de *Samlede Verker* (Oslo, 1934 <sup>4</sup>) in 17 delen en volgen in mijn tekst onmiddellijk op de citaten. De vertaling is van mij.

Wanneer men de techniek der twee boeken bekijkt, merkt men dat de samenhang weer niet nauw is, want *Rosa* is in de ik-vorm geschreven, *Benoni*, in de hij-vorm.

In *Sværmere* treedt ook een koopman Mack op, en in *Benoni* horen we over hem dat hij een broer van de vorige zou zijn. Die twee broers lijken zo sterk op elkaar, in opvattingen en gedragingen, dat we geneigd zijn ze voor dezelfde persoon te houden.

De zwerver-cyclus wordt samengehouden door de ik-figuur, die in de drie boeken optreedt. Maar enkel de eerste twee boeken kunnen als vervolgen beschouwd worden: het zijn twee romans over de ik-figuur, een zwerver, en zijn vriend Lars Falkberget, die de huwelijks tragedie van Kapitein Falkenberg meemaken. De derde roman handelt over een heel ander thema, maar het is dezelfde ik die schrijft. Op een hoeve, waar hij is heengetrokken, is die ik de getuige van de belachelijke en minderwaardige houding van toeristen, die volgens hem de natuur beginnen onveilig te maken.

*Børn av Tiden* en *Segelfoss By* hangen tamelijk nauw samen, hoewel het weer de uiterlijke omstandigheden zijn, die de boeken bijeenhouden en niet een samenhang van thema of voortlopende karakterontwikkeling. De eerste roman behandelt de teleurgang van een herengoed, *Segelfoss*, en de levenstragedie van de laatste bezitter, Willatz Holmsen de derde. De tweede beschrijft het ontstaan van een nieuw stadje. De nevenfiguren van de eerste roman treden in de tweede op de voorgrond.

Een laatste groep, de August-trilogie, wordt samengehouden door één figuur: de zwerver en duivelskunstenaar August. Maar in het eerste boek, *Landstrykere*, staat eigenlijk Augusts vriend Edevart in het centrum. Het boek eindigt met een opmerking over Edevart: « Han kom ikke igjen — paa længe ». (S.V. xiv. 436. Hij kwam niet terug — in vele jaren.) Wanneer hij 20 jaar later terugkomt in het volgende deel, *August*, is hij maar een onbeduidende nevenfiguur. Dat deel, evenals het laatste, *Men Livet lever*, handelt over de intocht van het moderne leven in een afgelegen bocht ergens in Noord-Noorwegen. Tegen het einde van het tweede boek verdwijnt Edevart, hij is weggeroeid; zijn boot is aan land gedreven, hij komt niet meer terug. Het derde deel zet tegelijk gedeeltelijk *Segelfoss By* voort, en rondt op die manier de geschiedenis van *Segelfoss* en van August af, August die op het einde van het boek om het leven komt.

Vooraleer we nu de componenten van de wereld van deze romans in ogenschouw nemen, moeten we eerst aandacht besteden aan de aanwezigheid van de auteur in die wereld.

Zes van de 21 romans van Hamsun zijn in de eerste persoon geschreven. Het zijn : *Sult*, *Pan*, *Rosa*, *Under Høststjernen*, *En Vandrers spiller med Sordin* en *Den siste Glæde*. Nu kunnen we natuurlijk niet zonder meer de ik-figuur uit die boeken met de auteur identificeren. Maar in *Sult* en in de drie zwerver-boeken mogen we uit wat de auteur zelf meedeelt aannemen, dat de ik inderdaad de auteur is. In *Sult* is de held naamloos, maar wat over hem wordt meegedeeld : zijn leeftijd, zijn beroep, of liever zijn gebrek aan beroep (hij probeert het als journalist en auteur), dat hij een bril draagt, enz., klopt helemaal met wat we over de auteur zelf weten. In de zwerver-boeken kunnen we ons zelfs aan zijn eigen woord houden : in *Under Høststjernen* noemt hij zich bij naam : Knut Pedersen (S.V. viii. 183); in *Den siste Glæde* zinspeelt hij tamelijk duidelijk op zijn auteurschap (S.V. ix. 64). Bovendien klopt ook de leeftijd van de zwervende ik met die van de schrijver.

In de overige twee boeken, *Pan* en *Rosa*, is de vorm van de eerste persoon eerder een technische kneep. De geschiedenis van luitenant Glahn wordt gesitueerd in 1855, en wordt voorgegeven herinneringen te zijn, die opgeschreven werden twee jaar later. Een epiloog *Glahns Død* draagt als ondertitel « Et Papir fra 1861 » en is het relaas over de dood van Glahn : hij wordt door een vriend neergeschoten, en deze vriend vertelt die epiloog ook in de ik-vorm. Nagaan in hoever deze tweevoudige ik-persoon tot de auteur mag herleid worden, zou hier te ver leiden, maar ik meen te mogen aannemen, dat we hier van persoonlijkheids-splitsing zouden kunnen spreken, en dat de ik ook mag teruggebracht worden tot de auteur.

In *Rosa* is de ik-vorm helemaal een literaire truc. De ik is een 22-jarige student, Parelius, en de visie van het boek is inderdaad die van een jongeling : hij is erg onzeker en hij richt zich in zijn opinies over de mensen steeds naar wat anderen zeggen. Door *Rosa* wordt hij als een kind behandeld, en in zijn verliefdheid ergert hem dat duchtig, daar zij maar een zevental jaar ouder is dan hij.

Zoals Hans Brix reeds aanduidde<sup>12</sup> verschilt Hamsuns ik-roman van de dagboekvorm of andere ik-vormen, waar de ik de gebeurtenissen meeleeft en z.g. ook niets weet over het verloop der geschiedenis. Hamsuns boeken in de eerste persoon houden de fictie vol achteraf opgeschreven te zijn; het zijn dus herinneringen en ze bewegen zich, om de woorden van Brix te gebruiken «mellem

(12) In « Knut Hamsuns Jeg-Bøger, » in zijn *Gudernes Tungemaal*, p. 183 e.v. Het citaat op p. 183.

Menneskenes klart formulerede ydre Væsen og offenkjendige Tænke-maade paa den ene Side og de ganske underbevidste aandelige Foreteelser paa den anden Side» — (tussen het duidelijk geformuleerde uiterlijke wezen en de normale manier van denken van de mens aan de ene kant, en de volledig onderbewuste geestelijke fenomenen aan de andere kant.)

Maar er is nog iets anders, waar ik opmerkzaam op wil maken. Slechts in twee van die zes boeken is de ik-figuur de hoofdpersoon : in *Sult* en *Pan*. In de overige vier is hij toeschouwer. In het eerste boek van de zwerver-cyclus, *Under Høststjernen*, een toeschouwer die nog enigszins actief optreedt en in een soort van handeling betrokken is; in de overige twee staat hij er passief bij. In de evolutie van Hamsuns techniek betekent die toeschouwer-rol van de ik-persoon een overgang naar de hij-vorm. Na *Den siste Glæde* gebruikt Hamsun de ik-vorm inderdaad niet meer. Daar die zwerver-cyclus handelt over de moeilijkheden van het oud-worden, de complexen van de vijftigjarige, moet deze overgang samenhangen met de overgang van actief beleven van het leven tot aanschouwen bij het leven.

In die laatste ik-roman *Den siste Glæde* komt ook een aangesproken persoon voor, die we alleen als « du » (jij) en als « lille Ven » (vriendje) leren kennen (S.V. ix. 9, 11, 19, 23, 181, 182, 183). In het eerste hoofdstuk staat zelfs een aanduiding van een dialoog tussen ik en jij over de vreugden van het leven in het woud. De eerste indruk die men opdoet, is dat de auteur de stadsmens toespreekt, maar bij nader overdenken rijst het vermoeden, dat hij veeleer zijn alter ego toespreekt, de stadsmens die hijzelf ook was, en die hij nu achtergelaten heeft om de bossen in te trekken, zoals hij het in de eerste zin van het boek zegt : « Nu har jeg gaat ind i Skogene » (S.V. ix. 7. Nu ben ik de bossen ingetrokken). Zekerheid krijgen we niet, maar daar we ook op andere plaatsen in Hamsuns werk op persoonlijkheids-splitsing stoten, mogen we voor de waarschijnlijkheid van deze interpretatie opteren.

De overige romans zijn dus in de hij-vorm gepresenteerd. Ook hier hebben we met een reeks nuancerings van die vorm af te rekenen. In de eerste plaats zouden we kunnen spreken van een gecamoufleerde ik-vorm. Dit geldt voor *Mysterier* en *Victoria*. McFarlane heeft in zijn studie over de vroege romans van Hamsun geargumenteed, dat die alle handelen over aspecten van het onderbewuste, en daarbij kan alleen dat van de auteur zelf in aanmerking komen. Dat had trouwens Braatøy in zijn boek reeds duidelijk gemaakt. Deze laatste bewijst ook dat de hoofdpersoon van *Mysterier*, Johan Nilsen Nagel, en het andere belangrijke

personage, de gebrekkige Minutten, de nar van het stadje waar Nagel aankomt en zijn merkwaardige geschiedenis beleeft, twee facetten van één persoonlijkheid uitbeelden. Weer persoonlijkheidssplitsing! Dezelfde Braatøy interpreteert *Victoria* als een dagdroom<sup>13</sup>. Daar we nu weten dat Hamsun zelf op 27.9.1898 aan zijn Duitse uitgever A. Langen schreef, dat *Victoria* bedoeld was als een pendant voor *Pan*<sup>14</sup>, dan kunnen we ook in die roman een gecamoufleerd ik-verhaal zien.

Bij de bespreking der ik-romans wees ik op de verschuiving in de rol van de ik-figuur: van hoofdacteur tot toeschouwer. In de hij-romans merken we iets dergelijks op: een toeschouwer-figuur, te identificeren met de auteur, die na een aantal romans verdwijnt. Iedereen die wat belezen is in Hamsuns romans, herinnert zich ongetwijfeld, dat in vele ervan geheimzinnige figuren voorkomen. De beroemdste is wel de afgezette lensmann (veldwachter) Geissler, uit *Markens Grøde*. Hij duikt bij bepaalde gelegenheden op, grijpt in de handeling in met woorden en daden, verdwijnt weer, komt weer. Vele malen in het boek. Hij is ongetwijfeld de boeiendste figuur uit het boek, één der boeiendste uit heel Hamsuns oeuvre trouwens. Het boeiende en tevens mysterieuze van die figuur komt voort uit het feit dat Hamsun hem tot een absoluut toeschouwer maakt, ik bedoel: hij treedt op, handelt, praat en verdwijnt. Verklaringen daarvoor worden nooit gegeven; nooit krijgen we een kijk in het binnenste van deze man, zoals dat voor alle andere personages het geval is. Hij lijkt aan alle draadjes te trekken, en hij is de spreekbuis van de auteur, dat voelen we duidelijk. Maar mogen we hem identificeren met de auteur? Ja, ook dat! In de grote toespraak die Geissler houdt voor Isaks zoon Sivert op het eind van het boek, en waarin hij de lof zingt van het pionierswerk van Isak en zijn familie, zegt hij op een gegeven ogenblik:

Jeg husker alt. Jeg husker fra jeg var halvannet Aar : jeg stod og svaieit paa Laavebroen paa Oppigard Garmo i Lom og kjendte en bestemt Lugt. Jeg kjender den Lugt endda. (S.V. xi. 334. Cursivering van mij.)

Ik herinner mij alles. Ik herinner me alles van toen ik anderhalf jaar was: ik stond te zwaaien op de toegangsplanken tot de schuur op *Oppigard Garmo in Lom*, en ik rook een bepaalde lucht. Ik ruik die lucht nog.

(13) Respectievelijk *Livets cirkel*, p. 75 en p. 98.

(14) Zie McFarlanes citaat uit een onuitgegeven brief: «The Whisper of the Blood», *PMLA*, lxxi (1956). 590.



Knut Pedersen werd geboren te Lom in het Gudbrandsdal op de hoeve Garmostrædet, de hoeve van zijn moederlijke grootouders. Slechts drie jaar na Knuts geboorte verhuisden zijn ouders naar Hamarøy in Noord-Noorwegen, waar de vader de hoeve Hamsund kocht, waarvan de auteur zijn naam afleidde<sup>15</sup>.

Na *Markens Grøde* verdwijnt ook deze incarnatie van de auteur. Maar in de romans daarvoor komt ze vaak voor. Dergelijke figuren zijn b.v. Leo Høibro in *Redaktør Lynge*, waar men duidelijk voelt, dat de auteur nog niet zeker is van zijn techniek. Af en toe ontsnappen hem korte opmerkingen, die de figuur van binnen uit belichten. Met de verlopen huisonderwijzer Coldevin uit *Ny Jord*, de volgende roman, is dat reeds niet meer het geval. Die zien we alleen handelen en die horen we alleen praten. Hetzelfde geldt voor de telegrafist Baardsen uit *Børn av Tiden* en *Segelfoss By*. Wanneer men nu bedenkt dat *Børn av Tiden*, *Segelfoss By* en *Markens Grøde* de drie romans zijn die onmiddellijk volgen op de laatste ik-roman, dan merkt men dat de ik-figuur als toeschouwer is veranderd in een hij-figuur als toeschouwer en dan volledig is verdwenen. Na *Markens Grøde* staan alle figuren los van hun auteur.

Met de interpretatie van deze figuren zijn we gekomen bij de perspectieven, die de auteur aanlegt in zijn verhaal. Hij is alwetend en hij staat boven zijn figuren. Maar Hamsuns speciale techniek bestaat erin zich als half-onwetend voor te doen.

Een goed voorbeeld van deze houding vinden we in de episode van de overval op het postkantoor uit *Konerne ved Vandposten*. Nadat in hoofdstuk 6 van het tweede boek de overval op de postmeester verteld is, en we vernomen hebben wie die gepleegd heeft, gedraagt de auteur zich in het volgende hoofdstuk alsof hij dat alles niet meer weet. Hij vertelt over het onderzoek, over verdachten enz. zonder terug te komen op zijn verklaringen van het vorige hoofdstuk. Dat die hele houding slechts een voor-gewende onwetendheid is, voelt de lezer, omdat hij met zijn wetenschap uit het vorige hoofdstuk de woorden van de auteur anders kan interpreteren. Zo ontstaat er als het ware een dubbel plan in het verhaal : de eigenlijke samenhang, en de uiteenzetting van de schrijver, die allerlei elementen bijeenbrengt die ook een beeld van de gebeurtenissen geven, maar een onvolledig beeld, zoals een waarnemer het krijgt, wanneer hij slechts over enkele gegevens beschikt en niet over de samenhang van alle feiten. Het is uit het spel van deze beide plans, dat de veel geroemde ironie van Hamsun ontstaat.

(15) Op deze samenhang heeft Trygve Braatøy reeds gewezen: *Livets cirkel*, p. 119.

Een zelfde houding van halve onwetendheid treffen we aan, wanneer de auteur telkens en telkens weer vragen stelt over de samenhang der gebeurtenissen, en dan zelf een verklaring suggereert, waarbij het woord «misschien» gevoegd wordt. De eerste bladzijde van *Markens Grøde* beschrijft de tocht van Isak over de moerassen en bossen van het hoogland. Eerst krijgen we een korte beschrijving van het pad over de verlaten vlakke, dan van de man :

Manden er stærk og grov, han har rødt Jærnskjæg og smaa Ar i Ansigtet og paa Hænderne — disse Saartomter, har han faat dem i Arbeide eller i Strid? Han er *kanske* kommet fra Straf og vil skjule sig, han er *kanske* Filosof og søker Fred, men ialfald saa kommer han der, et Menneske midt i denne uhyre Ensomhet. (S.V. xi. 7. Cursivering van mij.)

De man is sterk en grofgebouwd, hij heeft een roestrode baard en kleine littekens in het gezicht en op de handen — die littekens heeft hij die uit de arbeid of uit de strijd overgehouden? Hij heeft *misschien* een straf uitgezeten en wil zich verbergen, hij is *misschien* een filosoof en zoekt rust, maar in ieder geval daar komt hij, een mens te midden van die geweldige eenzaamheid.

Het citaat dat ik hier aangehaald heb, is een goed voorbeeld van wat Olav Storstein in zijn essay over Hamsun noemt : het vogelperspectief<sup>16</sup>. De auteur lijkt zijn mensen vanop grote afstand waar te nemen, ziet ze bewegen, handelen en praten, maar als verklaring suggereert hij alleen maar enkele mogelijkheden, zonder aan te duiden welke de juiste is.

Ook bij de weergave van de gedachten van zijn personages neemt de auteur vaak deze houding aan en dan gebruikt hij het woordje «wel», zoals tot tweemaal toe in het volgende citaat uit *Segelfoss By* :

Det skulde jeg bra ha fornødent! tænkte *vel* Lars Manuelsen for sig selv. Dissane gamle Kameraterne husker ikke paa hvem jeg er Far til, tænkte han *vel*. (S.V. x. 21. Cursivering van mij.)

En dat zou ik moeten doen! dacht Lars Manuelsen *wel* bij zichzelf. Die ouwe makkers die weten niet meer wie zijn vader ik ben, dacht hij *wel*.

Met het gebruik van dat woordje «wel» geeft de auteur te kennen, dat Lars dat waarschijnlijk gedacht heeft, maar hij geeft voor er niet zeker van te zijn.

(16) «Knut Hamsun og patriarkatet,» in zijn *Fra Jæger til Falk* (Oslo, 1950), p. 116.

Laten we nu de voornaamste componenten van deze verhalen onderzoeken : de personages, de plaats en de tijd. Daarna kunnen we enkele beschouwingen wijden aan de wijze, waarop die tot een geheel worden gestructureerd.

Wat de personages betreft, hebben we reeds heel wat kunnen vaststellen in de loop der analyse van de ik-romans en van enkele speciale figuren. Hier zullen we nu aandacht besteden aan enkele andere aspecten.

De personen die in Hamsuns romans optreden, vertonen als karakter steeds een gesloten geheel. Ze zijn wat ze zijn, wanneer we ze leren kennen, en zo blijven ze doorheen het hele boek. Een goed voorbeeld daarvan is de machtige koopman Mack, die in de drie romans *Pan*, *Benoni* en *Rosa* optreedt; in de laatste romans is een goed voorbeeld August uit de trilogie *Landstrykere*, *August* en *Men Livet lever*. In Hamsuns romans wordt geen karakterontwikkeling beschreven, er worden karakters gereveleerd. Dat geldt zowel voor de ik-figuur als voor de hij-figuur : een Nagel uit *Mysterier*, Willatz Holmsen uit *Børn av Tiden*, Isak uit *Markens Grøde*, of Oliver uit *Konerne ved Vandposten*. Er zijn daar heel weinig uitzonderingen op. De enige belangrijke is Edevart uit *Landstrykere*, die we van een levenslustige, ideeënrijke jonge man, die durft aanpakken en die het goed gaat in het leven, zien verworpen tot een futloos, nors en willoos karakter, dat zich laat drijven op de stroom van het leven. Dat is hij geworden op het einde van *Landstrykere* en dat blijft hij in *August* tot hij tegen het einde van dat boek verdwijnt.

Hamsun houdt ervan in zijn romans twee figuren als contrasten tegenover elkaar te plaatsen. Voor de vroege romans, en meer bepaald voor de ik-romans mogen we hier denken aan de persoonlijkheidsplitsing, waarover ik het reeds een paar maal had. In de latere romans worden deze contrasten nog duidelijker : b.v. de goedhartige, maar ietwat simpele en zelfingenomen Benoni tegenover het sluwe heerserstype Mack uit *Benoni* en *Rosa*; de hooghartige, gesloten aristocraat Willatz Holmsen tegenover de selfmade man Holmengraa in *Børn av Tiden*; de vermoeide en ontgoochelde Holmengraa tegenover de « streber » Theodor paa Bua uit *Segelfoss By*; de werkzame en succesvolle pionier Isak paa Sellanraa en de gemakzuchtige onverantwoordelijke Brede Olsen uit *Markens Grøde*; de dynamische duivelskunstenaar August tegenover de futloze Edevart in *August*, enz. In de laatste vier voorbeelden komt het contrast hierop neer, dat de materiële omstandigheden van het leven voor de één een opgang, voor de ander de ondergang betekenen. Een unieke plaats neemt in dat opzicht *Ny Jord* in, één van Hamsuns eerste romans, waarin twee

milieus tegenover elkaar geplaatst worden als contrasten : het levenskrachtige handelsmilieu, waarin Ole Henriksen en Andreas Tidemand leven, en het decadente milieu der bohemiens Irgens, Paulsberg, Øien, Norem en tutti quanti.

Bij de tekening van zijn personages op zichzelf is Hamsun weinig geïnteresseerd in de beschrijving van hun uiterlijk. Daarvoor kunnen meestal enkele trekken volstaan, en ik herinner hier aan het citaat uit *Markens Grøde*, dat ik daarnet gaf. Daarin wordt van Isak gezegd dat hij sterk en grofgebouwd is, een rode baard en vele littekens op gezicht en handen heeft. Hoewel Hamsun daar dus weinig belangstelling voor aan de dag legt, en zich van uitvoerige beschrijvingen onthoudt, spelen details van het uiterlijk soms een belangrijke rol in zijn boeken : b.v. de hazelip van Inger, Isaks vrouw uit *Markens Grøde*; of de bril van de anonieme hoofdpersoon uit *Sult*, of de kale schedel van advocaat Nikolai Arentsen uit *Benoni en Rosa*.

Voor de beschrijving van het innerlijk<sup>17</sup> maakt Hamsun bijna uitsluitend gebruik van de indirecte methode : zijn mensen handelen en praten. Dat vloeit natuurlijk voort uit de houding van waarnemer, die de auteur aanneemt. De directe karaktertekening, door de auteur zelf, wordt voorbehouden voor de minder belangrijke personages.

Wanneer men nu de rol overdenkt, die de personages spelen voor de compositie van de romans, dan merkt men dat deze romans gebouwd zijn rond de figuur. En daarmee bedoel ik meer dan de gemeenplaats, dat romans figuren en een wereld daar-rond scheppen. De eerste romans zijn gegroeid rond één figuur, de latere rond twee of meer personen, en hier moeten we in de eerste plaats denken aan de contrasteffecten, waarover ik net sprak. De eerste romans van Hamsun zijn sterk individualistisch bepaald, dat voelt ieder lezer onmiddellijk. Marstrander heeft in zijn essay geargumenteed, dat die romans de strijd van de held tegen de eenzaamheid uitbeelden, een strijd die leidt tot vlucht (*Sult*), zelfmoord (*Mysterier*), de dood (*Pan*), maar ten slotte tot de overwinning door de redding in de kunst (*Victoria*)<sup>18</sup>. Hij wijst daarbij op de verweermiddelen van het individu : dromen, denken en luidop met zichzelf praten. Wanneer we naar die drie elementen zoeken in de verhaaltechniek, dan vinden we dat ze in de belangrijkste technische middelen zitten : in de lyrische

(17) Over de karaktertekening bij Hamsun kan men o.a. gegevens vinden in E.E. Johnsen, *Stilpsykiiske studier i 1890 årenes norske litteratur* (Oslo, 1949), pp. 160-163 en 176-181; en natuurlijk in alle grote werken over de auteur. Johnsen wijst o.a. op de belangrijke rol die de hand speelt in Hamsuns beschrijvingen van het uiterlijk.

(18) *Knut Hamsun*, p. 58 e.v.

inslag (het dromen) van de vele gedichten in proza, speciaal uit *Pan* en *Victoria*; in de stream-of-consciousness-techniek avant la lettre (het denken) in *Mysterier* vooral; in de speciale techniek van de innerlijke monoloog (praten met zichzelf) in alle romans. Deze technische middelen zijn allemaal rechtstreeks terug te brengen tot het individu, dat het middelpunt is van de roman. Andere elementen, handeling, sociale verhoudingen, milieu, enz. zijn practisch van geen tel.

De latere romans zijn veel objectiever, mensen en hun verhoudingen zijn veel belangrijker, daarmee de handeling ook en zo meer. In het midden staan twee of meer personages, en daarvoor wordt het milieu vanzelf reeds breder. Dat we ook hier aan een gelijkaardige compositie rond de centrale figuren mogen denken, bewijzen, dunkt me, de August-romans. In deze romans stagneert de handeling namelijk telkens, wanneer August zelf van het toneel verdwijnt. Een werkelijk voortlopende handeling is er niet, ze komt telkens weer op gang, wanneer de hoofdfiguur verschijnt.

In dit verband moet ik ook even in herinnering brengen, wat over Hamsuns werkwijze bekend is. Hij werkte steeds met kleine lapjes papier, waarop hij invallen noteerde, die hij later ordende<sup>19</sup>. Dat zijn boeken daardoor een indruk van mozaïek-kunst verwekken — het woord is van Berendsohn<sup>20</sup> — is gemakkelijk te begrijpen. Maar ik geloof dat deze werkwijze ook mijn hypothese over het ontstaan der romans steunt.

De localisatie van Hamsuns romans kan als volgt geresumeerd worden: de Noordnoorse natuur en een kleine kustplaats aldaar. Met uitzondering van de zwerver-boeken, die in Oost-Noorwegen gesitueerd moeten worden, spelen alle romans inderdaad in Noord-Noorwegen. Drie romans spelen in de hoofdstad van Noorwegen (*Sult*, *Redaktør Lynge* en *Ny Jord*), twee worden gesitueerd in een kleine kustplaats (*Mysterier* en *Konerne ved Vandposten*). De enige werkelijke uitzondering in de localisatie is de korte epiloog van *Pan*, die in Indië speelt.

Technisch genomen heeft deze localisatie geen betekenis. Voor de behandeling van het element plaats zullen we ter sprake brengen: de beschrijving en de scenische elementen, d.w.z. die elementen, waarmee de auteur ernaar kan streven om een handeling op een wijze voor te stellen, die aan de toneelvorm herinnert.

Beschrijving speelt in de romans van Hamsun een zeer onder-

(19) Hamsun zelf spreekt daarover herhaaldelijk in brieven. Zie *Knut Hamsun. Brieven*, pp. 80 (brief van 1889 aan Erik Frydenlund), en 76 (brief van 1908 aan zijn Duits vertaler).

(20) *Knut Hamsun*, p. 138.

geschikte rol. Interieur- en milieubeschrijvingen komen practisch niet voor. Ook natuurbeschrijvingen komen weinig voor. Dat wil natuurlijk niet zeggen, dat de natuur van geen belang zou zijn. Het tegendeel is waar, vooral in de eerste romans. Maar de natuur wordt niet beschreven, ze wordt voorgesteld als beleving. Dat hangt samen met het feit, dat die eerste romans haast alle ik-romans zijn of een verwante vorm vertonen. Als voorbeeld van deze wijze van voorstellen der natuur wil ik wijzen op het 26ste hoofdstuk uit *Pan* over de drie vriesnachten in augustus :

Den første Jærnnat, sier jeg. Og en forvirrende heftig Glæde over Tiden og Stedet gennemryster mig sælsomt...

En Skaal, I Mennesker og Dyr og Fugler, for den ensomme Nat i Skoger, i Skoger ! En Skaal for Mørket og Guds Mumlen mellem Trærne, for Taushetens søte, enfoldige Vellyd mot mine Ører, for grønt Løv og gult Løv ! En Skaal... (S.V. i. 256).

De eerste vriesnacht, zeg ik. En een verwarrende heftige vreugde over tijd en plaats doorstroomt mij op wonderlijke wijze...

Een heildronk, o mensen en dieren en vogels, op de eenzame nacht in het woud, in het woud ! Een heildronk op het duister en op Gods mompelen in de bomen, op de zoete, eenvoudige welluidendheid van de stilte in mijn oren, op groen loof en goudgeel loof ! Een heildronk...

Ook later speelt de natuur nog een rol, in *Markens Grøde* is ze een geïntegreerd deel van het thema van het boek, maar nadien verdwijnt ze practisch helemaal.

Het is niet de beschrijving van een milieu, landelijk of steeds, die voor Hamsun doorslaggevend is, maar de atmosfeer en de invloed van dat milieu op de mens. Hierbij kan ik erop wijzen, dat op drie na in al de romans tot en met *Markens Grøde*, d.w.z. in 12 van de 15<sup>21</sup>, bij een aanduiding van de atmosfeer in het begin van het verhaal het woord *woud* of *stad* een centrale plaats inneemt. De markantste voorbeelden zijn: *Den siste Glæde*, dat begint met de zin : « Nu har jeg gaat ind i *Skogene* » (S.V. ix. 7. Cursivering van mij. — Nu ben ik de *bossen* ingetrokken); *Sult*, dat zo begint : « Det var i den Tid jeg gik omkring og sultet i *Kristiania*, denne forunderlige By som ingen forlater før han har faat Mærker av den... » (S.V. i. 7. Cursivering van mij. — Het was in de tijd dat ik rondliep en honger leed in *Kristiania*, die *wonderlijke stad* die niemand verlaat voor hij er merktekens van

(21) Buiten de in de tekst genoemde zijn er nog: met « skog » (woud) *Pan*, *Victoria*, *Benoni*, *Under Høststjernen*, *En Vandrer spiller med Sordin*, *Markens Grøde*; met « by » (stad) : *Mysterier*, *Ny Jord*, *Segelfoss By* (titel).

heeft opgedaan.); en *Konerne ved Vandposten* met de eerste zin : « Folk fra de store Byer har intet Skjøn paa Maal og Dimensioner i Smaastæderne. » (S.V. xii. 7. Cursivering van mij. — Mensen uit de grote steden hebben geen kijk op de verhoudingen en dimensies in kleine steden.) En in het boek, waarin de tegenstelling natuur en stad een begeleidend thema der menselijke geschiedenis is, *Børn av Tiden*, staan beide woorden in de eerste paragraaf van 8 regels !

Naast de beschrijvingen zijn er de scenische elementen. Praktisch nergens streeft Hamsun ernaar om een indruk van toneel te verwekken in zijn verhaal. Als enkele mensen in zijn boeken elkaar ontmoeten, en de situatie de mogelijkheden biedt tot het ontwikkelen van een duidelijk scenische vorm, dan benut hij die nooit. Hij geeft nooit aanduidingen, die als een soort regieopmerkingen zouden kunnen geïnterpreteerd worden, besteedt geen aandacht aan begeleidende handeling bij het spreken zelf, introduceert zijn dialogen niet met verba sentiendi of zo. Als merkwaardig moet hierbij aangestipt worden, dat hij nochtans zeer vaak in een dialoog de persoonsnaam voorop stelt, en dan na een dubbele punt de woorden laat volgen. Toch brengt dit nergens een indruk van toneel voort, waarschijnlijk omdat hij er niet naar streeft om zijn replieken te individualiseren. Ze worden gegeven in de taalvorm, die ook in de verhalende delen overheerst. Dat Hamsun nergens aanhalingstekens gebruikt, speelt hierbij ook wel een rol.

Waar we van een epische scene kunnen spreken in Hamsuns romans, bestaat die uit dialoog, of uit handeling. Beide worden echter zelden door elkaar gemengd, zodat het één de indruk van begeleidend element bij het ander zou kunnen verwekken. Met uitzondering van *Ny Jord* worden in zulke scenes zelden meer dan twee of drie personen samengebracht.

De dialoog is van groot belang. Hamsuns personages praten veel, maar hun gesprekken handelen over onbelangrijke dingen. Dat is echter maar schijn, want wat ze zeggen is altijd psychologisch relevant. De auteur voorziet de gesprekken van zijn personages ook steeds van commentaar, zeer vaak ironisch gekleurd. Gewoonlijk zijn die gesprekken eerder kort, en vormen ze geen afgeronde gehelen; ze doen eerder aan als brokstukken. Daarin tonen ze een duidelijk verschil met de romans van Kielland b.v., waar de dialogen in een scene steeds kunstig opgebouwde en inhoudsrijke gehelen vormen.

De handeling in Hamsuns romans vordert steeds met schokken en is rijk aan sterke en opvallende gebeurtenissen als branden,

ongelukken, gelukkige toevallen, schepen die vergaan enz.<sup>22</sup> Die handeling wordt verteld in een doorlopende stroom van auteurs-referaat, die ook de dialoog steeds met zich meevoert. En dat referaat staat in die speciale ironische toon, waarover ik het daarstraks had.

Dat Hamsun een dergelijke verhaaltechniek heeft ontwikkeld, moet m.i. verklaard worden uit de strijdhouding, die hij bij het begin van zijn carrière aannam tegenover zijn voorgangers. Hij wilde iets nieuws brengen, en wilde dan ook niet de romantiek gebruiken met de sterk in de richting van de toneelvorm ontwikkelde epische scene, die Lie en Kielland gebruikt hadden. Ik heb er reeds op gewezen, dat hij erop stond *Sult* niet als een roman te karakteriseren, en ik kan hier nog herinneren aan zijn beruchte voordracht uit 1891, waarin hij zijn vier grote voorgangers, Ibsen, Bjørnson, Lie en Kielland, zonder genade afsloot.

In de tijd horen alle romans van Hamsun nauw samen. Ze kunnen alle gesitueerd worden tussen 1850 en de eerste decennia van de 20ste eeuw. Opmerkelijk is, dat de delen der in een cyclus samenhangende romans steeds verder uiteen liggen: de vroegste *Benoni* en *Rosa* volgen onmiddellijk op elkaar; tussen *Under Høststjernen* en *En Vandrers spiller med Sordin* liggen zes jaar; tussen *Børn av Tiden* en *Segelfoss By* liggen acht jaar; en tussen de delen der August-trilogie telkens twintig jaar.

Deze plaatsing in het grote tijdsgebeuren is echter van absoluut bijkomstig belang. De verbinding der romans met dat tijdsgebeuren is zeer los en van geen betekenis. Men krijgt van al die romans veeleer de indruk dat ze in een soort van tijdeloze spelen. Dat *Pan* in 1855 gesitueerd wordt, leren we uit de epiloog, maar het heeft voor het verhaal niet het minste belang. Het is trouwens het enige boek, waarin jaartallen voorkomen. Opmerkingen die de romans aan een bepaalde tijdsperiode vastankeren, komen zeer schaars voor. Het zijn vluchtige opmerkingen zonder betekenis, zoals de naam van de Noorse schilder Tidemand in *Rosa* (S.V. v. 327), of een zinspeling op de Frans-Duitse oorlog in *Landstrykere* (S.V. xiv. 258) of de val van Port Arthur in *Segelfoss By* (S.V. x. 153). Ook de emigratie die een rol speelt in de August-trilogie en *Ringens Sluttet* is maar een vage aanduiding.

De individuele beleving van het tijdsverloop met de dagen en de maanden en de gang der seizoenen speelt daarentegen een zeer voorname rol. In *Pan* b.v. en in de zwerver-boeken komen zelfs preciese data voor; *En Vandrers spiller med Sordin* spant

(22) Daarop heeft Berendsohn, *Knut Hamsun*, p. 131, reeds gewezen.



over de tijd van 23 april tot 12 december. Zulke gegevens verdwijnen in de latere romans, en dan blijven alleen de seizoenen over als belangrijke tijdsaanduidingen.

Bij de behandeling van de tijd houdt Hamsun zich tamelijk streng aan de chronologische orde der gebeurtenissen. Er komt slechts zelden retrospectie voor; indien die nodig blijkt, worden de vorige gebeurtenissen meestal vluchtig verklaard in een gesprek. Virtuositeit in het verstrengelen van gebeurtenissen die op verschillende tijdstippen plaats grepen, legt Hamsun nergens aan de dag, zoals jongere auteurs als Sigurd Hoel of Aksel Sandemose dat wel doen.

Daar de handeling met schokken vordert, is het chronologische verloop onregelmatig. Om daar een idee van te geven, maak ik een vluchtige analyse van het tijdschema uit *Konerne ved Vandposten*. Het eerste hoofdstuk handelt over Oliver als 17-18-jarige en als 24-25-jarige. Hoofdstukken 2, 3, 4 sluiten bij dat laatste tijdstip aan en behandelen een relatief kort tijdsbestek. Hoofdstuk 5 speelt het jaar daarop, hoofdstuk 6 nog een jaar later en 6 à 7 jaar later. Hoofdstuk 7 sluit daarbij aan. Hoofdstuk 8 brengt ons weer een paar jaar verder, hoofdstuk 9 weer een jaar verder. Hoofdstuk 10 speelt een jaar of twee later en hoofdstuk 11 sluit daar bij aan. 12 speelt jaren later, 13, 14, 15 sluiten daar bij aan en 16 speelt weer jaren later, ongeveer 24 jaar na het begin. Tot zover het eerste boek. In het tweede boek zijn de tijdsaanduidingen veel vager. De hoofdstukken sluiten nauwer aaneen en behandelen een korte periode. De eerste acht behandelen een zomer. Hoofdstukken 9 tot 12 herfst en winter daarop. Hoofdstukken 13 tot 15 brengen ons een paar jaar verder en daar eindigt het boek.

Van deze roman kan men zeggen, dat de hele levensgeschiedenis van het hoofdpersonage bestreken wordt. Dat gebeurt nog een paar maal, zoals in *Børn av Tiden*, waar het levensverhaal van luitenant Willatz Holmsen verteld wordt, of in *Ringens Sluttet*, dat Abel Brodersens leven vertelt. Maar meestal heeft men de indruk, dat het verhaal een stuk is, dat uit een levensgeschiedenis wordt gesneden. Het tijdsbestek dat de eerste romans omvatten, is meestal zelfs opvallend kort: *Sult* en *Mysterier* een paar maanden; *Pan* een zomer; *Under Høststjernen* een herfst; *En Vandrer spiller med Sordin* van april tot december; enz. Later wordt het tijdsbestek langer, zoals in *Markens Grøde*, dat over een grote 20 jaar spant, maar ook dan blijft meestal de indruk dat de behandelde periode een stuk is, gesneden uit een levensverhaal. Over het verleden wordt ons praktisch nooit iets verteld, en ook het vervolg wordt in het duister gelaten.

Na dit overzicht der voornaamste componenten van de romans zou ik om te eindigen nog een paar woordjes willen wijden aan het samenspel ervan in het geheel.

Naar aanleiding van Hamsuns romans spreken van « Verzicht auf Struktur », zoals P. de Mendelssohn dat doet<sup>23</sup>, is ongetwijfeld een veel te streng oordeel vellen. Het kan alleen maar juist zijn, wanneer men onder structuur verstaat een geheel van strakke en duidelijke regels en voorschriften. Aan zulke soort regels laat Hamsun zich inderdaad niet gelegen, maar daarom ontbreekt de structuur niet. Dit zal ik even belichten aan de hand van zijn eerste werk *Sult*. Op eerste zicht maakt dit boek een chaotische indruk. Het enige dat men er bij vluchtige lectuur aan compositie in vindt, is dat de held in elk van de vier delen door een toevallig gebeuren, het krijgen van wat geld of eten, voor een tijd gered wordt, tot hij op 't eind dat soort leven ontvlucht. Men moet zich echter op het thema van het boek bezinnen : de strijd van het eenzame individu tegen alle soorten ontberingen, fysische, erotische, sociale<sup>24</sup>. Dan merkt men, dat het individu de hele gamma der verweermiddelen daartegen uitput, alvorens hij op de vlucht slaat. Deze verweermiddelen culminereren in elk der stukken in de verhouding van de ik tegenover het meisje, dat hij Ylajali noemt : de ontmoeting, de droom, het samenzijn en het afscheid. De eigenlijke structuur van Hamsuns romans zal men meestal slechts ontdekken, wanneer men let op het samenspel van thema en technische middelen, want deze structuur wordt niet uitsluitend met technische middelen verwezenlijkt.

Het is wel waar, zoals De Mendelssohn ook zegt, dat de hoofdstukken in Hamsuns boeken soms een indruk maken van vormeloze gehelen, door willekeurige cesuren van elkaar gescheiden. Zeer dikwijls valt het verspringen in de tijd midden in een hoofdstuk, terwijl een volgende op onverklaarbare wijze rechtstreeks aansluit bij dat tweede tijdstip. In de latere romans staat ook dikwijls zulk een verscheidenheid van gegevens in een hoofdstuk, dat men de eenheid ervan niet of moeilijk kan achterhalen. Maar toch ontbreken de structurende elementen ook dan niet — zelfs al worden ze tamelijk willekeurig toegepast. Eén van die elementen is de concentratie rond een personage, waarbij de overgangen worden gelegd, doordat de naam van een nieuw personage in verband wordt gebracht met het vorige. In de eerste hoofdstukken van de roman wordt dat tamelijk goed volgehouden. Later echter wordt het aantal personages veel groter, de hoofdstukken nemen meer en meer elementen over verschillende personen op, en men

(23) *Der Geist in der Despotie*, p. 77.

(24) Cf. Heibergs interpretatie in *Peilinger* (Oslo, 1950), p. 54.

verliest de eenheid uit het oog. Deze techniek is b.v. duidelijk in *Segelfoss By*. Het eerste hoofdstuk presenteert de twee hoofdpersonen: Holmengraa en Theodor paa Bua. Hoofdstuk 2 handelt hoofdzakelijk over Theodor; hoofdstuk 3 over de telegrafist Baardsen, met als verbindingslid tussen 2 en 3 een bekende van Theodor, handelsreiziger Didriksen. Hoofdstuk 4 is geconcentreerd rond Holmengraa, 5 rond advocaat Rasch, 6 rond Julius Manuelsen, 7 rond Willatz Holmsen. Er treden natuurlijk ook nog heel wat nevenfiguren op, en daardoor worden de verhoudingen zo ingewikkeld, dat men verder eigenlijk niet meer kan spreken over een centrale figuur per hoofdstuk.

In de eerste romans is de personengalerij veel minder groot, de menselijke verhoudingen zijn veel minder dooreengestengeld. De hoofdstukken zijn daar dan ook meestal veel korter: *Pan* telt 43 hoofdstukken op 116 bladzijden; *Under Høststjernen* 34 op 104 blz.; *Den siste Glæde* 37 op 183 blz. Vergelijk daarmee: *Markens Grøde*, 31 op 329 blz.; *Landstrykere* 20 op 428 blz.

De indruk van mozaïek-kunst, die Hamsuns werken verwekken, komt voort, zoals ik reeds zei, uit zijn werkmethode met korte nota's, die bijeengebracht werden. Indien we Hamsun zelf mogen geloven, wist hij bij het begin nooit waar zijn personages zouden eindigen<sup>25</sup>. Deze uitspraak klinkt geloofwaardig, wanneer men ze legt naast de vaststelling, dat zijn boeken een stuk uit een levensverhaal snijden, en ook dat ze zelden of nooit een dramatisch stijgende lijn vertonen. Toch moet ik hierbij enige reserves maken voor de eerste romans, vooral naar aanleiding van de vaststelling van Asbjørn Bergaas<sup>26</sup>, dat Hamsun in die vroege romans op de eerste bladzijde een resumé geeft van de handeling van het boek. Het markantste voorbeeld daarvan is de eerste paragraaf van *Mysterier*:

Ifjor midt paa Sommeren blev en liten norsk Kystby Skueplassen for nogen høist usædvanlige Begivenheter. Det dukket op en Fremmed i Byen, en viss Nagel, en mærkelig og eendommelig Charlatan som gjorde en Masse paafaldende Ting og som forsvandt igjen like saa pludselig som han var kommet. Denne Mand fik endog Besøk av en ung og hemmelighetsfuld Dame som kom i Gud vet hvilket Ærend og ikke torde være paa Stedet mere end i et Par Timer før hun reiste sin Vei. Men alt dette er ikke Begyndelsen... (S.V. ii. 7.)

(25) Dat heeft hij verklaard in een interview in *Minneapolis Tidende*, 9.1.1919. Cf. Johnsen, *Stilpsykiske studier*, pp. 67-68.

(26) In zijn onuitgegeven « hovedoppgave » (berust op de U.B. te Oslo) *Stilen i innledningskapitlet til Hamsuns romaner* (1942), pp. 38 en 45.

Verleden jaar in het midden van de zomer was een kleine Noorse kustplaats het toneel van een aantal hoogst ongewone gebeurtenissen. Er dook een vreemdeling in de stad op, een zekere Nagel, een merkwaardig en bijzonder charlatan die een hoop opvallende dingen deed en die even plots verdween als hij gekomen was. Die man kreeg zelfs bezoek van een jonge en geheimzinnige dame, die God weet met welke bedoeling kwam en die, voor ze weer afreisde, niet meer dan een paar uur ter plaatse durfde blijven. Maar dat alles is niet het begin...

In deze voorstelling van Hamsun en zijn werken heb ik mij slechts kunnen bezighouden met één aspect van een rijk en boeiend auteur. Het is mijn hoop dat ze heeft kunnen aantonen, dat ook deze zijde van de auteur een genuanceerd en interessant beeld biedt, dat de volle aandacht verdient naast de vele facetten die reeds vaak aan een onderzoek zijn onderworpen.