

The Project Gutenberg eBook of Noorwegens Letterkunde in de Negentiende Eeuw, by R. C. Boer

This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this ebook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you'll have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

Title: Noorwegens Letterkunde in de Negentiende Eeuw

Author: R. C. Boer

Release date: October 4, 2004 [EBook #13591]
Most recently updated: December 18, 2020

Language: Dutch

Credits: Produced by Miranda van de Heijning, Eric Casteleijn and the PG
Online Distributed Proofreading Team.

*** START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK NOORWEGENS LETTERKUNDE IN DE
NEGENTIENDE EEUW ***

NOORWEGENS LETTERKUNDE

VOORBERICHT.

HOOFDSTUK I. Het ontwaken der nationale letterkunde

1. Het geestelijk leven in Noorwegen in de eerste periode na 1814.

2. Wergeland—Welhaven.

HOOFDSTUK II. Romantiek

1. De volksromantiek.

2. De historiseerende Romantiek.

3. Het hooggespannen Idealisme.

HOOFDSTUK III. De taalbeweging en de oudste schrijvers in landsmaal

HOOFDSTUK IV. Het realisme

HOOFDSTUK V. Jongere richtingen en persoonlijkheden

LYRISCHE DICHTERS.

UITGAVEN EN LITTERATUUR.

REGISTER VAN AUTEURS.

Prof. Dr. J. DE ZWAAN, Groningen, *Voorzitter*; Prof. Dr. PH. KOHNSTAMM, Amsterdam, *Ondervoorzitter*; Dr. N. ADRIANI; Prof. Mr. D. VAN BLOM; Prof. Dr. J. BOEKE; Prof. Dr. H. BOLKESTEIN; Prof. Dr. F.J.J. BUYTENDIJK; RADEN Dr. HOESEIN DJAJADININGRAT; H.J.G. JANSSEN VAN RAAJ; Prof. Mr. J. VAN KAN; Prof. Dr. J.W. PONT; Prof. Mr. N.W. POSTHUMUS; Prof. Dr. A.H.M.J. VAN ROOY; Prof. Dr. C. SNOUCK HURGRONJE; Prof. IR. J.A.G. VAN DER STEUR; Dr. H.H. ZEIJLSTRA Fzn., Deventer, *Secretaris*.

20

HAARLEM

DE ERVEN F. BOHN

1922

NOORWEGENS LETTERKUNDE IN DE NEGENTIENDE EEUW

DOOR

DR. R.C. BOER

Hoogleraar te Amsterdam

HAARLEM

DE ERVEN F. BOHN

1922

VOORBERICHT.

Deze korte schildering van Noorwegens letterkunde in de 19^e eeuw begint met het optreden van Wergeland en Welhaven. Wat daaraan voorafgaat, is slechts een tot inleiding dienende schets van den toestand in de voorafgaande jaren. De hoofdnadruk is gelegd op de romantiek en op het chronologisch zich daarbij aansluitende realisme. Als grens omlaag geldt ongeveer het slot der eeuw. Over het algemeen heb ik er van afgezien, verder te gaan, zoowel met het oog op den omvang, dien het werk niet te buiten mag gaan, als op de moeilijkheid, om tijdgenooten historisch te behandelen en hun een plaats aan te wijzen. Bij een paar schrijvers werd op grond van de beteekenis, die zij reeds voor een vroegere periode hebben, en die aanleiding gaf tot eene bredere behandeling, dan aan allen kan ten deel vallen, ook in het chronologische een uitzondering gemaakt. Omgekeerd konden vele schrijvers, die wel vóór 1900 debuteerden, maar wier belangrijkste werk in een jongere periode valt, niet besproken worden. Ook voor het overige heb ik mij tot het doen eener—niet al te enge—keuze moeten bepalen en aan vele schrijvers, die wel eene bredere behandeling verdienden, toch slechts een geringe plaatsruimte kunnen inruimen. Dit was noodig, zouden de hoofdpersonen althans eenigszins tot hun recht komen.

HOOFDSTUK I.

HET ONTWAKEN DER NATIONALE LETTERKUNDE.

1. *Het geestelijk leven in Noorwegen in de eerste periode na 1814.*

In de periode, die op 1814 volgde, was het geestelijk leven in Noorwegen aan eene diepe depressie ten prooi. Eén ding was er, dat met recht de geheele aandacht van alle menschen, die tot geestelijken arbeid in staat waren, in beslag nam—de inrichting van den nieuwen staat en van zijne organen. De politiek en de oeconomische zorgen hielden de algemeene aandacht in spanning; wat daarbuiten lag, kon niet op meer dan voorbijgaande belangstelling aanspraak maken.

De vier eeuwen, die teruglagen, waren niet gunstig geweest voor de ontwikkeling van een zelfstandig geestelijk leven. Volkomen stagnatie had er niet geheerscht. De Deensche koning regeerde ook over Noorwegen, en de omstandigheden dier tijden hadden meegebracht, dat Noorwegen ongeveer in de positie van eene Deensche provincie verkeerde. Het land nam deel aan het leven van Denemarken, ook op het gebied van kunst en wetenschap. De ambtenarenstand was voor een niet gering deel Deensch van oorsprong; een gevolg daarvan was de invoering van het Deensch als officiële taal geweest. De nauwe verwantschap van de talen der beide landen bracht mee, dat dit proces betrekkelijk gemakkelijk was verlopen; zij bracht ook

mee, dat het Deensch in Noorwegen zich in sommige opzichten aan de landstaal had aangepast. De uitspraak en het accent waren Noorweegsch, en de vreemde families hadden zich in den loop der tijden in die mate aan de oorspronkelijke ingezetenen geassimileerd, dat er geen sprake meer was van tweeërlei bevolking. Het was trouwens een wederzijdsch assimilatieproces geweest; de stadsbevolking, met name het ontwikkelde deel daarvan, had ook veel van de vreemdelingen overgenomen, en de kloof tusschen stad en platteland was daardoor dieper geworden, dan zij onder meer gewone omstandigheden pleegt te zijn.

Zodoende bestond er slechts weinig geestelijke gemeenschap tusschen stad en land, waarbij het gewestelijk verschil een grootere rol speelde dan het standsverschil, ofschoon ook dit natuurlijk wel zijne beteekenis had. Voor de plattelandsbevolking beteekende dit een ophouden van het litteraire leven en een verval van de taal. Aan zich zelf overgelaten, bewaarde het volk zijn schatten aan volksliederen, sprookjes, locale sagen, die uit de middeleeuwen waren overgeleverd, maar deze dingen voerden een poover bestaan in mondelinge overlevering; pas in den loop der 19^e eeuw zouden zij onder den invloed van nieuwe gedachten opgezocht en algemeen bekend gemaakt worden; de achttiende eeuw droeg nauwelijks eenige kennis van hun bestaan. En daar de Deensche taal het voertuig was ook voor het schoolonderwijs en den kerkdienst, accentueerde zich in de taal van het platteland bij gebrek aan vereenigingspunt het onderscheid der dialecten. Dit kan er toe hebben meegewerkt, dat het voor bewoners van ver uiteenliggende landstreken zelfs moeilijk werd, elkander te verstaan.

Eene letterkunde kon dus alleen bloeien in de eenige taal, die eene eenheid vertegenwoordigde, en die ook de taal van het meest ontwikkelde deel der bevolking was, het Deensch, zooals het in Noorwegen gesproken werd, het later, zoo genoemde Noorsch-Deensch. Zooals die taal geschreven werd, was zij van het Deensche Deensch nauwelijks te onderscheiden. Een Noorweegsch schrijver mocht soms in meer of minder mate woorden en uitdrukkingen bezigen, die in Denemarken niet gebruikelijk waren; dit waren provincialismen, die toch niet aan de taal een zeer bijzonder karakter gaven^[1].

Deze stand van zaken was natuurlijk voor de zelfstandigheid der Noorweegsche cultuur niet bevorderlijk. Maar aan de andere zijde won Noorwegen er ook iets bij. In plaats van den directen samenhang met de minder ontwikkelde volksklasse,—een samenhang, die in dien tijd toch niet heel veel kon beteekenen—, trad een samenhang met Denemarken, dat geographisch zooveel gunstiger gelegen was en zooveel meer van de algemeen Europeesche cultuur had opgenomen. Zoolang een nationale tegenstelling, die een vruchtbare samenwerking tegenhoudt, niet gevoeld werd, kon Noorwegen uit Denemarken vele impulsen ontvangen, en bovendien bood Denemarken aan begaafde mannen uit Noorwegen de gelegenheid, niet slechts om hun talenten te ontwikkelen, maar ook om die tot hun recht te laten komen. Noorweegsche jongelieden studeerden in Kopenhagen, Deensche kunstenaars hielden zich in Noorwegen op, en onder de dichters der periode van Deensch-Noorsche gemeenschap zijn vele Noormannen. De grondlegger der nieuwe Deensche letterkunde, Holberg, was uit Bergen afkomstig, en onder de Noorsche dichters uit het slot der 18^e eeuw zijn er, die voor Deensche tijdgenooten volstrekt niet onderdeden.

De eenheid van taal met Denemarken was ook gunstig voor de boekenmarkt. Ongetwijfeld was het debiet, dat een Noorweegsch schrijver bij het beschaafde Deensche publiek wachten kon, grooter dan het geval zou geweest zijn bij de onontwikkelde massa in zijn eigen land, ook indien er in het geheel geen verschil in taal had bestaan. In een tijd, waarin nog betrekkelijk weinig gelezen werd, had deze omstandigheid voor een klein land geen geringe beteekenis.

Sedert 1814 is plotseling de geheele toestand veranderd. De band met Denemarken is afgebroken, en daarmee is stagnatie ingetreden. Want het was door Denemarken, dat Noorwegen tot nu toe in contact stond met de wereld daarbuiten. Nu is de geestelijke toevoer afgesneden, en het land is op zich zelf aangewezen. Geen wonder, dat de bron aanvankelijk geheel schijnt uit te drogen. Er heeft een concentratie van krachten plaats, die noodig is, om de geweldige taak, die het Noorsche volk op zich nam, het vormen, niet slechts van een nieuwen staat, maar ook van een nieuw volk, dat ook in het geestelijke zich onafhankelijk toont, te volbrengen.

De krachten van het nieuwe volk worden in de eerste plaats besteed aan het scheppen van ontwikkelingsmogelijkheden; de ontwikkeling zelf moet later volgen. Vóór alles moet de nationale zelfstandigheid gevestigd en bevestigd worden. Gewaarborgd is zij door de grondwet van 1814, maar veilig is zij nog lang niet. Bedreigd wordt zij door absolutistische neigingen van den nieuwen vorst, niet minder door het volstrekt niet denkbeeldige gevaar eener nieuwe amalgamatie, ditmaal met Zweden. Bedreigd wordt zij ook door den geweldigen schuldenlast van den jongen staat, dien het aan oeconomische hulpbronnen bijna geheel ontbreekt, en voor wien een bankroet, vooral in de jaren van reactie, toen de groote machten op het voor zijn tijd zeer democratische Noorwegen geen goed oog hadden, ongetwijfeld den ondergang zou beteekenen. Geen wonder dus, dat oeconomische en politieke zorgen de beste hoofden in beslag namen. Men koestert belangstelling voor het geestelijk leven; men is zich bewust, dat dit de edelste bloem van een zelfstandige nationaliteit is; men vat het op als een zaak van staatszorg, zooals onder anderen blijkt uit de ernstige pogingen, om de jonge universiteit van Kristiania tot ontwikkeling te brengen. Maar de tijd en de rust, om cultuurwaarden te scheppen, ontbreken nog. Wat er aan litteratuur voor den dag komt, draagt het stempel van deze armoede. Het zijn of herhalingen der poëzie van de achttiende eeuw, of bombastische loftuizingen op het Noorsche volk en de Noorsche vrijheid. De dichternamen uit dien tijd, Lyder Sagen, Johan Storm Munch, C.N.

Schwach, Maurits Hansen en andere, zijn alle vergeten. Op zijn hoogst brengen zij het tot wat navolging van vreemde voorbeelden, Schiller, Øhlenschläger, de Duitsche romantici; iets origineels is er niet bij. Teekenend voor den toestand zijn twee verzamelingen, die in het begin van 1815 en 1816 uitkwamen als nieuwjaarswerken van den Noorweegschen zangberg. De eerste droeg den titel *Nor, en poetisk Nytaarsgave for 1815*. Ongeveer al, wat zich in Noorwegen dichter noemde, was hier opgekomen; het getal voor de twee bundels bedroeg twintig, en de uitgever roemt er op dat "ook tusschen Noorwegens klippen bloemen groeien". Maar onder die twintig is er niet één, die een nieuwen of ook maar frisschen toon aanslaat.

FOOTNOTES:

[1]

Bijzonderheden over de geschiedenis van het Deensch in Noorwegen deelt D.A. Seip mee in een onlangs verschenen boekje *Dansk og Norsk i Norge i eldre Tider*, Kristiania 1921. Zie ook van denzelfden schrijver *Norsk Sproghistorie* (1920).

2. Wergeland—Welhaven.

Omstreeks 1830 komt er verandering, en wel, zooals in dit land van nevel met plotseling doorbrekende zonnestralen zoo dikwijls gebeurd is, als met een tooverslag. Een tweetal dichters treedt op en vervult stad en land—maar toch vooral de stad—met rumoer. Het is treffend, dat wij bij deze eerste vlucht omhoog, die de nieuwe Noorsche litteratuur maakt, een tegenstelling ontmoeten, die wel in den hierboven beschreven toestand haar oorsprong heeft, maar die toch onder wisselenden vorm ook later tot uitdrukking komt, een tegenstelling tusschen tevredenheid met hetgeen verkregen is, en ontevredenheid met hetgeen men mist, tusschen nationale zelfgenoegzaamheid en verlangen naar internationale gemeenschap, tusschen democratische volheid van gemoed en aristocratische fijnheid van geest, tusschen een jubelend optimisme en een religieus getint pessimisme, tusschen een gedragen worden door den algemeenen stroom en een verzet tegen den tijdgeest, gepaard met den moed, om alleen te staan. Het is de tegenstelling Wergeland—Welhaven.

Henrik Wergeland werd in 1808 geboren en stierf in 1844. Hij is dus niet meer dan 36 jaar oud geworden. In dien korten leeftijd heeft hij eene productiviteit ontwikkeld, die ook bij een man, die het dubbele aantal jaren geleefd had, groot zou mogen worden genoemd. Een deel van zijn jeugd bracht hij door te Eidsvold, op de plaats, waar de grondwet tot stand was gekomen. In het huis van zijn vader, een nationalistisch predikant, een man van beteekenis, die ook bij de gebeurtenissen van 1814 een rol gespeeld had, groeide de jongen op in een milieu, waar de herinnering aan dat jaar hoog gehouden werd, en dit milieu heeft een stempel op zijn karakter en op zijn werken gezet. Op jeugdigen leeftijd kwam hij naar Kristiania en genoot daar terstond eene bijna volledige vrijheid, en van die vrijheid maakte hij al het gebruik, dat levendige, opgewonden jonge menschen van vrijheid plegen te maken. Vroeg onderscheidde hij zich door grooten aanleg in verschillende richtingen, maar niet door bijzonderen ijver, allermintst voor zijn studievak, de theologie. Zijn studie heeft hij ten einde gebracht, maar hij is niet in kerkelijken dienst getreden. In 1839 werd hij bureauchef aan het rijksarchief, welke betrekking hij tot zijn dood, vijf jaar later, bekleedde. Een korten tijd heeft hij door de redactie van een courant aan de actieve politiek deelgenomen.

Reeds vroeg is Wergeland begonnen te dichten. Zijn eerste omvangrijke werk, tevens het omvangrijkste, schreef hij in 1830 op een-en-twintigjarigen leeftijd. Het is getiteld *Skabelsen, Mennesket og Messias* (De schepping, de mensch en de Messias).

Dit werk is een vrucht der Juli-revolutie. Dit is niet zóó te verstaan, dat het zijn stof aan de revolutie zou ontleenen. Integendeel, de stof had Wergeland reeds jaren bezig gehouden, maar de denkbeelden zijn die van den tijd, en de gebeurtenissen van 1830 hebben het gedicht van meer dan 700 bladzijden doen rijpen. Toen Wergeland eenmaal was begonnen te schrijven, ging het met een verbazende snelheid voort; het manuscript van het begin ging naar de drukkerij, terwijl de dichter bezig was met de volgende vellen.

Eigenaardig is de vroege rijpheid van Wergeland. Zijn levens- en wereldopvatting is, gelijk Gerard Gran opmerkt, met het schrijven van dit gedicht gevormd. Later verbreedt hij zich, hij gaat ook in het formeel vooruit; hij bemoeit zich met allerlei zaken, maar zijn persoonlijkheid behoudt het karakter, dat zich hier vertoont.

De bedoeling van het dramatisch gedicht is eene allegorisch-philosophische. Er wordt gebruik gemaakt van bijbelsche overleveringen en van historie, maar de fantasie speelt een hoofdrol. Wanneer de aarde geschapen is en bevolkt met het eerste menschenpaar, komen een paar geesten van verre werelden, die reeds een lange ontwikkeling doorgemaakt hebben, en begeven zich in de lichamen dezer nog dierlijke menschen. Daardoor is de mensch een mengsel van dierlijkheid en goddelijkheid, en de geschiedenis bestaat in den strijd van deze twee naturen. In gruweldaden van heerschers openbaart zich de dierlijke natuur, in Jezus' leven behaalt voor het eerst het goddelijke een volkomen overwinning, en datzelfde geschiedt volgens den dichter telkens, wanneer de menschheid tegen despoten opstaat. De revolutie is daarom een overwinning van het goddelijk beginsel. Het boek wordt daarom ook door den dichter een "bijbel der

republikeinen" genoemd.

Vraagt men naar de beteekenis van het werk, dan dient men te onderscheiden tusschen dat, wat het voor de wereldlitteratuur beteekent, en wat het voor Noorwegen geweest is. Nieuwe gedachten heeft het aan de menschheid niet gegeven, en de onbeholpen vorm heeft ook niet bijgedragen, om het buiten 's lands grenzen bekend en geliefd te maken. Maar voor Noorwegen was vooreerst reeds dit een gebeurtenis, dat een gedicht van zulk een omvang verscheen. En het genre was nieuw, en de gedachten waren in den geest van den tijd. Ook sprak geestdrift uit iedere bladzijde. Wel waren de lofzangers talrijker dan de lezers—Wergeland wordt nog steeds weinig gelezen—, maar de heftige toon, die tegen potentaten werd aangeslagen, won voor het boek toch vele vrienden, en de kritiek, die onverwacht op zeer mondigen toon tegen het gedicht optrad, en waarover hieronder meer zal gezegd worden, maakte het tot een evenement, tot een voorwerp van strijd. Reeds dit, dat er strijd over een litteratuurwerk werd gevoerd, was een novum.

Voor de ontwikkeling der Noorweegsche dichtkunst heeft *Skabelsen, Mennesket og Messias*, gelijk de geheele productie van Wergeland, groote beteekenis. Want zijn stijl is geheel nieuw. De klassieke rust der voorafgaande periode is verdwenen, de dichter is in ademlooze beweging; zijn werk is over ende over gevuld met beelden, die elkander verdringen, in den regel zóó snel, dat de duidelijkheid eronder lijdt, maar men krijgt toch den indruk van een machtig persoon, die veel te zeggen heeft,—soms echter ook zóó veel, dat hij valt over zijn woorden. Er is storm in het gedicht, en storm was het juist, waaraan behoefte gevoeld werd.

In de volgende jaren heeft Wergeland buitengewoon veel geschreven, een groot aantal lyrische gedichten, verder gedichten in dramatischen vorm (o.a. *Papegøien, Stockholmsfareren, Den Konstitutionelle, Barnemordersken* e.a.), vertellingen in verzen (*Jan van Huysums Blomsterstykke, Den engelske Lods*), verhandelingen over politiek, geschiedenis (*Norges Konstitutsions Historie*), moraal, taalhervorming en vele andere zaken. Naarmate hij eenigszins tot rust komt, geraakt hij ook tot grooter helderheid, en hij heeft dingen geschreven, die men thans nog met een niet uitsluitend historisch doel kan lezen. Zijn beteekenis is echter niet alleen in zijn geschriften gelegen, maar ook in zijn leven met zijn volk en zijn rusteloze werkzaamheid voor algemeene belangen, als daar waren, verlichting, uitbreiding van vrijzinnige denkbeelden, ook practische verbeteringen, bij voorbeeld de emancipatie der Joden. Het werk voor verlichting hangt samen met de houding, die hij en zijn geestverwanten tegenover den boerenstand aannamen. Door de vrijzinnige staatsinrichting van 1814 waren de boeren geroepen om regeerders te worden, maar de Noorweegsche boerenstand was een in onwetendheid verzonken menigte; het was noodig, haar kennis bij te brengen, om haar in staat te stellen, werkelijk de taak op zich te nemen, die voorloopig nog slechts in naam de hare was. Zooveel hij kon, heeft Wergeland dit doel gediend. Een korten tijd heeft hij de smart der impopulariteit gevoeld; het was, toen hij in het jaar 1838 een jaargeld aannam van Carl Johan,—inderdaad een inconsequente handelwijze voor den dichter van een bijbel der revolutiemannen, die gewoon was op "tyrannen" af te geven. Zijn vijanden hebben hem om die reden streng veroordeeld, en hij verloor bij die gelegenheid ook vele vrienden. Maar allengs verbeterde de stemming weer, en toen hij stierf, werd zijn dood gevoeld als een nationaal verlies.

Het verschijnen van Wergelands hierboven besproken gedicht gaf aanleiding tot het eerste optreden van zijn tijdgenoot en antipode Welhaven. Welhaven was in Bergen geboren (1807) en stamde uit eene aristocratische ambtenarenfamilie, die de verbinding met Denemarken en de Deensche cultuur had aangehouden. Zijne moeder was een nicht van den Deenschen dichter P.A. Heiberg, den vader van den dichter-philosoof J.L. Heiberg. Met deze beiden, vader en zoon, had Welhaven de polemische gave gemeen. Als student behoorde Welhaven tot een clique rustige jonge menschen met aesthetische neigingen; het lawaai dat de Noorsche patriotten maakten, was dezen menschen een doorn in het oog. Men uitte zijn patriottisme door een eeuwig bluffen op de bijzondere qualiteiten van den Noorweegschen "odelsbonde" (d.i. de boer, die bezitter van zijn goed is), en daarmee ging een smalen gepaard op wat vreemd, vooral op wat Deensch was. In de politiek was Zweden de bête noire geworden; in zaken van cultuur was het nog steeds Denemarken.

Het patriottisme uitte zich ook in het verbod, om kleeren te dragen of voorwerpen te gebruiken, die niet in Noorwegen gemaakt waren. En voorts in straatplooopen en andere luidruchtige manifestatiën. De aanvoerder van die bende onrustige lieden was Wergeland. En deze man vermat zich nu ook, dichter te zijn en de stad te overstroomen met smakelooze verzen. Het verschijnen van *Skabelsen, Mennesket og Messias* deed den emmer overloopen; het gaf aanleiding tot een gedicht van Welhaven, waarin deze Wergeland zijn "razen tegen het verstand" verweet. Een heftige pennestrijd volgde; de concurrenten vervolgden elkander met epigrammen. Meer dan eenmaal afgebroken, werd deze strijd daarna met nieuwe heftigheid voortgezet.

Wat men het minst zou verwachten, is echter, dat hij een blijvend resultaat heeft opgeleverd. Voor Welhaven verloor de veete op den duur het persoonlijk karakter, dat zij een tijd lang aannam; het werd voor hem een strijd om beginselen. Wergeland werd steeds meer voor hem de representant eener geestesrichting, die hij verfoeide, en zoo treedt in plaats van de epigrammen tegen den vijand de kritiek op het Noorwegen van dien tijd. Op deze wijze is het merkwaardige gedicht tot stand gekomen, dat *Norges Dæmring* (De Schemering van Noorwegen) heet.

Een grooter tegenstelling dan die tusschen *Skabelsen, Mennesket og Messias* en *Norges Dæmring*, laat zich niet denken. In *Norges Dæmring* voor het eerst wordt de taal van het jonge Noorwegen tot het voertuig van scherpe gedachten en scherpe polemieek. Het gedicht bestaat uit

Zoowel in de beheersching van taal en metrum, als in den gedachtengang herkent men den voorlooper van Ibsen. Een somber beeld van Noorwegen krijgen wij hier te zien, een gansch andere schildering, dan die, welke de patriotten gewend waren te geven. Groot en sterk is het land, krachtig en dreigend verheffen de rotsen zich uit zee en nevel. Maar tusschen die rotsen zijn plekken, door de natuur begunstigd en rijk gemaakt. Hoe staat het nu met de bewoners? Heeft het volk oog voor de schoonheid der natuur? Neen, zijn geheele belangstelling is bij de zorg voor den dag van morgen, bij visch, bij vee, bij planken. Geen vleugelslag, geen zang, geen verheffing. De dichter bezoekt in gedachte de verschillende steden van het land: Kristiania, Kristiansand, Bergen, Trondhjem;—nergens vindt hij een spoor van geestelijk leven. Wat hij wel vindt, is bluf. Men bluft op de voorvaderen, maar wat helpen al die groote herinneringen, wanneer zij niet tot eigen daden aansporen? En welken zin heeft voorts het geschreeuw der ultra-noorsche patriotten om vrijheid? Dat is slechts een naschreeuwen van hetgeen in groote landen geroepen wordt. Doch men vergeet, dat ginds, in die landen, iets is, om tegen te vechten; daar is dwingelandij en er is dus grond voor krijgsgeschreeuw. In Noorwegen echter bezit men alle burgerlijke vrijheid, die denkbaar is. Wat hier ontbreekt, is de vrijheid des geestes, de wil om te luisteren naar betere klanken dan dat zinnelooze gebrul. De schreeuwers regeeren; de overigen gaan ongestoord voort, zich alleen om eten en drinken te bekommeren. Slechts in de hoop, dat eenmaal daad zal worden, wat nu woorden zijn, zoekt de dichter troost^[2]. Adeldom verplicht. De hooge Saga (d.i. de geschiedenis, die de daden der voorvaderen bericht) vliegt over de bergen en fjorden met haar waarschuwend woord, waarover het volk zich verwondert:

"Din Hjemstavn, Bonde! er en heilig Jord;
hvad Norge var, det maa han engang vorde
paa Land, paa Bølge og i Folkerang."

(Uw land, boer, is een heilige grond; wat Noorwegen was, dat moet het eenmaal worden, op land, op de golven en in de rangorde der volken).

Norges Dæmring is zelf een daad geweest en heeft het zijne er toe bijgedragen, Noorwegen *i folkerang* te doen worden, wat het eenmaal was. Een daad is het gedicht in de eerste plaats als uitdaging aan de massa van den moedigen man, die alleen durft te staan. Welhaven kreeg ook te voelen, dat hij den hoop uitgedaagd had. Een tijd lang was hij ongeveer vogelvrij. Op een avond werd iemand, die op hem geleek, door een troep gemeen afgeranseld.

Een daad was *Norges Dæmring* niet minder in de litteratuur. Hier werkt die daad pas laat na. Maar de snaren, die eenmaal aangeroord waren, klonken door, en zij zijn later opnieuw gebruikt, om melodieën te laten hooren van gelijken aard maar met nog Forscher klank.

Voor het hedendaagsche Noorwegen behoort de strijd tusschen Wergeland en Welhaven altijd nog eenigszins tot den strijd van den dag. In de uitvoerigste "Literaturhistorie" van Noorwegen van Henrik Jæger kan men het verwijt aan Welhaven lezen, dat hij zijn tijd niet begreep, dat de groote dingen, die om hem heen gebeurden, hem koud lieten. En ongetwijfeld is dit waar, dat de politieke ontwikkeling, die Noorwegen in de 19^e eeuw heeft doorgemaakt, en de volkomen afscheiding van Zweden nauwer samenhangen met de dingen, waarvoor Wergeland ijverde, dan met de kritiek van Welhaven. Maar een dichter, die tegen den tijdgeest opkomt, is niet altijd een achterblijver of een slechte verstaander, en zeker is het, dat zonder de zelfkritiek, waartoe Welhaven aanspoort, op den duur evenmin resultaten, ook politieke, zouden bereikt zijn dan zonder het sterke, maar tot bravade geneigde enthousiasme van Wergeland. Voor de latere litteratuur zijn beiden baanbrekers geweest. En de beide typen zijn in Noorwegen inheemsch. De veelzijdigheid en de vruchtbare fantasie van Wergeland, en ook zijn behoefte, om aanvoerder van eene massa te zijn, vinden wij terug bij Bjørnson; het scherpe verstand, de vlijmende spot, het pessimisme, de voortreffelijke versificatie van Welhaven keeren bij Ibsen weder. En gelijk Bjørnson ook in zijn patriottische zelfvoldaanheid op Wergeland gelijkt, zoo zijn Ibsen's afkeer van grootspraak zonder daden en zijn sympathie voor Denemarken verwant met gelijke trekken bij Welhaven.

Voor de taal hebben beide dichters verdiensten. Karakteristiek voor Wergeland is zijn voorliefde voor Noorsche woorden. Hij zet een der eerste stappen op den weg der vernoorsching van de rijkstaal, in zijn verhandeling van 1835 over Noorsche taalhervorming^[3], en de practijk tracht hij daarbij aan te passen. De taal van Welhaven is Deensch als die der vorige periode. Maar in meesterschap over den vorm wint hij het verre van Wergeland. Zijn kritische geest liet hem niet alleen bij de gebreken van anderen stilstaan; hij was ook niet snel tevreden met zich zelf; hij werkte lang aan zijn gedichten en liet ze niet drukken, wanneer zij maar half af waren.

Welhavens hekeldicht is uit eene reine bron voortgekomen; het is door verontwaardiging ingegeven. De satyrische ader had hij, maar zij vloede slechts, wanneer de daartoe noodige stemming gewekt was. Hij had ook eene andere zijde. Wanneer zijn spotzucht niet gaande gemaakt werd, was hij zachtmoedig en tot melancholie geneigd. Deze zijden van zijn karakter komen vooral op den voorgrond in zijne productie gedurende eene volgende periode en onder den invloed van nieuwe gedachtenstromingen.

FOOTNOTES:

[2]

Hvad nu er Ord skal engang vorde Daad,
hvad nu er taust skal finde sterke Munde
i Thingets Sale og i Templets Buer;
hvad nu er Larm skal blive vise raad,
og vis'ne ho'der byttes om med sunde—
hvad nu er Glimt skal engang vorde Luer!

[3]

Om norsk sprogreformation. Een voorganger had Wergeland hier in J.A. Hielm (1831), wiens denkbeelden hij verder ontwikkelt.

HOOFDSTUK II.

ROMANTIEK.

1. *De volksromantiek.*

Omstreeks 1840 breekt voor de Noorweegsche poëzie eene bloeiperiode aan. Het is de romantiek, die haar intocht houdt^[4]. De vorige periode leefde in denkbeelden, die stamden uit het tijdvak der verlichting en der Fransche revolutie. Zij waren naar Noorwegen overgebracht en hadden daar een patriotsche tint gekregen, maar zij verloochenden toch hun oorsprong niet. Men sprak veel van de rechten van het volk, maar van hetgeen in het volk zelf omging, droeg men toch geen kennis. Hierboven werd er reeds op gewezen, dat de 'odelsbonde' wel geroepen geacht werd, om te regeeren, maar dat men tegelijk overtuigd was van zijne diepe onwetendheid. Deze te overwinnen was de eerste taak van wie het met de toekomst van land en volk goed meende. Maar nu werd dit anders. De romantiek vlucht uit de wereld naar den eenvoud en de stilte der natuur, en daar ontdekt zij den boer, niet als nieuwen of toekomstigen machthebber, maar als drager van oude tradities, die in haar oogen, juist doordat hij met de cultuur niet in aanraking geweest is, een frischheid en oorspronkelijkheid bezit, waaraan op het gegeven oogenblik vóór alles behoefte bestaat. Nu wordt deze partij de nationale; wat zij op het platteland in vertellingen en volksgeloof vindt, dat zijn de krachten, die in het eigen volk leven, terwijl de denkbeelden, die onder de vorige generatie het meest op den voorgrond traden, uit Frankrijk geïmporteerd waren, en dus voor vreemd goed golden. Op deze wijze werden de hekken van het patriottisme verhangen.

De belangstelling in volksverleveringen was toch niet in Noorwegen zelfstandig ontstaan. Het was een beweging, die over Europa gegaan was en zelfs zeer laat Noorwegen bereikte. In Engeland was zij in de tweede helft der achttiende eeuw begonnen; daarna was zij naar Duitschland gekomen, waar men de zaak grondig had opgevat. Herder was begonnen met studiën over volkspoëzie; deze hadden tijdgenooten aanleiding gegeven, om òf de stof te gebruiken in eigen gedichten, òf den toon van het volkslied aan te slaan. Daarop waren de verzamelaars gekomen, die niet de stof gebruikten voor vrije bewerkingen, maar den nadruk legden op getrouwe weergave van het overgeleverde (Grimm's Kinder- und Hausmärchen, in minder mate Arnim en Brentano, Des Knaben Wunderhorn). In het begin der eeuw bereikt de beweging Denemarken, waar vooral de meest bekende dichter van den tijd, Øhlenschläger, zich van deze stoffen meester maakt en tal van romantische gedichten in het licht geeft. En nu is Noorwegen aan de beurt. Van den beginne af treden hier de beide richtingen op, die in Duitschland op elkaar gevolgd waren, de opname van stof en vorm door dichters, die er toch iets anders van maken, en de getrouwe weergave der overlevering. Het geluk wilde, dat dit laatste werk in handen kwam van menschen, die daartoe een buitengewone bekwaamheid bezaten en dientengevolge verzamelingen tot stand gebracht hebben, die voor het geestelijk leven van het geheele volk de grootste beteekenis gekregen hebben en nog bezitten. Deze mannen zijn P.C. Asbjørnsen en Jørgen Moe. Bij deze uitgevers van vertellingen sluit zich als eerste uitgever van volkspoëzie M.B. Landstad aan.

Asbjørnsen en Moe hebben vele jaren besteed aan het verzamelen van de stof en aan het zoeken naar den juisten vorm, waarin zij de vertellingen zouden geven^[5]. De groote moeilijkheid was gelegen in de taal. De overlevering der vertellingen was in dialect, maar van een uitgave van teksten in dialect kon in die dagen natuurlijk geen sprake zijn. Niet alleen, omdat voor dialect geen belangstelling bestond, maar ook omdat dialect voor ruw en lomp doorging, zoodat de vertellingen in dezen vorm bij het meerendeel der lezers, die zij dan nog zouden vinden, aanstoot zouden geven. En toch waren de uitgevers zich bewust, dat juist in de bijzondere wijze van uitdrukking de poëzie dezer vertellingen gelegen was. Zij hebben toen een tusschenweg gezocht. De stukken werden uitgegeven in de officiële taal, het Deensch-Noorsch, maar in stijl en uitdrukking werd alles behouden, wat in die taal er maar even door kon, zonder al te veel als een vreemd element gevoeld te worden. Dit is hun zóó goed gelukt, dat hun boeken een populariteit verworven hebben, die tot heden toe nog niet verminderd is. Daar deze boeken door iedereen gelezen worden, hebben zij ook een zeer grooten invloed gehad op de ontwikkeling der Noorweegsche litteraire taal. De vernoorsching van het Deensch-Noorsch, waartoe Wergeland een aanloop genomen had, neemt van deze boeken haar uitgangspunt. En deze beteekenis voor

de taal hebben de latere uitgaven behouden. Naarmate het lezend publiek onder den invloed van een voortgaande ontwikkeling in de taal zich wende aan een meer Noorsch getinten stijl, is ook de uitdrukking in de vertellingen telkens nader gebracht bij de mondelinge overlevering, en hierdoor hebben die boeken, in plaats van achteraancomers te worden, hun rang van voorgangers behouden. Dit is een der verdiensten geweest van Moltke Moe, den zoon van Jørgen, die op den door zijn vader ingeslagen weg is voortgegaan.

De *Norske Folkeeventyr* (Noorweegsche Volkssprookjes), die in 1841 verschenen^[6], behooren tot het beste, wat men in de Noorweegsche letterkunde lezen kan. De stof is, zooals men verwachten kan, grootendeels internationaal, maar tegelijk is de wijze van vertellen zóó eigenaardig, dat men hier een beter beeld van het volksleven krijgt dan in de beste schildering van een dichter, die zijn eigen opvatting meedeelt. Het is het volk, dat zich zelf schildert in dat, wat het bewondert of soms ook verfoeit. Maar meer dan dat. De stijl heeft een geheel eigen karakter en is veel kernachtiger, dan men anders in anonyme litteratuur aantreft. De dialoog doet ons verstaan, dat Noorwegen groote dramatische dichters heeft voortgebracht. Van zijn frischheid heeft het werk tot op dezen dag niets verloren.

Een eenigszins ander karakter dan de *Folkeeventyr* dragen twee andere verzamelingen van Asbjørnsen, *Norske Huldreeventyr og Folkesagn* (N. Elvensprookjes en Volksverhalen), die in 1845 en 1848 werden uitgegeven. Asbjørnsen treedt hier zelfstandiger op, en hij maakt den overgang van romantiek tot realisme. Ofschoon het woord "eventyr"^[7] in den titel voorkomt, houden die boeken toch geen sprookjes in, maar mededeelingen omtrent volksgeloof, grootendeels in concrete voorbeelden. Asbjørnsen legt de verhalen in den mond van vertellers, met wie hij heeft omgegaan, en zelf geeft hij eene omlijsting. Aanvankelijk is de schrijver nog geheel bevangen in de natuurmythische verklaring van het bijgeloof, die een dogma der romantiek was, en hij offert daaraan een groot deel van zijn arbeid. Hiermee hangt samen, dat natuurschilderingen eene groote plaats innemen. Maar allengs overweegt de belangstelling voor zijn vertellers, en dezen en hun gesprekken geeft hij met groote trouw aan de natuur weer. Ook de behandeling der taal is niet dezelfde als in de *Folkeeventyr*; de menschen spreken hun eigen—Oostlandsch—dialect. Het werk van Asbjørnsen opent zodoende de reeks schilderingen uit het volksleven, waaraan de Noorweegsche letterkunde zoo rijk is. Het verst gaat in de richting van het realisme het stuk, dat den titel *Plankekørerne* (De Plankenvoerlui) draagt.

Asbjørnsen is hier zijn tijd ver vooruit; het zou nog circa 30 jaar duren, voor anderen zijn voorbeeld zouden volgen. Het is echter karakteristiek voor den tijd, dat deze vrije stijl in de *Huldreeventyr* og *Folkesagn* alleen daar bestaat, waar Asbjørnsen aan zijn zegslieden het woord geeft. In zijn eigen inleidingen heerscht een litteraire, ingewikkelde stijl, zooals die toen in geletterde kringen werd mooi gevonden. Daardoor valt het boek stilistisch uiteen. Maar aan dit gebrek heeft het een deel van zijn onmiddellijk succes te danken. De *Folkeeventyr*, die geen inleidingen van eigen maaksel hebben, en waaraan ook Moe een groot aandeel heeft, zijn van het genoemde gebrek vrij.

In 1853 gaf Landstad uit *Norske Folkeviser*. Daarop volgde in 1858 een kortere verzameling van Sophus Bugge: *Gamle norske Folkeviser*^[8]. Deze boeken zijn niet zóó algemeen geliefde lectuur geworden als de sprookjes van Asbjørnsen en Moe. Eene tweede uitgave hebben zij niet beleefd^[9]. Begrijpelijk is dit wel. Hier kon er geen sprake van zijn, de stof door weergave in de algemeene taal meer toegankelijk te maken. De gedichten konden natuurlijk slechts in het dialect, waaruit zij werden opgeteekend, worden uitgegeven; wel heeft Landstad de taal geärchaiseerd, maar hierdoor zijn de gedichten niet meer algemeen toegankelijk geworden. Ook door andere oorzaken zijn zij moeilijk te verstaan. De overlevering is veelal gebrekkig; vele plaatsen zijn reeds voor de mededeelers niet helder geweest. De omvang der beide uitgaven is veel geringer dan van die der sprookjes; blijkbaar was, reeds toen de opteekening begon, van de volksliederen veel vergeten, terwijl de sprookjes en sagen zich nog in levendigen bloei verheugden. Noorwegen staat hier ver bij Denemarken achter, waar zooveel volksliederen in een veel vroegere periode (de 16^e eeuw) zijn opgeschreven.

Niettemin hebben de liederenverzamelingen, met name die van Landstad, niet uitsluitend wetenschappelijke beteekenis gehad. Al zijn de gedichten niet de lectuur van het groote publiek geworden, de dichters hebben ze gelezen, en een tijd lang hebben zij op de poëzie in hooge mate bevruchtend gewerkt. De invloed, die op deze wijze van Landstads uitgave is uitgegaan, zal verderop in dit werk ter sprake komen.

Komen wij tot de zelfstandige dichters der romantiek, dan moet in de eerste plaats, reeds om chronologische redenen, Welhaven genoemd worden. Na de *dæmringsfeide*^[10] zweeg hij tot 1839; toen gaf hij een bundel *Digte* uit. Later verschenen *Nyere Digte* 1845, *Halvhundrede Digte* 1848, *Digte* 1851, *Digte* 1860, eindelijk nog *Sidste Digte* (van 1860 tot 1866). Deze bundels houden de belangrijkste lyriek in, die de eerste helft der eeuw heeft voortgebracht.

De bundel van 1839 toont nog geen sporen der romantiek, maar toch ontmoeten wij daar een anderen Welhaven dan in 1834. Men kan den inhoud naar de stof in enkele groepen verdeelen, en ieder van deze vindt haar naaste verwanten in de volgende bundels; slechts komt er later een nieuw element bij.

Vooreerst zijn er de mythologische gedichten. Deze knopen, wat hun gedachteninhoud betreft, aan bij den litterairen strijd der vorige periode. Maar zij verwijderen zich verder van het moment van den strijd en krijgen zodoende een meer algemeene strekking; de inhoud wordt lyrisch-

philosophisch. Het kortst bij den strijd staat *Vidar*. *Vidar* is de naam van een zoon van Odin, die in de Noorsche mythologie bij het einde van de wereld het monster Fenrir zal verslaan. *Vidar* was ook de naam van een studentenverbond, waartoe Welhaven behoorde. De gedachte van het gedicht is, dat men den strijd niet op zal geven, voor men het monster, dat losgebroken is, dat is den tijdgeest, verslagen heeft.

De gedichten *Sisyphos*, *Glaukos*, *Goliath*, *Møkkurkalv*, *Nehemias* (1839), *Tantalos*, *Protesilaos*, *Kalchas* (1845), *Herakles*, *Ganymedes*, *Philoktetes* (1860), drukken stemmen uit, die hun uitgangspunt in het voorgaande hebben, het bewustzijn, een mannelijke daad te hebben verricht, onmisbaar te zijn, toch alleen te staan. Het gevoel van eenzaamheid neemt toe; daarmee gaat gepaard een zich afwenden van de wereld, een toon van religieuze resignatie. Er is ook hier een merkwaardige analogie met de ontwikkeling van Ibsen's gedachtengang, nadat hij in *Et Dukkehjem* en *Gengangerne* met de publieke opinie slaags was geweest. Eerst komt een uiting van lust om den strijd voort te zetten in *En Folkefiende*, dan de ontmoedigde verklaring, dat de man, die de waarheid zegt, slechts onheil stichten kan, in *Vildanden*^[11].

Een andere belangrijke groep gedichten van Welhaven, insgelijks vertegenwoordigd in de bundels van 1839 tot en met 1860, zijn de liefdegedichten. Deze hebben een achtergrond in de werkelijkheid. Welhaven heeft een meisje liefgehad, waarmee hij niet kon trouwen, omdat hij geen geld en weinig vooruitzichten had. Zij hebben elkander blijven liefhebben, van tijd tot tijd op straat een enkelen blik, een enkel woord wisselend. Toen hij in 1840 een bestaan kreeg als lector aan de universiteit, was het te laat; veertien dagen na zijn benoeming stierf zij. Onder den invloed van stemmingen, die met deze gebeurtenissen samenhangen, zijn de liefdegedichten ontstaan. Zij zijn weemoedig, heffen de geliefde op in de sfeer der herinnering, en de liefde in die der gevoelens van eeuwigheid, en zoo smelt de stemming dezer gedichten samen met die der mythologische gedichten. Ook hier bestaat een merkwaardige overeenstemming met Ibsen, voor wien de liefde pas wijding voor het leven ontvangt,

"naar løst fra længsler og fra vild begær
den flyer til mindets aandehjem befriet"^[12].

(Kærl. Komædie, Værker II, 261).

Vergelijk daarmee Welhaven's verzen:

"Hver en Fryd maa trylles om
til et Savn, som Sjælen freder;
Mindet kun et Held bereder,
der er Livets Eiendom"^[13].

(Digte 1845. Værker II, 234).

Voornaam is deze poëzie. De dichter vertelt ons niet, hoe zijn geliefde heet, en waar zij woont en hoeveel liever hij haar heeft, dan anderen hunne geliefde hebben. En zijn smart toont hij ons niet met al haar persoonlijke toevalligheid. Gelouterd in het bad der reflectie, komt zij als schoon gevormde gedachte tot den lezer.

Sedert 1840 is Welhaven ook aangegrepen door de nationaal-romantische beweging en staat hij als romantisch kunstdichter vooraan. Aan deze beweging in verband met den lyrischen trek in den dichter hebben wij Welhaven's natuurpoëzie te danken. De romantische vlucht van de stad en de maatschappij voerde niet alleen naar de boeren en hun bijgeloof, maar ook naar de natuur, naar bosch, veld, berg en heide, en men verbond deze dingen, door de natuur te bevolken met de producten van het bijgeloof. Zoo doen dan deze scheppingen der volksfantasie, als huldren, nøkken, nissen, die thuis hooren in verhalen, zooals Asbjørnsen ze deed, hun intree in de kunstpoëzie. Welhaven heeft in dit genre veel natuurschilderingen en ook vertellende gedichten, romances, gedicht. En ook hier verloochent zich de ernstige dichter niet, die nooit tevreden was, voor hij het allerbeste geleverd had, waartoe hij in staat was. Natuurlijk is er in deze wijze van dichten ook een element van mode. Aan de menschen, die er mee begonnen, was het als zoodanig niet bewust. Want zij legden in die mythische figuren een dieperen zin. Bij de navolgers wordt dat licht manier, en een volgende periode heeft hiervan weer genoeg gekregen. Maar daarnaar mogen wij de romantische poëzie van een dichter als Welhaven niet beoordeelen. Hij opent de oogen van zijn tijdgenooten voor de natuur; dat anderen, die na hem kwamen, daar ook nog iets anders gevonden hebben, toont slechts, dat de nieuw gevonden bron van poëzie een rijke was, die in de behoefte van meer dan één geslacht kon voorzien.

Zoo is de dichter, die in 1831 en 1834 tegen den nationalen bluf optrad, in een latere periode door de romantiek tot een nationaal man geworden. Maar nationaal op een gansch andere wijze dan de patriotten der vorige generatie.

Wat zijn kunstrichting betreft, laat zich bij Welhaven een zich verwijderen van het realisme waarnemen. *Norges Dæmring* is te gelijk idealistisch en realistisch. Idealistisch is het gedicht door des dichters hooge opvatting van het leven en zijn hoop op een toekomst voor zijn land; realistisch is, tot op zekere hoogte althans, zijn pessimistische werkelijkheidsschildering, ofschoon ook deze niet in bijzonderheden afdaalt. Naarmate Welhaven meer eenzaam werd en zijn troost in eeuwigheidsgedachten zocht, verwijderde hij zich van het leven, en de huldre-romantiek werkte in deze richting mee. Er openbaart zich hier in de romantiek zelf een tegenstelling tusschen twee richtingen. Voor de eene—en dit is de richting der huldre-romantiek

—bevat het bijgeloof zelf diepere waarheden,—ook Asbjørnsen heeft in zijne natuurmythische beschouwingen deze zienswijze gehuldigd,—voor de andere zijn de ware objecten voor onze belangstelling de dragers der bijgeloovige voorstellingen, dus menschen, en deze richting loopt uit op menschenstudie en zoodoende op realisme in den modernen zin. Het is dezen weg, dien Asbjørnsen in enkele stukken gegaan is. Er ontstond zoodoende een nieuwe tegenstelling, die zich in de volgende periode met kracht zou openbaren. Welhaven's idealisme wordt voortgezet in de richtingen, die tot ca. 1870 domineeren, Asbjørnsen's realisme in de denkbeelden, die dan plotseling aan alle zijden tot doorbraak komen.

Deze tegenstelling werd in den beginne niet zoo sterk gevoeld; de punten van aanraking treden sterker op den voorgrond dan de punten van verschil. Welhaven heeft zich ook sterk geïnteresseerd voor de verzamelingen van Asbjørnsen en Moe en ook wel raad gegeven voor de behandeling der stof. Maar groot is zijn invloed niet geweest. Zijn behandeling der taal was ook een andere. Hij is geen vriend van populaire wendingen. En daarmee gaat zijn sympathie voor Deensche letterkunde en taal gepaard. Zijn taal zelf is het meest Deensche Noorsch van den tijd. Toch ondergaat hij onwillekeurig den invloed van de stof, die hij uit de Noorsche tradities opneemt, en doet hij dus een stap mede in de richting van de vernoorsching der taal, die gedurende de geheele eeuw allengs tot stand kwam. Bij hem bestaat de Noorscheid vooral in den stijl; de woordenkeus blijft in hoofdzaak Deensch.

In 1840 werd Welhaven lector,—later (1846) professor in de philosophie, welk ambt hij tot 1868 bekleedde. Ofschoon hij over het vak, waarin hij aangesteld was, geen werken van beteekenis heeft nagelaten, heeft hij door de macht van zijn persoonlijkheid op het jongere geslacht een sterken invloed geoefend. Als litteratuur-criticus is hij vruchtbaar geweest; hier toont hij zich meer filosoof dan historicus. Daarom geven zijn wetenschappelijke werken ons een duidelijker voorstelling van den blik, dien hij op litteratuur had, dan van de omstandigheden, waaronder andere werken tot stand gekomen zijn. Hij stierf in 1873.

Ook Jørgen Moe, dien wij hierboven als verzamelaar hebben leeren kennen, is als zelfstandig dichter opgetreden. Hij sluit zich geheel bij de natuurromantische richting aan. Zijn gedichten kenmerken zich door eenvoud en religieusiteit.

Natuurgevoel, belangstelling in volksleven, religieusiteit, veelal ook melancholie zijn de romantische trekken van den tijd. Wij vinden deze in verschillende combinaties terug bij de overige schrijvers en dichters der periode. Uit een grooter aantal worden er hier een paar genoemd. Tot de natuurbeschrijvingen moet gerekend worden Bernhard Herre's *En Jægers Erindringer*, na zijn dood in 1850 uitgegeven. Tot de klasse der schilderingen van het volksleven behoort Østgaard's *En Fjeldbygd*. Het boek staat onder den invloed van Asbjørnsen's vertellingen, maar hij miste de schrijversgave van zijn voorbeeld. Daartegenover bezat hij eene zeer groote kennis van zijn onderwerp en wist door het mededeelen van talrijke details aan zijn werk blijvende waarde te geven. Daardoor doet hij een nieuwen stap in de richting van het realisme. Maar men kan twijfelen, of het boek wel tot de poëtische litteratuur gerekend kan worden. Aan Auerbach, wiens 'Dorfgeschichten' hij op raad van Asbjørnsen las, en van wien hij ook een en ander vertaald heeft, ontleent hij het denkbeeld, om zijn zedenschilderingen op te hangen aan den kapstok van eene vertelling; afgezien daarvan is het werk eer een verhandeling.

Voorts komt hier in aanmerking Hans Schultze, die een reeks vertellingen schreef, samen uitgegeven onder den titel *Fra Lofoten og Solør*, interessant ook hierdoor, dat hier, voor zoover van Lofoten sprake is,—Solør ligt in het binnenland—de bewoners der eilanden hun eerste intrede in de letterkunde doen. In zooverre is Schultze een voorganger van Jonas Lie.

Tot de bovengenoemde groep van vertellingen behooren ook Bjørnson's boerennovellen. Maar zij nemen een bijzondere plaats in.

Bjørnstjerne Bjørnson is in 1832 geboren als zoon van een dorpspredikant. Vroeg toonde hij neiging en gaven, om aanvoerder te zijn, en zijn vader, die dit bemerkte, zond hem vroeg naar Kristiania, waar hij een tijd lang Heltberg's "studentenfabriek" bezocht—zie hierover meer in Hoofdstuk IV—en in 1852 student werd. Reeds te voren had hij een—onrijp—tooneelstuk geschreven; sedert 1854 schrijft hij regelmatig in dagbladen en maakt veel beweging in de hoofdstad, in 1856 bezoekt hij een studentencongres in Upsala, waar het nieuwe Skandinavisme werd beklonken, en onder den invloed van de opwinding dier dagen komen zijn eerste blijvende litteraire producten voor den dag. Het eene is *Mellem Slagene*, dat in een ander verband besproken wordt; het andere is *Synnøve Solbakken*, de eerste zijner boerenvertellingen.

Men kan zeggen, dat Bjørnson's novellen eene periode openen, en dat zij er eene sluiten, al naar gelang van het gezichtspunt, waaruit men ze beziet. Nieuw is, dat het boerenleven de stof wordt van een vertelling, die in de eerste plaats een kunstwerk wil zijn. Let men op de voorgangers, dan is het standpunt bij allen eenigszins anders. De sprookjes van Asbjørnsen en Moe zijn rijk aan poëzie, maar toch niet in de eerste plaats voorwerpen van kunst, en bovendien, zij stammen direct van het volk, zij handelen niet over het volk. Het werk van Østgaard was meer materiaal dan vertelling. Andere werken waren geschreven door menschen met al te weinig kennis van hun onderwerp. Bjørnson vereenigde een zekere kennis van het boerenleven met dichterlijke gaven en groot vuur voor de zaak, die hij beschrijft. En zoo komen er voor het eerst kleine romans tot stand over het boerenleven. En romans, waarin veel uitdrukking vond, wat in den tijd leefde, en die daarom zeer grooten opgang maakten.

Maar deze vertellingen sluiten een periode, in zooverre als de zwakke zijde van de volksromantiek, de boerenvergoding, hier tot een uiterste gedreven is, waar men niet mee voort

kon gaan, zonder in het ridicule te vervallen. Deze boeken geven dan ook het sein tot de reactie. Deze komt met Vinje's kritiek op Bjørnson's volgende vertelling *Arne*, die later zal besproken worden. De kritiek komt van een man, die zelf van boerenafkomst was, die de boeren beter kende dan Bjørnson, en die den schrijver verwijt, dat zijn figuren geen boeren maar verkleede stadsmenschen zijn, en wel stadsmenschen van een bepaald type, droomers met sterk werkende traanklieren. Zoo beteekenen Bjørnson en zijn criticus te zamen een nieuw stadium in de boerennovelle. Sedert Bjørnson mag zij niet meer zonder fantasie geschreven worden; sedert Vinje moet het portret nader bij de werkelijkheid staan.

De invloed van Landstad's verzameling toont zich het duidelijkst in twee jeugdwerken van Ibsen, *Gildet paa Solhoug* (Het Feest te Solhoug, 1855) en *Olaf Liljekrans* (1856). Deze twee stukken representeeren een eigenaardig stadium in de ontwikkeling van den grooten dichter.

Henrik Ibsen is 20 Maart 1828 te Skien geboren als zoon van een welvarend koopman. Toen Henrik 7 jaar oud was, leed de vader verlies, en de knaap leerde nu na den welstand ook de armoede en de daarmee gepaard gaande vernedering kennen. Op jeugdigen leeftijd werd hij te Grimstad in een apotheek neergezet, om daar zijn brood te verdienen. In de nachtelijke uren las hij Latijn, om zich voor het studenten-examen te bekwamen; in de uren, die hij daarvan nog wist over te houden, dichtte hij. Zóó is zijn eerste drama *Catilina* ontstaan in den winter 1848-'49 (uitgegeven 1850). In 1850 reisde de jonge dichter naar Kristiania, bezocht de studentenfabriek, schreef een kort tooneelstuk *Kæmpehøien* van niet zeer groote beteekenis, en legde het examen af, dat het eerste doel van zijn oponthoud in de hoofdstad was geweest. In 1851 kreeg hij een aanstelling aan het in 1850 geopende nationale theater te Bergen, met de speciale instructie, voor het theater stukken te schrijven, en nu volgen snel op elkander *Sankthansnatten*, *Fru Inger til Østraat*, *Gildet paa Solhoug* en *Olaf Liljekrans*. Het eerste van deze werken is van geen zelfstandige beteekenis; het tweede behoort tot een ander genre; over de beide laatste zal hier iets gezegd worden.

Toen Ibsen *Gildet paa Solhoug* schreef, waren zijne oogen reeds opengegaan voor de beteekenis, die de sagalitteratuur voor de nieuwe letterkunde kon hebben, maar het verschijnen der volksliederen leidde zijne gedachten in eene andere richting. *Gildet paa Solhoug* zou, wat de stof betreft, tot de historiseerende richting kunnen worden gerekend; de tijd der handeling wordt ook aangegeven (14^e eeuw), en door het hoofdmotief van het stuk, dat inhoudt, hoe eene vrouw in een haar onwaardig huwelijk versmacht en eindigt met tot misdaad haar toevlucht te nemen, om uit dat huwelijk verlost te worden, is het stuk eene voorstudie voor *Hermændene paa Helgeland*, dat geheel onder den invloed der sagalitteratuur staat. Maar de geest van het stuk is die der volkspoëzie. Lyrische ontboezemingen zijn aan de orde, volksliederen worden aanhoudend geciteerd, de stijl is bloemrijk en gevoelig. Voor *Olaf Liljekrans* bestaan verschillende voorstudiën. Voor een van deze, en wel diegene, welke aan het latere werk direct ten grond ligt (*Rypen i Jostedal*, een fragment), is de stof ontleend aan de verzameling volkssagen van Faye, die hierboven (blz. 31) genoemd werd. Wij hebben hier dus een stof, die met Asbjørnsen's vertellingen punten van aanraking heeft. Maar ook hier is de oorspronkelijke stof geheel door het volkslied overwoekerd. De gedichten worden niet slechts geciteerd; er worden ook motieven aan ontleend, en de dichter gaat hier zóó ver, dat hij den hoofdpersoon, wiens naam en wiens lot ten deele ook uit een volkslied stamt, in een lyrische stemming stukken uit dat lied laat citeeren, als om te bewijzen, welk lot hem wacht. De verbinding tusschen den inhoud der verschillende liederen wordt teweeggebracht door overgangsleden van eigen vinding. Hierbij is o.a. het reeds genoemde stuk *Sankthansnatten*, dat zelf niet op volksliederen berust, gebruikt.

Het denkbeeld, om op grond van volksliederen lyrische drama's samen te stellen, is niet het eerst in Ibsen opgekomen. Hierin had hij een voorganger in den Deenschen dichter Henrik Hertz, die in dit genre opgang gemaakt had, met name in zijn drama *Svend Dyrings Hus*. Wanneer men echter op dien grond wel gemeend heeft, dat Ibsen het werk van Hertz nagevolgd heeft, dan berust dat oordeel op een zeer oppervlakkige kennisname, en met recht heeft de dichter in de voorrede bij eene latere uitgave zich tegen zulk een uitspraak verzet. De originaliteit van *Olaf Liljekrans* is duidelijk voor ieder, die het stuk ernstig bestudeert, en een ernstige studie is het overwaard, o.a. omdat het een overgangstuk is. Het toont, dat de dichter bezig is, eene krachtige ontwikkeling door te maken, dat de macht van consequentie en menschildering, die het onpersoonlijke der volkslyriek breken zal, reeds aanwezig is. En zoo gaat hij hier reeds op vele plaatsen boven zijn programma uit. Maar de dichter is zich deze komende breuk nog niet bewust; het enthousiasme voor het volkslied beheerscht nog zijn kunsttheorie. Hij gaat zelfs zóó ver, dat hij tegen zijn gewoonte in een aesthetische verhandeling schrijft, waarin hij het nieuwe genre voor den kunstvorm der toekomst proclameert. Deze verhandeling—later uitgegeven in het tiende deel zijner *Samlede Værker*—verscheen na de beide tooneelstukken en beteekent tevens voor Ibsen het slot. Reeds in het volgende jaar (1857) verscheen *Hermændene*, dat eene nieuwe periode in Ibsen's productie opent. Intusschen had ook de kritiek zich tegen het lyrische drama gekeerd. In 1857 schreef een student, Olav Skavlan, onder den pseudonym Jokum Pjurre, eene comédie *Gildet paa Mærrahoug*, waarvan reeds de titel toont, dat het vooral tegen Ibsen's drama gemunt is (*mær* beteekent merrie).

Wat vooral aan de beide stukken van Ibsen nu nog waarde geeft, zijn de eigenschappen, waardoor zij boven het lyrisch drama uitgaan, de gloed, waarmee zij geschreven zijn, het meesterschap over de taal—grooten stukken van *Olaf Liljekrans*, waar de individueele lyriek de volkslyriek doorbreekt, behooren tot de innigste verzen, die Ibsen geschreven heeft—, en het begin van psychologische karakterstudie. Maar ook in de dramatische techniek toont zich hier en daar reeds de meester, die later de anderen zoo ver achter zich zou laten. Zoo wekt de

beurtzang, waarmee het stuk opent, tusschen de beide koren van bruiloftsgasten, die door zoo verschillende gevoelens bezielde zijn, reeds aanstonds, nog voor men weet, van welk conflict men getuige zal zijn, eene spanning, die doet denken aan den beurtzang tusschen jubelende bacchanten en gemartelde Christenen in *Kejser og Galilæer*.

FOOTNOTES:

[4]

Vertalingen van werken der Duitsche romantische school komen reeds vroeger voor, bij voorbeeld van Novalis' Heinrich von Ofterdingen door Joh. Storm Munch (1820), en ook Deensche romantici werden gelezen (zie Jægers Lit. hist. II, p. 10), maar een daarvan uitgaande invloed op de eigen litteratuur laat zich nog niet waarnemen.

[5]

De eenige voorganger van Asbjørnsen en Moe was de predikant Faye, die in 1833 een verzameling *Norske Folkesagn* uitgaf, tamelijk rijk van inhoud, maar in een refereerenden stijl, die het karakteristieke niet deed uitkomen.

[6]

Een voortzetting door Asbjørnsen met bijdragen uit opteekeningen van Moe zag in 1871 het licht (2^e uitg. 1876).

[7]

Het woord *huldreeventyr* is een maaksel van Asbjørnsen en eigenlijk niet juist. Sprookjes zijn product van poëtische fantasie, *huldre* behooren tot het gebied van het geloof. De eigenlijke benaming voor zulke vertellingen is *huldresagn*.

[8]

In 1840 had J. Moe reeds eene kleine verzameling *Sange, Folkeviser of Stev* (d.i. refreinen) uitgegeven.

[9]

Zie echter het litteratuuroverzicht.

[10]

Dit is de benaming voor de litteraire polemiek, waarvan *Norges Dæmring* een deel uitmaakt.

[11]

Men vergelijk ook de overeenstemming zoowel in gedachte als in uitdrukking tusschen *Protesilaos* (Welhaven, Digtverker II, 219): "Hvo der gaaer foran i en Alvorsdyst, han sejrer ei, han kæmper kun og falder" en *Brand* (Ibsen, Saml. Værker III, 231): "Men hver, som gaar i første række, maa falde for sin fagre sag."

[12]

"Wanneer zij, los van verlangens en wilde begeerte bevrijd vliegt naar de geesteswoning der herinnering."

[13]

"Iedere vreugde moet omgetooverd worden tot een gemis, waaraan de ziel bescherming geeft; de herinnering slechts bereidt een geluk, dat het eigendom der ziel is."

2. De historiseerende Romantiek.

In de romantiek vertoont zich naast de neiging tot het populaire, die in zooverre ook een historisch element bevat, als men in het volk den drager eener historische traditie ziet, ook eene voorliefde voor de historie in meer eigenlijken zin, die hierin bestaat, dat men aan historische persoonlijkheden zijn aandacht schenkt. In Denemarken treden beide richtingen in het begin der eeuw op; dezelfde dichter, die meer dan allen de volksverlevering cultiveerde, Øhlenschläger, heeft ook tal van historische drama's geschreven. Ook in Noorwegen ligt er geen groote afstand tusschen de eene en de andere groep van verschijnselen, maar de bloeitijd is niet geheel dezelfde, en het geheel valt later dan in Denemarken. In 1830 schreef H.A. Bjerregaard^[14] een historisch drama *Magnus Barfods Sonner* (De zonen van M.B.), en reeds vroeger had dezelfde dichter in lyrische en vertellende gedichten een nationalen toon aangeslagen. Deze gewrochten behooren tot de periode van den nationalen bombast; verdere beteekenis hebben zij niet. Alleen verdient zijn gedicht *Sønner af Norge* van 1820 genoemd te worden, dat het nationale lied van het land geweest is, tot het door Bjørnson's *Ja, vi elsker dette Landet* werd vervangen.

In de periode, die daarop volgde, is A. Munch (geb. 1811) de vruchtbaarste schrijver geweest. Hij heeft gedichten, vertellingen en drama's geschreven. Zijn eerste verzameling is van 1836, zijn laatste omvangrijke werk van 1880. Zijn bloeitijd valt in de periode van 1850-1864. Van de meesten zijner tijdgenooten onderscheidt hij zich, doordat zijn horizont ruimer is. Hij heeft historische studiën gemaakt; hij heeft gereisd. Zijn onderwerpen ontleent hij niet zelden aan de geschiedenis, en daarbij gaat hij ook buiten het eigen land. En hij waagt zich bij herhaling aan het drama. Hij heeft een gemakkelijken stijl en eene gemakkelijke versificatie. Maar hij mist origineele gedachten en psychologische diepte, en hij werkt volgens recepten. De romantiek vindt, dat een held uit de oudheid mooi is;—een liefdesgeschiedenis met wraak is ook mooi; onze dichter meent nu, dat eene verbinding van die twee dingen dus de dubbele hoeveelheid schoonheid moet bezitten. Zoo schrijft hij dan in 1837 zijn eerste drama *Kong Sverres Ungdom* (De Jeugd van Koning Sverre), waarvan de inhoud deze is, dat de koning, die een meisje in den steek gelaten heeft, door haar op listige wijze tot wanhoop wordt gebracht, wanneer zij door eene intrigue weet te bewerken, dat zij voor zijne oogen vermoord wordt. Een historischen achtergrond heeft dit avontuur niet, en in het bekende karakter van koning Sverre is ook niets, dat aanleiding geeft, om hem zoo'n afgrijpselijke meisjesgeschiedenis toe te dichten; het avontuur kon dan ook even goed met Andreas Munch gebeurd zijn als met koning Sverre. Maar door dezen historischen naam krijgt de sentimenteele fabel een historisch tintje. Het is slechts uit de litteraire armoede van den tijd te verklaren, dat Munch een tiental jaren over den Noorschen parnassus een soort heerschappij oefende. In meer dan één genre had hij volstrekt niemand naast zich. Munch is echter oud geworden en heeft het ongeluk gehad, zijn roem te overleven, ofschoon hij tot het laatst is doorgegaan, het eene boek na het andere uit te geven. Hij stierf in 1884 op 73-jarigen leeftijd.

De jongere generatie liet Munch niet met rust. Reeds zijn aan de Engelsche geschiedenis ontleende tragedie *William Russel* (1857) werd, ofschoon het publiek verrukt was, door de kritiek met zeer gemengde gevoelens ontvangen. Ibsen prees het stuk in een uitvoerige bespreking (Saml. Værker X, 381), maar de later beroemde historicus Ernst Sars, toen jong student, was van een ander oordeel, en dat oordeel is merkwaardigerwijze ook door Ibsen vereeuwigd in *Kærlighedens Komædie*, waar hij een bekrompen dame, Frøken Skære, haar verontwaardiging laat uiten over een student, die zóó laag, zóó onbeschoft, zóó gemeen was, om zelfs *William Russel* te critiseeren. Het stuk wordt hier dus voorgesteld als de norm van het schoone bij een geslacht van geestelijke plebejers.

Nog grooter tegenspoed had Munch met de tragedie *Hertug Skule*, die in 1864 het licht zag. Want het ongeluk wilde, dat kort te voren Ibsen's *Kongsemnerne* was verschenen, waarin dezelfde Skule de held was. De vergelijking was doodend;—hiermee had het aanvoorderschap van Munch in de Noorweegsche letterkunde een einde.

Het historisch drama is dus in Noorwegen ouder dan de volksromantiek in al haar schakeeringen. Wanneer het toch zijn hoogtepunt later bereikt dan deze, dan is de oorzaak, dat het eene latere plaats inneemt in de ontwikkeling van den dichter, in wien zoowel het lyrisch als het historisch drama culmineeren. Onder zijn handen krijgt het historisch drama stijl en wordt het tot een psychologisch drama.

Stijl ontleenen deze stukken aan Ibsen's studie van de sagalitteratuur. Ook voorgangers hadden stoffen aan de saga's (dat zijn oud-IJslandsche vertellingen, deels van historischen inhoud) ontleend. Zoo stamt bij voorbeeld de stof voor Munch's *En Aften paa Giske* uit Snorris Oláfs saga helga^[15]. Maar het was Munch alleen te doen om de fabel en om de nationale namen; de wijze, waarop de personen met elkander spreken, is die van den eigen tijd. Ibsen heeft den stijl der saga bestudeerd en zijn eigen stijl er naar gevormd. Het korte, het karakteristieke, het persoonlijke staat op den voorgrond. De replieken vallen zóó, dat niets meer en niets minder gezegd wordt dan dat, wat voor de situatie en met het oog op het karakter der personen van beteekenis is. De weekheid der voorgaande periode verdwijnt; in de plaats daarvan treedt eene kernachtige uitdrukking, zoo rijk aan inhoud, als zij kort van vorm is.

Wanneer men den sagastijl laat gelden als het kenmerk van Ibsen's romantisch-historische drama's, dan behooren twee drama's, wier stof insgelijks aan de geschiedenis ontleend is, daartoe niet of in minder mate. *Catilina* valt geheel buiten het kader; het is de eerste uiting van den onafhankelijken dichtergeest bij een jong man, die nog geen tijd gehad heeft, om een richting te kiezen. De keuze der stof is hier het gevolg van de omstandigheid, dat hij voor het examen Sallustius las; het jonge genie wist uit die examenopgave nog een stuk poëzie te halen. Uiteraard is het stuk in hoofdzaak lyrisch, maar ook de lyriek is niet die van de romantiek, maar van den jeugdigen oproerling. Bij alle gebrek aan rijpte heeft dit stuk een wonderlijke bekooring behouden.

Fru Inger til Østraat (geschreven 1854, uitgegeven 1857) staat korter bij de volgende stukken. Maar de stijl is nog niet zóó gevormd, en de ontwikkeling der karakters en gebeurtenissen is nog niet zoo natuurlijk en consequent. Door de oopenhooping van verschrikkelikheden krijgt men den indruk, dat de dichter onder den invloed van het—insgelijks romantische—gruweldrama geweest is. Vergissingen en domheden spelen bij de ontkenning een grootere rol, dan de dichter hun later zou gunnen. Maar kleur van tijd en plaats zijn aanwezig, en de karakters zijn scherp geteekend. Het nieuwe drama is in aanmarsch.

De twee duidelijkste vertegenwoordigers van het genre zijn *Hermændene paa Helgeland* (1857) en *Kongsemnerne* (1864). Van deze beteekent het tweede het hoogtepunt. Vele jaren later heeft Ibsen nog één historisch drama geschreven, maar dit behoort niet meer geheel in den hier

bedoelden zin tot de romantiek, en het neemt door zijn wereldhistorische en diep-menschelijke beteekenis een aparte plaats in Ibsen's productie in.

De stof voor *Hermændene* en *Kongsemnerne* is aan de Noorsche oudheid ontleend. In een enkel opzicht vormt *Hermændene* nog een overgang van het lyrische drama naar het historische. Het conflict van het stuk stamt niet uit de geschiedenis, maar uit de romantische litteratuur der middeleeuwen; het is de fabel van Brynhild in haar verhouding tot den man, dien zij heeft, en den man, voor wien zij bestemd was, zooals de *Volsungasaga* die meedeelt, welke hier met grootendeels andere namen wordt opgedischt. De *Volsungasaga* behoort niet tot de beste saga's, vooral stilistisch is veel op haar aan te merken, maar zij gebruikt stof uit de Edda, en zóó gaat *Hermændene* in laatste instantie terug op eene stof, die in de oudheid lyrisch en episch bezongen is in gedichten, die met de latere volkspoëzie punten van aanraking hebben. Het conflict is ook van gelijken aard als dat, dat reeds in het lyrische drama *Gildet paa Solhoug* behandeld was. Wanneer desnietteenstaande *Hermændene* met recht tot een ander genre geteld wordt dan *Gildet paa Solhoug*, dan is de oorzaak geheel gelegen in de wijze van behandeling, in den stijl. Maar de stijl is dan ook niet die der *Volsungasaga*, maar die der historische saga, met wier studie de dichter zich in den tusschentijd had beziggehouden. De heldin en de helden zijn gevormd naar het voorbeeld der IJslandsche familiesaga's, der *Egilssaga*, der *Njálssaga*,—en hier is de stijl een andere dan in de *Volsungasaga*. Men kan dus met recht zeggen, dat in *Hermændene* de familiesaga in dramatischen vorm herleeft. De namen Sigurd en Gunnar stammen uit de *Volsungasaga*, maar Gunnar gelijkt meer op een anderen Gunnar, die in de *Njálssaga* voorkomt, dan op den zwakkeling, die, wanneer men op het schema der vertelling afgaat, zijn voorbeeld is.

En dan toont de dichter hier voor het eerst de ijzeren consequentie, waarmee hij de geschiedenis ten einde voert. Interessant is ook uit dit gezichtspunt eene vergelijking van het slot van *Gildet paa Solhoug* met het slot van *Hermændene*. In het lyrisch drama, dat door stemmingen beheerscht wordt, is de oplossing nog in den alledaagschen zin bevredigend. De eenige man, die het leven verliest, is de nietswaardige Bengt; de ongelukkige vrouw zoekt vrede in een klooster; de onbedorven jeugd, die in den strijd is meegesleept, ontkomt aan de gevolgen en wint het geluk. In *Hermændene* is de hartstocht een stormwind, die alles wegvaagt, vriend en vijand, en ook voor de geteisterde vrouw is de dood de eenige uitweg. Naast een vierjarig kind blijft van iedere partij één man in leven; deze sluiten vrede en zoeken te zamen nieuwe avonturen op.

Op geheel andere wijze is *Kongsemnerne* (De Kroonpretendenten) een historisch drama. Hier zijn zoowel de stof als het coloriet aan de geschiedenis ontleend. En het zijn niet de psychologisch interessante, maar historisch onbeteekenende familietwisten, die den inhoud vormen, maar gebeurtenissen, die voor het wel en wee van Noorwegen gedurende langen tijd beslissend geweest zijn. Althans in de oogen van Ibsen. Want hij maakt de hoofdpersonen tot dragers van eene gedachte. Het is, van die zijde gezien, de eenheid van Noorwegen, waarover *Kongsemnerne* handelt. Tot nu toe stond het ééne landschap tegenover het andere, en de geschiedenis van het land bestond uit een aaneenschakeling van twisten tusschen gewesten; koning Hakon is geroepen, daaraan een einde te maken en de Noorweegsche stammen te vereenigen tot opbouwenden arbeid. Harald Hárfagri had Noorwegen tot een *rijk* gemaakt; nu moet het een *volk* worden. Skule representeert den ouden tijd, Hakon den nieuwen. Maar als Hakon deze gedachte heeft uitgesproken, wordt Skule daardoor als bezeten; hij wil het nu zijn, die haar realiseert. Doch niet hij is daartoe geroepen; men kan niet de gedachte van een ander tot de zijne maken; voor Skule blijft na een vergeefschen opstand niet anders over, dan te sterven voor de groote koningsgedachte, waarvoor het hem niet gegeven is, te leven.

Hier is een perspectief, hier is een horizont, ruimer dan de Noorweegsche letterkunde nog gezien had. Hoe komt de dichter aan dit perspectief? Doordat hij de oudheid ziet in het licht van zijn eigen tijd. Niet, dat hij gedachten, die in zijn tijd leefden, zonder meer naar de oudheid overbracht, maar met behulp van het heden tracht hij door een analogiebesluit het verleden te verstaan. Het Skandinavisme was opgekomen; het bevatte eene nieuwe gedachte van eenheid. De dagen, die kwamen, zouden de Skandinaviërs tot broeders maken, gelijk Hákon Hákonsson Noorwegen tot een volk had gemaakt. Die gedachte was toen zoo nieuw als de andere thans, en thans kon men de ongeloofigen op de dagen van Hákon wijzen, gelijk Hákon Skule wijst op de dagen van Harald Hárfagri. Het nieuwe broederschap was in feestelijke samenkomsten beklonken. Reeds naderde de dag, waarop het op de proef zou worden gesteld, Pruisen maakte zich gereed, om Denemarken te overweldigen. Welke houding zou Noorwegen aannemen? Ibsen verwacht, dat de daden, die op de woorden moeten volgen, niet zullen uitblijven. Zijn oproep: *Vaagner* (wordt wakker), *Skandinaver!* getuigt er van.

En toch, nietteenstaande dit idealisme is niet Hakon, maar Skule de interessantste figuur van het drama. Want *Kongsemnerne* is niet alleen een tijdgedicht—het is ook een psychologisch-philosophisch gedicht. Skule is de twijfelaar en als zoodanig een beeld van ééne zijde van den dichter. Skule gevoelt eene roeping, en tegelijk twijfelt hij aan zijne roeping; in den strijd met dien twijfel gaat hij ten gronde. Waar is zijn schuld? De dichter plaatst een vraagteken. Koning Hakon houdt over hem de lijkrede: 'Skule was Gods stiefkind op aarde'. Dat wil wel zeggen, dat God geen rekenschap van zijn daden geeft, en zoo doet het denken aan de harde leer van den pottenbakker, die vaten tot oneer noodig heeft. Daardoor is Skule een voorlooper van Keizer Juliaan, den grooten twijfelaar, die uitverkoren schijnt te zijn, om door zijn tegenstand het Christendom te prikkelen en tot overwinning te brengen, en zelf daarbij onder te gaan.

Een tijdvak van negen jaren scheidt *Kongsemnerne* van het geweldigste van Ibsen's historische drama's: *Kejser og Galilæer*. De romantische droomen lagen achter den rug; de dichter heeft reeds met zijn volk afgerekend; hij is gereed, om uit den vreemde, waar hij zich ophoudt, de

reeks moderne drama's (*nutidsdramer*) te openen, die aan de letterkunde van een nieuw tijdvak haar karakter zal geven, als hij inhoudt^[16], om nog eenmaal zich in een historisch onderwerp te verdiepen en figuren uit de oudheid in een dramatisch werk tot ons te laten spreken. Maar ditmaal geldt het niet Noorwegen, maar de menschheid, en de strijd is niet die van een hertog tegen een koning, maar van een keizer over het machtigste wereldrijk tegen zijn bestemming. Er bestaat ongetwijfeld een nauwe verwantschap tusschen hertog Skule en keizer Juliaan. Maar Juliaan is de meest tragische figuur. Want bij hem nog meer dan bij Skule wordt de lezer tot de overtuiging gedreven, dat hij voorbestemd is geweest, om te dwalen. Juliaan heeft een roeping. Van den beginne af komen stemmen tot hem, die hem zeggen, dat hij 'het rijk' moet bevestigen. Maar welk rijk dat is, weet hij niet. Hij zoekt het bij den God der Christenen, maar het gaat hem als Kaïn; zijn offer wordt niet aangenomen. Hij zoekt dan bevrediging in de scholen der wijsheid, maar hij ontvangt steenen voor brood. In de mystiek echter hoopt hij licht te vinden. Daar leeft de verwachting van een derde rijk, waarin de tegenstelling tusschen de idealen der oude wereld en van het Christendom zal zijn opgeheven, en waar een nieuwe Messias heerschen zal. De mysticus Maximus ziet in hem dien verwachten Messias. De Christenen van hunne zijde vestigen hun hoop op Juliaan en verlangen, dat hij hun Godsrijk ter overwinning zal voeren. Juliaan wordt door twijfel heen en weer geslingerd. Maar in de ure des gevaars, als zijn leven afhangt van een snel besluit, is hij gedwongen den teerling te werpen. Om zijn leven te redden, moet hij zich tot keizer laten uitroepen, moet hij het verbond breken met den Galileër, die hem verbiedt, tegen zijn vorst op te staan. Er is hier een tegenspraak in zijn leven. Om den eisch, dien de Galileër aan hem persoonlijk stelt, te kunnen vervullen, moet hij leven, moet hij keizer zijn; om te leven en keizer te zijn, moet hij tegen den Galileër opstaan. Zoo bindt Juliaan dan te gelijk met den strijd tegen den wettigen keizer ook dien tegen den Galileër aan. In naam herstelt hij het heidendom; inderdaad wil hij het derde rijk stichten. Maar juist deze strijd is het, waardoor hij het Christendom tot de overwinning voert. Vóór dien tijd heerschte het Christendom in het uitwendige; het was een wereldsche macht, maar ook alleen een wereldsche. Het verkeerde in een toestand van zedelijk verval zonder weerga. Nauwelijks echter begint de vervolging, of het heft zich uit zijn toestand van vernedering op tot een nieuwe zedelijke hoogte, en Juliaan wordt het instrument, waardoor dit doel bereikt wordt. Hij verliest den strijd tegen den Galileër, maar zijn roeping heeft hij vervuld; het rijk, d.w.z. het Godsrijk van het Christendom heeft hij bevestigd. Hij is een vat tot oneer geweest, door den pottenbakker daartoe bestemd. Daarom zegt de mysticus Maximus in de slotscene tot Basileus van Caesaraea: "Julie God is een verkwistende God; hij verbruikt vele zielen." Alleen Makrina spreekt een zwak woord van hoop op vertroosting uit: "Verdwaalde menschenziel,—moest je dwalen, dan zal het je zeker ten goede gerekend worden op dien grooten dag, wanneer de geweldige op de wolken komt, om het oordeel uit te spreken over de levende dooden en de doode levenden!"

Deze voorstelling van de beteekenis van de roeping, waarop het groote drama in hoofdzaak is opgebouwd, is een band, die *Kejser og Galilæer* direct aan *Kongsemnerne* bindt. De voorstelling van de roeping is niet geheel dezelfde gebleven. Men kan zien, dat het een probleem is geweest, waarin de dichter zich jaren lang bij herhaling verdiept heeft. In *Kongsemnerne* is het begrip toch meer met Hakon verbonden dan met Skule. Het is schoon, een roeping te hebben; Skule, die haar niet heeft, wenscht die van Hakon te stelen. Wie ze heeft, dien vervult zij met blijdschap. In de tusschenliggende stukken wordt het woord niet genoemd, maar het begrip is toch aanwezig. In *Brand* treedt de roeping op als een eisch, die verschrikken kan. In *Peer Gynt* is sprake van twee wijzen, waarop een ziel zich kan fotografheeren, positief en negatief; in beide gevallen is het beeld aanwezig. Maar er wordt ook gesproken van een mogelijkheid, dat een ziel zich uitwischte. Dat wil dan wel zeggen, dat zij haar roeping verzaakt. In *Kejser og Galilæer* blijven alleen de twee eerste mogelijkheden over. Onttrekken kan de geroepene zich niet. Dat hij zijn roeping vervult, is een noodzakelijkheid; onzeker is alleen, hoe hij het doen zal, vrijwillig of gedwongen. Voor het resultaat is dit hetzelfde, want de gang der historie laat zich niet dwingen; voor den persoon zelf echter is dit een vraag van leven of ondergang. En zelfs hier kan het gebeuren dat hij geen keus heeft; hij kan geroepen zijn, om de booze handeling te doen, waaruit het goede voortkomt. De 'roeping' krijgt zodoende het karakter van noodlot, en zóó wordt zij vastgemaakt aan de leer der uitverkiezing in haar wreedsten vorm. Daarom is Juliaan, evenals Kaïn en Judas, een martelaar voor de ontwikkeling, en daarom zegt Maximus, dat wanneer de menschelijke geest zijn erfdeel weer in bezit zal hebben genomen, voor deze drie martelaars een zoenoffer zal worden aangestoken.

Zóó ziet een filosofisch extract uit *Kejser og Galilæer* er uit. Het stuk zelf is heel iets anders. Het is een beeld van den geweldigsten kamp, die misschien in de oudheid is uitgestreden, een kamp tusschen levende menschen, levende scharen, gedreven door een machtig fanatisme. Jaren van studie heeft de dichter noodig gehad, om de oude maatschappij zóó in zich op te nemen, dat hij haar levend reproduceeren kon. Levend—en stervend. Want het is een oude maatschappij, die sterft, eene nieuwe, die opkomt, beide gerepresenteerd door talloze krachten, die op elkander inwerken, en uit wier samenspel de grootsche tragedie van Juliaan's ondergang voor den dag komt. Al die uiteenlopende krachten heeft Ibsen weten bijeen te houden en te laten samenwerken tot de schitterendste effecten die de dramatische litteratuur van de wereld kent.

Bij het schrijven van *Kejser og Galilæer* had Ibsen meer historisch materiaal, om op te bouwen, dan bij *Kongsemnerne*, en dit kan een der oorzaken zijn, dat men nog sterker werkelijkheidsindrukken krijgt dan bij het oudere drama. Ook was de dichter in den tusschentijd een ander geworden. Zelf laat hij zich in een brief aan Daa van 23 Febr. 1873, kort voor het verschijnen van *Kejser og Galilæer*, aldus uit: "Overigens is er in het karakter van Juliaan, gelijk in het meeste van wat ik op rijper leeftijd geschreven heb, meer, dat in den geest doorleefd is,

dan ik lust heb, het publiek mee te deelen. Maar het is te gelijk geheele, volkomen realistische poëzie; ik heb de figuren voor mijn oogen gezien in het licht van den tijd,—en wil hopen, dat de lezers hetzelfde doen." In den zin, waarin de dichter hier het woord opvat, is zijn gedicht zeker realistisch, maar dat geldt ook van de stukken uit zijne romantische periode. In een lateren brief (aan Brandes, 16 Oct. 1873), zegt hij, dat het stuk meer onder den invloed der tijdsomstandigheden geraakt is, dan hij zelf heeft gedacht. Indien het juist is, wat Henrik Jæger (Norsk Lit. hist. II, 673) vermoedt—en tot op zekere hoogte is het nauwelijks te ontkennen—dat in de teleurstelling van Juliaan, die het 'derde rijk' wilde stichten maar slechts er toe kwam, het tweede rijk te bevestigen, een reflex is van de teleurstelling van den dichter, die in de jaren vóór 1870 een nieuwen tijd wachtte en nu zag, dat 1870 niet den tijd van de vrije, sterke persoonlijkheid, maar dien van den geuniformeerden en gedisciplineerden staatsburger had gegrondvest, dan is ook in deze wijze, om de oudheid in het licht van den eigen tijd te zien, eene sterke overeenstemming met de wijze, waarop de grondgedachte in *Kongsemnerne* ontstaat onder den invloed van politieke idealen van den tijd, waarvoor de dichter warm was. Dit laatste van Ibsen's historische drama's is dus door sterkere banden aan vroegere historische drama's verbonden en heeft daarmee meer gemeen dan met de eerstvolgende stukken, die zich met maatschappelijke problemen bezighouden.

Bjørnson heeft een heele reeks historische drama's geschreven: 1856 *Mellem Slagene* (Tusschen de Gevechten), 1858 *Halte-Hulda*, 1861 *Kong Sverre*, 1862 *Sigurd Slembe*, 1864 *Maria Stuart i Skotland*, 1872 *Sigurd Jorsalfar* (Sigurd de Jeruzalem-reiziger). Bovendien behoort tot de historiseerende romantiek de gedichtencyclus *Arnljot Gelline* (1870). Afgezien van *Maria Stuart* vallen al deze werken binnen het kader der Noorweegsche geschiedenis. Een eigenaardig punt van overeenstemming met de ontwikkeling van Ibsen's kunst bestaat hierin, dat de beide eerste stukken tot eigenlijke stof eene—gefingeerde—gebeurtenis uit het private leven hebben, terwijl pas de volgende zich met historische persoonlijkheden bezig houden. In *Mellem Slagene* treedt wel is waar koning Sverre op, maar slechts als deus ex machina in een rol, die zeker den historischen Sverre slecht zou gepast hebben,—hij moet den vrede stichten tusschen twistende echtelieden; feitelijk handelt het stuk over de gedeeldheid van een man tusschen de plichten over zijn vrouw en over zijn vorst. *Halte-Hulda* maakt alleen daardoor aanspraak op den titel 'historisch drama', dat de handeling gezegd wordt, in de 13^e eeuw te geschieden. Het conflict is hier van gelijken aard als in *Hermændene*, en het is hier gelijk daar de invloed der sagalitteratuur, die werkzaam is geweest. Neemt men in aanmerking, dat de tijdsafstand tusschen *Hermændene* en *Halte-Hulda* nog geen jaar bedraagt, dan blijkt het wel, hoe op een bepaald oogenblik de saga zich van de geesten had meester gemaakt. Haar te volgen, was de natuurlijke taak van een dichter. Daarna wendt ook Bjørnson zich tot het publieke leven, dat—wanneer men een stof uit de oudheid kiest,—natuurlijk geconcentreerd is in de vorsten. Dit is de lijn, die men bij beide dichters kan volgen, van de familiesaga, die minder de stof levert dan wel een wijze van behandeling aangeeft, naar de koningsaga, aan welke nu ook de stof zelf ontleend wordt.

Maar bij deze uiterlijke overeenstemming tusschen de beide dichters blijft het. Overigens is de gelijkenis tusschen de historische drama's van Ibsen en van Bjørnson niet groot. Vergelijkt men Bjørnson's historische drama's met die van een vroegeren tijd, dan is er wel een groote afstand. Bjørnson had levendigheid van geest en een groot lyrisch talent. Hij verstond ook een stuk gemakkelijk in elkaar te zetten; hij had altijd wat op het hart en wist, hoe hij dat zou meedeelen. Ook een dialoog kon hij in gang houden. Maar een eigenlijk dramatisch dichter heeft hij noch in deze periode, noch later getoond te zijn. In Noorwegen wordt dit over het algemeen niet erkend; zijn groote populariteit, die hij aan andere eigenschappen dankt, staat hier aan een onbevungen oordeel in den weg. Om een dramatisch dichter van blijvende beteekenis te zijn, miste hij de allereerste eigenschap, namelijk diepere menschenkennis. Hij had kennis van de psychologie der massa; deze wist hij te bewerken en te beheerschen, en op de redenaarstribune waren weinigen tegen hem opgewassen. Maar gecompliceerde karakters verstond hij niet, en daarom vallen zijn figuren zoo plat uit. De individualiseering ontbreekt. De hoofdpersoon is in den regel oppervlakkig gekarakteriseerd, de bijpersonen soms heelemaal niet, en zoo is het dan dikwijls moeilijk, bij de lectuur deze laatsten van elkander te onderscheiden, en het kan in deze historische drama's gebeuren, dat men tegen het slot in de personenlijst moet naziën, wie de man is, die spreekt. De handelingen dezer personen maken daarom ook dikwijls een willekeurigen indruk; men ziet de noodzakelijkheid niet in. Ik zal mijn oordeel toelichten aan *Sigurd Slembe*, het stuk, dat doorgaat voor het beste van Bjørnson's historische drama's. Uitwendig heeft de held eenige gelijkenis met Skule in *Kongsemnerne*. Als deze tracht hij zich door misdaad een weg te banen tot den troon. Hij heeft ook veel reden, om met zijn lot ontevreden te zijn. Zijn verzoek, om zijn aanspraken, hierin bestaande, dat hij een zoon van een vroegeren koning is, te mogen bewijzen, is beantwoord met een gevangenneming. Wel trachten zijn vrienden den zwakken koning te bewerken, dat hij hem vrijlaat, maar de vijanden zijn hun voor, en ternauwernood ontsnapt Sigurd aan den dood. Nu besluit hij dan, den koning te vermoorden. Van dat besluit is de lezer of toeschouwer geen getuige; men krijgt dus niet precies te weten, wat er in hem is omgegaan, maar in den grond is een toeval—de grootere haast van de vijanden—de oorzaak, dat Sigurd misdadig wordt. In het leven zal zoo iets dikwijls voorkomen, maar een psychologisch drama wordt er niet interessanter door, wanneer de hoofdhandeling door een toeval bepaald wordt, en al de rhetorica, die Sigurd besteedt om te vertellen, dat hij zijn hartstocht jaren lang bedwongen heeft, overtuigt ons niet, dat wie zegt, zich zelf zoo goed meester te zijn, ook niet had kunnen wachten, tot hij zich met zijn vrienden beraden had, wat nu te doen stond, voor hij sluipmoordenaar werd. Vooral, wanneer wij in aanmerking nemen, dat dezen hem gewaarschuwd hebben, dat zij hem niet verder zullen volgen dan tot de grens van recht en onrecht. Zoo gebeurt dan ook, en Sigurd is terstond onmogelijk geworden. In het volgende bedrijf vinden wij hem nu

consequenterwijze als balling onder de Lappen. Maar in het vijfde bedrijf heeft hij weer een groote vloot bij zich, grootendeels uit Denen bestaande. Hoe hij daaraan komt, wordt niet duidelijk, en evenmin, waarom deze helpers hem weer verlaten, voor zij ook maar één pijl verschoten hebben. Dat is ruwe stof uit de historie; wanneer deze echter gebruikt zal worden in een drama, dat niet den twist tusschen Noorsche vorsten en Deensche wikingen behandelt, maar waarvan Sigurd Slembe het eenige middelpunt is, dan verwacht men, dat er tusschen Sigurds misdaad en die vlucht van zijn nieuwe bondgenooten eenig verband zal bestaan. Van zulk een verband blijkt niets, en die vlucht der Denen is hier dus willekeur, al behoort zij ook honderdmaal tot de geschiedenis.

Maar Bjørnson is het ook niet te doen om noodzakelijkheid in de ontwikkeling eener handeling. Bjørnson is niet een steller van vragen; daartoe weet hij veel te goed, hoe alles wezen moet. Hij is een beantwoorder, of liever een doorhakker van de knopen. Of Sigurd Slembe anders had *kunnen* handelen, daaraan besteedt hij niet veel aandacht; het is hem genoeg, dat de man anders had *moeten* handelen. Hij wil verkondigen, dat wie langs den weg van misdaad een doel tracht te bereiken, dat doel niet bereikt. Dat moet in zijn tooneelstuk uit een exempel blijken. Dat is populaire moraal, en dat wil een schouwburgpubliek gaarne zien.

Er wordt in Bjørnson's stukken ontzettend veel geredeneerd, en dikwijls zeer lang. Maar de vele sententies, die verkondigd worden, zijn in den regel de stokpaarden van den dichter, geenszins zulke, die men in den mond van helden der oudheid in de gegeven situatie wachten zou. Soms leest men dingen van grenzenlooze naïveteit. Ook hiervoor zal een voorbeeld uit 'Sigurd Slembe' worden aangehaald. Den avond voor het gevecht, waarin Sigurd de nederlaag lijdt, spreken de hoofdmannen van de tegenpartij er met elkander over, of het nu te wenschen is, dat Sigurd morgen zich dood vecht, of dat hij levend in hun handen valt, in welk geval men hem zal kunnen dood martelen. Van dit onderwerp gaan zij over op de karakteristiek van den man. Eén is er van meening, dat Sigurd zulk een aard heeft, dat òf alle anderen moeten omkomen, òf hij. En deze man eindigt aldus: "Maar dit geloof heb ik gekregen, dat het groote, dat hier slechts stuksgewijze en strijdende geopenbaard werd, hiernamaals vereenigd zal worden tot eene heerlijke bedoeling. —Vrienden, ik geloof aan een leven na dit."

Dat "vrienden" vooral is teekenachtig voor den dichter. Het is, alsof men Bjørnson onder kameraden een toast op het eeuwige leven hoort uitbrengen.—Om het effect te verhoogen, kijkt Sigurd onder dit gesprek om een hoekje. Als hij hoort, waar de mannen het over hebben, wordt hij bleek als een lijk en trekt zijn hoofd terug. Men kan niet verwonderd zijn, dat hij, den volgenden dag geen overwinning behaalt.

Bjørnson heeft, gelijk hij ergens zegt, zijne historische drama's geschreven, om het Noorweegsche volk van een portrettengalerij van voorvaders te voorzien. Deze was, meende hij, noodig, voor er plaats was voor het 'nutidsdrama', waaraan hij reeds dacht. Hij heeft de belofte, die in deze overweging ligt, gestand gedaan. Wij zullen hem ook in hoofdstuk IV als dramatisch dichter ontmoeten. Maar het genoemde plan is zeer programma-achtig, en daardoor is in de reeks weinig ontwikkeling. Niet ieder stuk is voortgekomen uit een inwendigen drang, die den dichter juist tot *die* stof voerde. Hij hield er mee op, toen hij vond, dat er genoeg waren.

Te zamen vormen deze stukken echter een belangrijke groep werken in de zoo veelzijdige productie van Bjørnson.

Meer in overeenstemming met Bjørnson's talent is de gedichtencyclus *Arnljot Gelline*. Ook hiervoor is de stof aan de geschiedenis ontleend. Maar er is niet een drama uit geworden, maar een groep lyrische gedichten. Over Arnljot Gelline vertelt de Olafssaga helga het volgende. Koning Olaf de heilige zond eens boodschappers naar Jemtland, om schatting te eischen. Zij werden slecht ontvangen en gevangen gehouden, maar zij ontvluchtten en kwamen naar eene eenzame woning, waar een gevaarlijk roover zich ophield, die, toen hij bemerkte, wie zij waren, hen voorthielp. Hij gaf hun ski, om daarop onder zijn leiding naar de grens van het landschap te vluchten; toen hij daarop bemerkte, dat zij langzaam voortkwamen, zette hij hen achter zich op zijne ski, en hij kwam niet langzamer voort, dan wanneer hij alleen was. Bij het afscheid gaf hij hun een zilveren bord mee, met de opdracht, dat uit zijn naam aan koning Olaf te geven. Die roover was Arnljot Gelline. Dezelfde man treedt ten tweede male in het geschiedverhaal op op den avond voor den slag bij Stiklestad, waarin koning Olaf omkwam. Hij meldt zich aan, om den koning te dienen. Deze vraagt, of hij Christen is. Hij zegt, dat hij wel van Witte-Krist gehoord heeft, maar hij is gewend, op zijn eigen kracht te vertrouwen. Nu echter wil hij op den koning vertrouwen en zich aan hem overgeven. Op wensch van den koning laat hij zich doopen; den volgenden dag is hij een der eersten, die valt.

Arnljot Gelline is eene bijzonder belangwekkende figuur, zoowel om de realistische schildering van een roover uit de weinig bewoonde streken in een oud geschrift, als ook omdat in zijn gedrag de persoonlijke betoovering, die van koning Olaf uitging, op zoo uitnemende wijze tot uitdrukking komt. De naam van Olaf is voldoende, om bij den roover sympathie voor zijn gasten te wekken, en bij den doop van Arnljot geeft ook het vertrouwen op des konings persoon geheel alleen den doorslag. Deze figuur maakt Bjørnson tot het middelpunt van een groep gedichten. Hier smelten nu volksromantiek en historiseerende romantiek samen. Reeds het eerste gedicht, waar Arnljot met zijn kameraden op ski door de sneeuw schiet, stamt direct uit de saga, maar het knoopt tegelijk aan bij het volksleven, zooals de dichter dat om zich heen zag. Op weinig plaatsen is het duidelijker dan hier, dat het hedendaagsche Noorweegsche volk hetzelfde is als dat der oudheid; het verleden en het heden worden in zulk een gedicht tot één. Ook de figuur van Olaf den heiligen geeft hij met warmte weer. Maar Bjørnson zou Bjørnson niet zijn, als hij niet geprobeerd

had, het verhaal mooier te maken, dan het was. De soberheid der bekeeringsgeschiedenis staat hem, zooals te wachten was, niet aan. Tevens moeten wij iets meer hooren over de misdaden van den roover; vrouwenroof ligt voor de hand, meent de dichter, en deze geeft tevens gelegenheid voor eene liefdesgeschiedenis. Bij de bekeering wordt de beteekenis der nieuwe religie voor de ziel van den bekeerling—een zaak, waarover de geschiedenis zwijgt—sterk op den voorgrond gebracht; de persoonlijke verhouding tot den koning is echter niet voorbijgezien en wordt in zeker opzicht nog wat aangedikt, als wij lezen, dat Arnljot valt, terwijl hij den koning verdedigt, en dat het lijk van den koning over dat van Arnljot komt te liggen. De bekeerde roover is de trouwste van allen geworden. En over zijn gezicht ligt een glimlach.

Die glimlach is trouwens veroorzaakt door het visioen der geliefde, die hij nu ontmoeten zal. Dit is zeer karakteristiek voor den dichter en leert ons hem weer nauwkeurig kennen, ook in zijn begrenzing. De vertelling uit de oudheid is voor hem toch eigenlijk ook hier niet meer dan een kapstok, waaraan hij zijn eigen zeer muzikale lyriek ophangt, maar in den geest der oudheid door te dringen, is hem hier evenmin gelukt als in zijn drama's. Hij moet aan het verhaal, dat hem toch gegrepen heeft, wat moderne sentimentaliteit toevoegen. Een liefde, door misdaad verloren, maar na de bekeering in den dood teruggewonnen, is in zijn oogen mooier dan de leukheid, waarmee in de oudheid een held zich in religie, die als een zede wordt opgevat, wel naar den vorst wil schikken, als hij dan morgen maar bij het gevecht mag zijn. Het is weer de man uit de stad, die de kleeren van den buitenman heeft aangetrokken, precies als in de boerenromans.

Wil men het verschil zien, dan moet men met dezen glimlachenden Arnljot Gelline, die in den dood het visioen van zijn geliefde ziet, eens het verhaal vergelijken, dat de historische bronnen doen omtrent den dood van een van Olafs helden in denzelfden slag bij Stiklestad. Het is zekere Tormod, held en dichter. Tormod was door een pijl in den wand van het hart getroffen. De pijl had weerhaken en kon niet verwijderd worden, zonder den dood te veroorzaken. De schacht van den pijl was afgebroken, en de punt was onder het vleesch bedolven. Tormod verzocht eene vrouw, die doktersdiensten deed, de wond zoover open te snijden, dat men de pijlpunt met een tang kon bereiken. Daarop trok hij zelf den pijl uit en bekeek dien. Hij zag, dat er roode en witte vezels aan hingen, en zeide: "Ik heb nog vet aan de wortels van het hart; ik had een goeden heer." Daarmee stierf hij. Die menschen waren zich tot het laatste oogenblik gelijk, en de behoefte, om aandoenlijke dingen te zeggen, kenden zij niet. Hun glimlach op stervende lippen is er niet een van aandoening, noch van visionaire verrukking, maar van zelfbeheersching.

Het is wel gezegd, dat Bjørnson de zwijgzaamheid der Noorwegers ontdekt en in de literatuur gebracht heeft. Inderdaad spreekt hij er niet zelden over. Maar betracht heeft hij ze niet.

En toch is *Arnljot Gelline* een mooi gedicht, wanneer men er maar in zoekt, wat er werkelijk in te vinden is: stemmingen van een aan stemmingen rijken dichter.

FOOTNOTES:

[14]

Bjerregaard is thans bijna alleen nog bekend door een vroolijk stukje, dat hij eenige jaren vroeger (in 1824) had geschreven, *Fjeldeventyret*, het eerste Noorsche tooneelwerk, wat librettoachtig en zonder diepte, maar frisch en vrij van litteraire dogma's. Het wordt thans nog wel met succes gespeeld.

[15]

Geschiedenis van Olaf den Heiligen (Noorweegsch koning van 1015-1030) door den IJslandschen geschiedschrijver der 13^e eeuw Snorri Sturlason.

[16]

De Unges Forbund is van 1869, dus drie jaar ouder dan *Kejser og Galilæer*. Maar reeds sedert 1864 was de dichter met de historische studien voor zijn groot drama bezig.

3. Het hooggespannen Idealisme.

In 1834 had Welhaven gevraagd, wat de herinnering aan een groot voorgeslacht baat, wanneer zij niet tot eigen daden aanspoort. In de jaren 1860-70 zouden dergelijke tonen klinken, maar nog scherper en nog meer op den man af. Een bijzonder geluid zouden zij krijgen door politieke gebeurtenissen, die de tegenstelling tusschen droom en werkelijkheid in een pijnlijk licht zouden stellen.

De romantiek had de poëzie ver van de werkelijkheid weggevoerd. Den helden uit de oudheid kon men de eigenschappen toedichten, die men wilde. Men kon hen laten bezielde zijn door groote hartstochten en groote gedachten; zelfs hun misdaden konden het gevolg zijn van gebreken, die nu eenmaal met groote karakters onafscheidelijk verbonden waren. Ook de maatschappij, waarin zij geleefd hebben, behoorde tot het verleden; de dichters konden die vormen, zooals zij wilden. Maar voor dichters, die niet geheel in eene fantastische wereld leefden, lag de vergelijking met de werkelijkheid voor de hand. En wanneer men daartoe overging, waren verder twee dingen mogelijk. Of men bracht het oude type korter bij dat van den eigen tijd en dempte zoodoende de

kloof. Zóó deden eigenlijk van den beginne af die poëten, voor wie de oudheid slechts costuum leverde. Op deze wijze was het mogelijk, de romantiek voort te zetten. Maar dan was het ook niet veel meer dan een spelletje. Of men legde den maatstaf der geïdealiseerde helden aan den eigen tijd aan, en men kwam tot een veroordeeling van dezen. Dezen weg is Ibsen gegaan. *Dat* hij hem ging, ligt in zijn aanleg en in de natuurlijke ontwikkeling van het geestesleven; de romantiek moest haar tegenstelling voortbrengen. De wijze, waarop hij hem gegaan is, is in hoofdzaak door de gebeurtenissen van 1864 bepaald.

Een gewichtige stap in de nieuwe richting heeft Ibsen echter reeds in 1862 gedaan; reeds *Kærlighedens Komædie* toont de beginnende reactie tegen de romantiek, die in *Brand* en *Peer Gynt* wordt voortgezet.

'Reactie' is slechts tot op zekere hoogte het juiste woord. De kritiek geldt niet de schildering van ideale personen, maar het goede geloof, dat de werkelijkheid aan die schildering beantwoordt. Idealist, als Ibsen is, houdt hij nog de geïdealiseerde personen voor de normale, maar hij plaatst hen in het milieu van zijn tijd en toont in het conflict, dat hierdoor ontstaat, wat de tijd te kort schiet. Falk en Svanhild, Brand zijn romantische figuren in hoogste potentie, maar geplaatst in een nieuw daglicht,—dat van heden. Van des dichters standpunt is het begrijpelijk, dat Brand op het verwijt, dat hij ziek is, antwoordt: "Neen, gezond en frisch, als de pijnboom op de hoogte, als de jeneverstruik op den heuvel; maar het is het zieke geslacht van den tijd, dat behoefte heeft, om genezen te worden." Pas in *Peer Gynt* laat Ibsen de ideale figuur los en stelt daarvoor den met volksromantiek gevulden droomer in de plaats. Deze drie stukken vormen zodoende een overgang van het historisch-romantisch drama naar het met *De Unges Forbund* beginnende realistische drama. Van ééne zijde vertegenwoordigen zij het uiterste standpunt der romantiek, van de andere zijde, door den achtergrond, dien de werkelijkheid vormt, het begin van het realisme.

In de ontwikkeling van Ibsen, als geheel beschouwd, vormen de drie genoemde stukken een overgangslid. Maar door hun monumentale beteekenis vormen zij een zelfstandige groep. Zij hebben ook gemeenschappelijke kenteekenen in gedachteninhoud en in vorm. Hun gemeenschappelijke gedachte ligt in de vraag: "wat wordt er van het ideaal in eene maatschappij van halve menschen?" In het realistisch drama draait de dichter later de vraag om en laat haar luiden: "wat wordt er van menschen zonder ideaal?" Wat den vorm betreft, hebben de drie drama's gemeen, dat zij in overeenstemming met de verheven stemming in verzen geschreven zijn. Met den overgang naar het realistisch drama gaat Ibsen tot de taal van het gewone leven, het proza, over.

Omtrent de directe aanleiding tot het schrijven van *Kærlighedens Komædie* (De Comedie der Liefde) weten wij niet veel. Er wordt een zeker verband aangenomen met den roman *Amtmandens Døtre* van Camilla Collett (1855). Deze begaafde vrouw was opgekomen tegen het conventie-huwelijk vóór het huwelijk uit liefde. Ook op eene andere wijze bestaat er, naar het schijnt, een samenhang tusschen Camilla Collett en *Kærlighedens Komædie*. In de jaren, toen de vijandschap tusschen haar broeder (Wergeland) en Welhaven het heftigst woedde, bestond er een innige vriendschap tusschen haar en Welhaven. Deze vriendschap, die niet tot een verbinding geleid heeft, schijnt Ibsen bekend te zijn geweest, en Camilla uit zich ook over Ibsen's drama op eene wijze, waaruit blijkt, dat zij daarbij aan haar jeugdgevoelens denkt. (Zie hierover Mathilde Schjøtt in haar opstel over Camilla Collett).

Bij Ibsen is niet alleen de conclusie, maar ook de vraag, die gesteld wordt, eene andere. De vraag is niet, hoe een huwelijk het best terecht zal komen, door liefde of door een ander middel, maar hoe er van de liefde wat terecht zal komen. En het antwoord luidt: niet door het huwelijk. En wanneer men goed toeziet, dan zijn hier de maatschappelijke conventies, die als moordenaars der liefde worden aangevoerd, nog niet eens haar ergste vijanden. Tegen dezen zouden Falk en Svanhild het nog opgenomen hebben. Maar het is de begeerte, het is het eeuwige samenzijn, het zijn de eischen, die de partijen onherroepelijk op den duur aan elkaar gaan stellen, waarop ten slotte het sterke gevoel schipbreuk moet lijden. Door deze gezichtspunten is *Kærlighedens Komædie* niet uitsluitend een maatschappelijke satyre, maar een diep menschelijk gedicht. Falk en Svanhild worden zich bewust, dat ook hun gevoel, hoe sterk ook, toch tegen het leven niet bestand zal zijn; maar hun liefde langzaam te zien sterven, daarvoor huiveren zij. Liever moet zij jong en frisch sterven en daardoor naar een hoogere sfeer worden overgebracht. Zij kiezen den eenigen uitweg, die hun van hun ideaal standpunt overblijft,—zij besluiten, van elkander te gaan en elkander in de herinnering te bewaren—'voor de eeuwigheid te winnen', heet het hier,—liever dan hun liefde in het leven te zien ondergaan. Zij doen dit echter niet klagend, maar dankend: "Nu kan ik je *blij* missen voor dit leven", is de afscheidsgroet.

Het spreekt wel van zelf, dat *Kærlighedens Komædie* niet verstaan, en dus ook niet vriendelijk ontvangen werd, en dat over de moraal van het stuk heel wat dwaze oordeelvellingen zijn uitgesproken. Als recept voor de practijk is het ook zeker niet van algemeene bruikbaarheid, maar dat was ook ongetwijfeld niet de bedoeling van het drama, en de moralisten behoeven niet te vreezen, dat Falk en Svanhild veel navolgers zullen vinden. Het is niet alleen door idealisme gedragen, de gedachte is ook volkomen consequent doorgevoerd, en eene machtige poëzie maakt hier natuurlijk, wat in het leven althans zelden voorkomt. In macht van poëtische uitdrukking is hier een hoogtepunt bereikt.

Kærlighedens Komædie is echter niet alleen een hoog-romantisch gedicht, het is ook eene scherpe satyre. Tegenover Falk en Svanhild, wier liefde als een vuurpijl de lucht in gaat en in scheiding haar hoogtepunt bereikt, worden een aantal andere paren geplaatst, van

verschillenden leeftijd: jong-verloofden, lang verloofden, lang gehuwden, eene weduwe. In deze menschen wordt de liefde, zooals zij zich in de maatschappij openbaart, bespot. Nuchterheid, bezorgdheid voor het dagelijksch brood, gebrek aan moed, aan vreugde, aan poëzie,—ziedaar de verwijten, die allen treffen. Falk onttrekt zich aan dit gild der vrienden en huwendes, en hier valt hij aan het einde met zijn dichter samen. Een studentenquartet komt, om Lind op te halen, die met hen de bergen in zou gaan. Maar Lind is nu verloofd, wat een tante aanleiding geeft, om te zeggen: "zoodat jullie begrijpen kunt, dat hij in het groen niets te zoeken heeft." In plaats van Lind gaat Falk mee. Als de studenten klagen, dat zij nu hun tenor missen, verschijnt Falk en zegt: "dien zing ik in het koor van Noorwegens jeugd."

De tenor uit het quartet is de dichter, naar wien het jonge Noorwegen reeds luistert. Hij bezit een instrument met dubbelen klankbodem, "één hoog, voor de vreugde van het leven, en één, die beneden trilt, diep en lang."

Gansch anders is de stemming in *Brand*. Maar tusschen *Kærlighedens Komedie* en *Brand* ligt het jaar 1864, dat op eene heel andere wijze de werkelijkheid naar voren bracht dan de waarneming, dat de liefde niet altijd tot den jongsten snik bewaard blijft, dat doet.

Wij moeten ons de stemmingen voor den geest brengen, die sedert ca. 1850 ten opzichte van Denemarken heerschten. De tegenstelling tusschen de ultra-patriotten en de vrienden van Denemarken, die omstreeks 1830 in den strijd tusschen Wergeland en Welhaven tot uiting was gekomen, was van karakter veranderd. De volksromantiek had de Denenvrienden tot een bij uitstek nationale partij gemaakt, en van de andere zijde hadden vele patriotten van de oude soort hun vaderlandsch gevoel onder zekere reserves tot de broedervolken uitgestrekt, en zoo was dan het Skandinavisme geboren. Anti-Deensch was men nog, waar het er op aankwam, een overwegenden invloed van Deensche instellingen tegen te gaan. In de zaken, bij voorbeeld, die het theater betroffen, hebben Ibsen en Bjørnson, beide anders groote vrienden van Denemarken, heftig gestreden voor het bevorderen van Noorsche kunst en het weren van Deensche tooneelspelers. Op gelijke wijze was men op bepaalde punten—al zulke, die het bestuur van het land aangingen—anti-Zweedsch. Maar deze dingen beschouwde men bij voorkeur als interne geschilpunten, die niet meetelden, wanneer de familie der 'broedervolken' tegenover vreemden kwam te staan. Hier trok men één lijn en stelde men zich ook voor, als één man te staan. Naast het bijzonder-Noorweegsch patriotisme ontwikkelde zich dus zeer sterk een Skandinavisch patriotisme; slechts eene kleine minderheid, die in die jaren niet zeer luid sprak en waarnaar nog minder geluisterd werd, wees de toenadering tot Denemarken en Zweden van de hand. In de beide andere landen ontwikkelden zich in die jaren gelijksoortige gevoelens, en deze werden versterkt door de gebeurtenissen in naburige landen, met name de sterke machtontwikkeling van Pruisen, waarvan men gemeenschappelijke gevaren dachtte. Met het ideaal van Noorwegens zelfstandigheid lieten deze gevoelens zich vereenigen in de voorstelling van drie zelfstandige staten, die elkander naar buiten zouden steunen, terwijl zij hun onderlinge betrekkingen in vrijheid zouden regelen. Het enthousiasme voor het Skandinavisme uitte zich in feestelijke bijeenkomsten zooals de hierboven (p. 40) genoemde studentensamenkomst te Upsala in 1856, waarbij Bjørnson tegenwoordig was.

Toen kwam het jaar, waarin de broederlijke gevoelens de vuurproef zouden doorstaan. In 1864 begon Pruisen den oorlog tegen Denemarken. Ofschoon Karel XV den wensch koesterde, het aangevallen land te hulp te komen, werd door de regeeringen in Stockholm en in Kristiania anders besloten, en het Noorsche Storting hield zich rustig. In het Studentenverbond echter besloot men, een adres aan de Deensche studenten te zenden, ten einde uitdrukking te geven aan meegevoel.

Deze houding van Noorwegen heeft op Ibsen een diepen indruk gemaakt en de pessimistische stemming doen rijpen, die in *Brand* tot uiting komt.

Wij kunnen in Ibsen's werken, vooral in gedichten, de stemmingen nagaan, waarmee hij de gebeurtenissen gevolgd heeft. Reeds werd er hierboven op gewezen, dat in *Kongsemnerne* de gedachte aan een in broederschap vereenigd Skandinavië herkend kan worden in Hakons groote koningsgedachte. Maar er bestaan ook veel directer aanduidingen. Reeds in 1849 schreef Ibsen naar aanleiding van den eersten Sleeswijkschen oorlog een 'oproep aan de Noorsche en Zweedsche broeders' onder den titel *Vaagner, Skandinaver!*, waarin onder anderen gewezen wordt op het gevaar, dat ook hen bedreigt (Efterladte Skrifter I, 31). In 1851 bracht hij Denemarken hulde in een gedicht ter gelegenheid van een Deensch-Noorsch studentencongres (*For Danmark*, Efterladte Skr. I, 87). In 1863 riep hij in een welsprekend gedicht, *En Broder i Nød*, zijn landgenooten op, om de zijde van Denemarken te kiezen, voor het te laat is. Dan valt de slag, en Ibsen verlaat Noorwegen. Een gedicht van 1864 uit Rome: *Troens Grund* (De Grond van het Geloof) bericht op sarcastische wijze van een ervaring op die reis. De dichter had, zoo zegt hij, zijn oproep (d.i. *En Broder i Nød*) over zijn volk geslingerd; hij ging op reis. In de kajuit converseerden de passagiers over den val van Dybbøl, over de jonge Noorsche vrijwilligers. Inderdaad, van één was een neef weggelopen, een ander miste zijn handelsbediende; men had dus belang bij de zaak. Op de sofa zat een oude dame, flink en ferm; velen troostten haar of spraken bezorgdheid uit over haar eenigen zoon. Maar vol vertrouwen knikt zij; over *hem* is zij gerust. De dichter bewondert haar en vindt, dat zijn volk toch nog leeft in het geloof der vrouw. Tot het blijkt, wat de grond van haar zekerheid is. Haar zoon was krijgsman in het Noorsche leger.

Interessant is het gedicht *Til de Medskyldige* (Aan de Medeschuldigen), een inleidende groep strofen bij de fragmenten van den epischen *Brand*,—een voorstudie voor het drama, dat

denzelfden titel voert,—die na Ibsen's dood het licht zagen. Hier ontmoeten wij een positieve breuk met de nationale romantiek. 'Medeschuldig' noemt hij zijn landgenooten; de ware schuldigen echter zijn de dichters, is hij zelf ook. Het volk was dood, maar de dichters hebben het lijk met bloemen getooid en gedaan, of het levend was. In den nacht van het heden hebben zij gezongen over den dag van het verleden, maar zij hebben verzuimd, deze vraag te stellen:

"Kan den med Rette tage Arvens Skat,
som fattes Haanden, der skal Arven løfte?"

(Kan hij met recht den schat van het erfgoed zich toe-eigenen, die de hand mist, welk het erfgoed moet opnemen?)

Niet alleen de gedachte is van Welhaven; ook de woorden herinneren direct aan deze verzen uit Norges Dæmring:

"Ti Glandsen, der i Ahne-Hallen brænder,
kan ei fortæbes, er en hellig arv,
der falder renterig til Folkets Tarv,
naar det kan hæve den med voxne Hænder!"

(Want de glans, die brandt in de hal der voorvaderen, kan niet verloren gaan, is een heilig erfgoed, dat rentegevend het volk ten goede komt, wanneer dit het met volwassen handen kan opnemen).

In de situatie en in de stemming bestaat echter dit verschil, dat Welhaven in 1834 zich ergerde over leege blufferij, terwijl de daden nog op zich laten wachten, maar de hoop uitspreekt, dat het eenmaal anders zal worden. In 1864 is het Noorweegsche volk werkeloos gebleven, waar handeling vereischt werd. Ibsen verklaart het volk voor dood. Het zou lang duren, voor Ibsen de indrukken van 1864 kon vergeten. Pruisen blijft voor hem het land van bruto geweld. In 1870 laat hij zich daarover scherp uit in zijn *Ballonbrev til en svensk dame*, waaruit ik alleen deze twee verzen citeer:

"Thi mod skønhed hungret tiden,
Men det ved ei Bismarck's viden."

(Want naar schoonheid hunkert de tijd; maar dat weet Bismarck's wijsheid niet).

En nog eenmaal geeft hij zeer scherp lucht aan zijn gevoelens in 1872 naar aanleiding van eene rede van Bjørnson. Ook deze dichter had de gebeurtenissen van 1864 met spanning gevolgd. Ook hij had aansporingen uitgezonden, om Denemarken te hulp te komen, en na den val van Dybbøl klaagde hij: *Da Norge ikke vilde hjælpe*. In 1870 was men in Skandinavië zeer gespannen. Men wachtte van eene Fransche overwinning herstel voor Denemarken. De eerste berichten omtrent Duitsche overwinningen wilde men niet gelooven. Maar toen Frankrijk verslagen was, kwam Bjørnson tot de overtuiging, dat men 'de signalen moest veranderen'. En hij werd Pangermanist. Pangermanisme was slechts een verbreed Skandinavisme, datgene, waarop men af moest sturen, was een zelfstandig Noorwegen in Skandinavië en een zelfstandig Skandinavië in een groot Germanië. Hij ging zoover, daarover in Kopenhagen voordrachten te houden. Deze omslag van Bjørnson, door hem zeker eerlijk bedoeld, maar van weinig inzicht getuigend, veroorzaakte een levendigen pennestrijd. Ibsen nam daaraan tegen zijn gewoonte deel en schreef *Nordens Signaler* (later opnieuw uitgegeven in *Samlede Værker* X, 567), een gedicht vol vlijmenden spot:

"Der er omslag ivente! klem paa med talerne!
Vejrhanen paa fløjen har forandret signalerne."

(Er is omslag te wachten! Zet door met de toespraken! De weerhaan op den vleugel heeft de signalen veranderd).

Brand verscheen in 1866. Wie dit gedicht leest, zonder de invloeden te kennen, waaronder het ontstaan is, zal niet terstond bemerken, dat de Sleeswijksche oorlog daarvoor een zoo overwegende beteekenis gehad heeft. Wel bevat 'Brand' nog een aantal directe toespelingen; vooral de monoloog in het vijfde bedrijf is hier en daar tamelijk doorzichtig. Maar het drama zou niet de beteekenis voor de wereldliteratuur hebben, die het heeft, indien de dichter het niet boven de gebeurtenissen van den dag verheven had. Het stuk speelt in Noorwegen, en de menschen, waarmee Brand te doen heeft, zijn Noorweegsche menschen, maar gelijke ervaringen had Brand overal kunnen opdoen. Brand is een idealist pur-sang, en hij wil de menschen in zijne omgeving tot idealisten maken, die als hij alles offeren aan een denkbeeld. Hij geraakt met allen in conflict en wordt uitgestooten. Dat het conflict van religieuzen aard is, is in zeker opzicht bijkomstig; immers het is niet de keuze van het ideaal, maar de trouw daaraan, waarover het stuk loopt. Er zijn personen, die trekken geleverd hebben voor de figuur van Brand. Maar dit betreft toch het uitwendige. Toevallige gebeurtenissen als deze, dat de predikant Lammers de staatskerk verliet, zijn niet de diepere grond voor het ontstaan van Brand. Evenmin als Agnes haar ontstaan er aan te danken heeft, dat Ibsen eens in werkelijkheid getroffen is door een replek, die hij later aan Agnes in den mond legt. Een reden, om Brand tot een religieuzen held te maken, is zeker wel geweest, dat het religieuze leven in Noorwegen zulk een rol speelde, dat men uit zoo vele monden de phrases kon hooren, waarmee Brand ernst maakt. Er was zeker geen gebied, waar de tegenstelling tusschen woord en handeling met meer klem kon worden duidelijk gemaakt, dan het religieuze.

Brand is een heele persoonlijkheid, en hij maakt op echt Ibsensche wijze zijn ideaal tot werkelijkheid. Niet door ook maar één proseliet te maken, maar door voor dat ideaal te leven en zijn leer met zijn dood te bezegelen. Wat hij zoekt, is Gods genade, maar hij is overtuigd, dat deze alleen door offers te verkrijgen is. Brand's laatste verzoeking, nadat de menigte hem met steenen verdreven heeft, bestaat in het visioen van Agnes, die hij verloren heeft. De verschijning wil hem overtuigen, dat zijn strijd vergeefsch is, dat hij haar terug zal krijgen, wanneer hij afziet van zijn eisch: 'alles of niets'. Maar hij erkent in het visioen een list van Satan, en hij wijst het terug. Nu eerst kan hij weenen en juichen; nu klinkt, wanneer de lawine hem bedekt, de mystieke stem: 'Hij is deus caritatis'.

Ibsen zegt in een zijner brieven (Breve I, 254), dat *Kærlighedens Komædie* een voorlooper van *Brand* is. Hij heeft op deze plaats het oog op de kritische zijde van beide stukken en zegt, dat hij in het eerste geschilderd heeft 'de in onze sociale verhoudingen heerschende tegenstelling tusschen de werkelijkheid en den idealen eisch in alles, wat liefde en huwelijk aangaat'. Uit den samenhang blijkt, dat in 'Brand' dezelfde tegenstelling op religieus gebied wordt aangetoond,—natuurlijk niet in de hoofdpersoon, maar in de overigen. Maar de samenhang bestaat ook in de levensopvatting en karakterontwikkeling der helden. Brand's 'eeuwig bezit men slechts het verlorene' herhaalt Falk's 'nu heb ik je voor dit leven verloren, maar ik heb je gewonnen voor de eeuwigheid'. Slechts is de uitdrukking nog praegnanter geworden. De kristalliseering der gedachte tot woorddiamant heeft plaats gehad.

Op *Brand* volgt in 1867 *Peer Gynt*. Nog heeft Ibsen met zijn volk niet afgerekend. Ditmaal echter zendt hij niet een boetepredikant onder hen, maar hij voert het volk zelf ten tooneele in één typischen representant. Peer Gynt is niet een Noorweger, maar het Noorweegsche volk, zooals de dichter het ziet. Zijn voornaamste eigenschappen zijn neiging tot grootspraak en karakterloosheid. Hij redeneert veel over het begrip, 'zich zelf te zijn', maar in zijn devies heeft hij, zonder het te bemerken, achter het woord 'zelf' het woord 'genoeg' geschreven. Hij is zich zelf genoeg, een egoïst in plaats van een persoonlijkheid. Zijn levenswandel getuigt daarvan, en daarom wordt ook aan het einde verklaard, dat hij zich zelf heeft uitgewischt. De hoofdoorzaak van zijne geestelijke lamheid is gebrek aan gevoel voor de werkelijkheid. Hij is een fantast, die leugen en waarheid niet onderscheiden kan. Dit komt van zijne opvoeding; zijne moeder heeft hem opgevoed met sprookjes, die gebruikt werden met hetzelfde doel, waarmee een ander brandewijn gebruikt,—om de zorgen te vergeten. Hier wordt de romantiek rechtstreeks veroordeeld als de geestesrichting, die het Noorweegsche volk in een droomwereld heeft doen verdwalen. (Men vergelijkte het hierboven geciteerde gedicht: 'Aan de Medeschuldigen').

In gelijke mate als van *Brand* geldt van *Peer Gynt*, dat de dichter de stof boven den strijd van den dag verheven heeft. Het nationale geeft de toonsoort aan, waarin het stuk gestemd is, maar het menschelijke overweegt; in *Peer Gynt* kan ieder zich zelf terugvinden. De grootere afstand in den tijd van de dingen, die den dichter ontstemd hadden, heeft ook zekere verzachting meegebracht. De spot is scherp, maar het beteekent toch al een verandering, dat er gespot en niet gevloekt wordt. Naast den spot treedt ook—in tegenstelling met *Brand* een element van meegevoel op. Daaraan hebben wij te danken, dat Peer Gynt een levend individu is geworden. Misschien is dit wel de hoofdverdienste van het dichtwerk. Hierover zou veel te zeggen zijn; ik moet mij echter beperken en verwijs daarom naar hetgeen ik hierover in 1919 in het tijdschrift *Neophilologus* geschreven heb.

Het is treffend, dat dit stuk, waarin Ibsen voorgoed afscheid neemt van de romantiek, in zeker opzicht het meest romantische van al zijn drama's is. Het wemelt er van onwerkelijke wezens, van figuren uit de sprookjeswereld, heksen, trolld, dovregubben en zijn dochter; doode voorwerpen als het standbeeld van Memnon, de sphynx van Gizeh zijn tot personen gemaakt; inwendige stemmen krijgen gedaante. Het is, of de dichter er vermaak in geschept heeft, met al deze figuren, voor hij ze vaarwel zeide, nog eens naar hartelust te sollen. Ook het metafysische slot is zoo onwerkelijk mogelijk. Van beteekenis is het, dat al deze wonderlijke figuren nog iets anders beteekenen, dan wat zij schijnen. Een trolld is alleen voor het uiterlijk de reus uit het volksgeloof, in waarheid beteekent hij den egoïst; Memnon is de wijsheid der eeuwen, die aan Peer Gynt raadselen opgeeft; de vreemde passagier is het ontwakend geweten. De weg van romantiek naar realisme voert hier over symboliek en allegorie.

HOOFDSTUK III.

DE TAALBEWEGING EN DE OUDSTE SCHRIJVERS IN LANDSMAAL.

Gelijk in het eerste hoofdstuk reeds meegedeeld werd, was de taal, die in het begin der negentiende eeuw in Noorwegen geschreven werd, van Deensch nauwelijks te onderscheiden. Sommige schrijvers mogen in bescheiden mate woorden gebruikt hebben, die in het Deensch niet gangbaar waren, deze afwijking was niet grooter, dan ook het geval kon zijn, wanneer een gewestelijk schrijver woorden uit zijn dialect aanwendt. De gesproken taal, ook voorzoover zij Deensch-Noorsch was, stond verder van die van Denemarken af. De uitspraak en de accentuatie waren Noorsch, en de algemeene woordenschat bevatte ook een zeker aantal uitsluitend Noorweegsche woorden, die in de geschreven taal, waarvoor het Deensch eenigszins de norm aangaf, niet gebruikelijk waren. De sterke ontwikkeling van het nationale bewustzijn na 1814 bracht nu van zelf mee, dat zich ook in de taal een streven naar zelfstandigheid openbaarde, dat

op den duur tot groote veranderingen zou voeren. Dit streven toont zich in twee richtingen, die parallel gaan: de vernooersching van het Deensch-Noorsch en het scheppen van een eigen geheel-Noorsche taal.

De eerstgenoemde beweging is uit den aard der zaak de oudste. Zij begint met het hierboven genoemde opstel van J.A. Hjelm en de daardoor geïnspireerde pogingen van Wergeland. Dan volgen de sprookjes van Asbjørnsen en Moe, die een blijvenden invloed gehad hebben. De vernooersching betreft hier vooral den woordenschat en den stijl. Sedert het midden der eeuw treedt ook de spelling op den voorgrond. Deze was hier niet uitsluitend eene zaak van uiterlijk. De tot nu toe gebruikelijke schrijfwijze gaf de Deensche uitspraak weer, die in belangrijke punten verder van den ouden toestand was afgeweken dan de Noorweegsche. De spelling drukte dus niet een klankstelsel uit, dat verouderd was of daarvoor werd aangezien,—integendeel, zij gaf uiting aan veranderingen, die men niet erkende, en de wijziging, die nu gewenscht werd, bestond voor een belangrijk deel in archaïseering. Wanneer men tot dusverre schreef *lade, rige, løbe*, dan sprak men *late, rike, løpe*, met harde consonanten, die van ouds in deze woorden gestaan hadden, en die het Deensch eener vroegere periode ook gekend had. Men begint nu op deze wijze te schrijven en brengt door deze archaïseering de spelling nader bij de uitspraak. En zoo deed men ook in andere gevallen.

De wetenschappelijke leider van deze grammatische beweging was K. Knudsen, die schreef *Haandbok i dansk-norsk Sproglære* (1856). Tevens werd de strijd tegen de vreemde woorden voortgezet. Hier is het belangrijkste werk, van denzelfden schrijver *Unorsk og Norsk* (1879-81).

De andere taalbeweging, de Noorsch-Noorsche, begint in dezelfde jaren, waarin Asbjørnsen en Moe optreden. Naarmate het platteland deel begon te nemen aan het cultuurleven, ontstond de gedachte, dat Noorwegen tweetalig is. Het verschil tusschen de taal van het platteland en van de stad is hier niet hetzelfde als in andere landen, waar de schrijftaal en de dialecten tegenover elkander staan als zusters, van welke ééne door het gebruik eene bijzondere positie gekregen heeft. Hier is de algemeene taal niet eene zuster, maar eene nicht der dialecten; zij stamt uit een ander gezin, en haar gezag wordt daarom, zoodra men over die verhouding gaat nadenken, minder bereidwillig erkend. Nu staan er mannen op, die ontkennen, dat het Deensch-Noorsch Noorsch is, die deze taal provincie-Deensch noemen, en die den eisch stellen van eene geheel Noorweegsche, d.w.z. in Noorwegen geboren, taal voor Noorwegen.

De moeilijkheid, om aan zulk een wensch te voldoen, bestond niet hierin, dat een geheel Noorweegsche taal niet bestond; zij was er, en zij werd gesproken. Maar het ontbrak haar aan eenheid; zij leefde alleen in dialecten, en de dialecten weken onderling sterk af. De eenige taal, die in alle deelen des lands gehoord werd, was het Deensch-Noorsch. Hetgeen te doen stond was, uit de dialecten eene taal te maken, die autoriteit kon doen gelden, en deze te gebruiken als schrijftaal.

Dat dit gelukt is, is wel een der merkwaardigste dingen, die het cultuurleven der negentiende eeuw heeft zien gebeuren. Wat men ook van kunstmatige talen mag zeggen—deze kunstmatige taal is eene levende geworden. Er dient echter bijgevoegd te worden, dat zij slechts tot op zekere hoogte kunstmatig, en dat zij niet in alle opzichten levend is. Zij is uit levende dialecten opgebouwd en heeft daarom niet de starheid, die aan de schematische schepselen van een dorre berekening eigen is, maar gesproken wordt zij eigenlijk nergens. Zij is een in verschillende streken eenigszins uiteenloopende schriftelijke representant van de eenheid der Noorweegsche dialecten.

Men moet de energie der menschen bewonderen, die dit tot stand gebracht hebben. Maar niet alleen hun energie,—niet minder hun genie. Want het verbazingwekkend succes, dat het landsmaal gehad heeft, is zeker voor het grootste deel hieraan toe te schrijven, dat kort na haar ontstaan een paar schrijvers van den allereersten rang het tot voertuig hunner gedachten gemaakt hebben.

De schepper van het landsmaal is eigenlijk één man geweest, Ivar Aasen, een boerenzoon uit Zuid-Møre (een landschap op de Westkust), die zijn jeugd in groote armoede heeft doorgebracht en als zoovele beroemde Noorweegsche schrijvers zich door ontberingen een weg heeft moeten zoeken. Aasen was een grammatisch genie. Als autodidact kwam hij zonder hulp van anderen tot de ontdekking, dat het dialect, dat hij sprak, de voortzetting was van die taal, die eeuwen geleden in Noorwegen gesproken *en geschreven* werd, en die eene schoone letterkunde had voortgebracht. Eerst schreef hij van dat dialect eene grammatica (1841); daarna stelde hij zich een bredere taak, namelijk het bewerken eener spraakkunst van de Noorweegsche volkstaal: *Det norske Folkesprogs Grammatik* (1848, in tweede uitgave van 1864 betiteld *Norsk Grammatik*), waarop een woordenboek volgde: *Ordbog over det norske Folkesprogs* (1850; later *Norsk Ordbog* 1873). Hierin is ook de woordenschat der andere dialecten opgenomen. Nu ontbrak er nog maar aan, uit die dialecten eene algemeene taal te scheppen, waarin wel het Westlandsch overwoog, maar toch ook uit andere dialecten zou worden opgenomen, wat algemeen verstaan kon worden. Zulk een taal heeft Aasen geschapen en in zijn geschriften gebruikt. Anderen volgden zijn voorbeeld; er ontstonden vereenigingen voor 'maalstræv' (*stræv*, het streven, werken voor iets), en het doel werd op den duur, deze taal te maken tot de eenige, die in Noorwegen burgerrecht had, en haar het Deensch-Noorsch te laten verdringen.

Het is natuurlijk gekomen tot een strijd tusschen de aanhangers van het landsmaal en het bymaal ('stadstaal'). De invloed van dien strijd op het bymaal is geweest, dat ook deze taal zich in een nog sneller tempo in nationale richting ontwikkeld heeft, dan misschien anders het geval zou zijn geweest. De tegenstelling is daardoor een gansch andere geworden dan die, welke een paar

tientallen jaren vroeger bestond in den boezem van het toen alleenheerschende Deensch-Noorsch. De vraag was toen: aansluiting bij Denemarken of eigen ontwikkeling? Thans willen beide talen Noorsch zijn, maar de aanhangers van een van beide talen ontkennen het Noorsch karakter der andere, terwijl die der andere (van het bymaal) den nadruk leggen op het willekeurige, dat er in eene gemaakte taal is. Van tijd tot tijd ontstaat een compromis; weldra ontbrandt de strijd dan opnieuw. De taal, die de meeste concessies doet, is het bymaal; de laatste concessie bestaat in een overeenkomst omtrent gelijkheid in spelling voor de beide talen. Maar sommige flexievormen uit het landsmaal zijn tegelijk toegelaten. Het landsmaal is van het project van een man, die bij velen voor een zonderling doorging, geworden tot eene taal, door de regeering erkend en beschermd, die in scholen onderwezen en van vele kansels en in meer dan één theater gehoord wordt.

De ontwikkeling van het landsmaal is gegaan in de richting van nader aansluiting aan de gesproken taal. De blik van Aasen was door zijn taalhistorische studiën in hooge mate gericht op het Oudnoorsch. Hij heeft eene voorliefde voor oude vormen, en ofschoon hij de levende taal wil gebruiken, steunt hij niet alleen voornamelijk op die dialecten, die het meest van de oude taal bewaard hebben, dat zijn de Westlandsche dialecten, maar hij heeft ook een neiging tot archaïseeren, die voornamelijk is toe te schrijven aan den invloed van de groote autoriteit dier dagen, den historicus P.A. Munch. Zelf gebruikt hij het landsmaal in zijne gedichten, maar zoowel door uitsluitend gebruik in poëzie als door de genoemde archaïstische tendenties behield deze taal een aristocratisch karakter. De eerste, die haar in proza gebruikte, was Aasmund Vinje, over wien hieronder gesproken wordt. Dit beteekent tevens een eerste poging tot democratisering van het landsmaal; het moet de gewone schrijftaal voor het volk worden. Tegen het uitsluitend gebruik van Westlandsch dialect kwam daarna Fjørtoft op, een politiek schrijver van zeer radicale richting. Hij wil, dat ieder zich eenigszins naar zijn dorpsdialect zal richten, en dat door het op deze wijze ontstaande contact der dialecten op den duur een gemeenschappelijke taal zal ontstaan. Zelf schreef hij in zijn blad *Fram* (1871-73) een dialect uit Zuid-Møre, maar met elementen uit het Oostlandsch en het Nordenfjeldske (de streek ten Noorden van het Dovrefjeld). Ook andere richtingen deden zich gelden. Den sterksten invloed heeft Arne Garborg gehad door de groote uitbreiding zijner boeken. Zijn taal is ook in hoofdzaak Westlandsch, maar al wat archaïstisch is, laat ook hij vallen. Zijn taal is het voorbeeld voor vele jongere schrijvers. Volkomen eenheid is echter in het landsmaal nog niet bereikt.

Maar wel is de macht en het prestige dier taal aanhoudend toegenomen. Sedert 1889 is het een verplicht onderwijsvak in de kweekscholen voor onderwijzers; sedert 1892 wordt het ook in de volksscholen onderwezen en is aan de gemeenteraden overgelaten, of de school leerboeken in landsmaal of in bymaal zal gebruiken, en sedert 1897 worden wetsvoorstellen in beide talen ingediend.

Een der merkwaardigste dichters, die Noorwegen gekend heeft, in sommige opzichten wel de origineelste van allen, is Aasmund Vinje geweest. Zijn originaliteit hangt samen met de bijzondere omstandigheden, waaronder hij zich ontwikkeld en geschreven heeft. Er is in zijn leven een tegenstelling, die op zijn denken inwerkt, eene, die bij een aantal Noorweegsche schrijvers en dichters bestaat, maar misschien bij geen ander zoo groote proporties aanneemt als bij hem. Hij is de zoon van een *husmand*, d.i. een kleinen boer, die op een *plads* (kleine boerenwoning, in tegenstelling met boerderij) woont. In armoede is hij opgegroeid; de beste jaren van zijn jeugd heeft hij den arbeid van een boerenknecht verricht. Tot de studie komt hij langs den volgenden weg. Zijn vader is soldaat geweest en wil den jongen tot elken prijs van den krijgsveld dienst vrijhouden. De eenige wijze, waarop een onbemiddeld man, die zich niet met geld kan vrijkopen, hieraan kan ontkomen, is, dat hij den staat als schoolmeester dient. Daarom wordt den knaap met zoo gering mogelijke kosten de kennis bijgebracht, die hij daartoe noodig heeft. Verder is hij aan zich zelf overgelaten. Maar zijn lust, om te leeren, is zoo grenzenloos, dat hij in een oogwenk heeft opgestoken, wat op den cursus, dien hij volgen moet, te halen is, en nu werkt hij zich al hongerend omhoog op de geestelijke ladder, tot hij, wat kennis betreft, tot de bekwaamste mannen van het land behoort. Die kennis echter vervreemt hem van de klasse, waaruit hij is voortgekomen, maar zij bewerkt niet, dat hij in eene andere klasse wordt opgenomen, en er ontstaat in hem een tweespalt. Door geboorte en natuurlijke sympathie is hij een man van het volk; door zijn ontwikkeling is hij geestesaristocraat, althans gedurende een lange periode van zijn leven. Hij gevoelt zich in geen enkele maatschappelijke klasse thuis en wordt in geene klasse gewaardeerd. De menschen, met wie hij van gelijken oorsprong is, gevoelen den afstand in levensopvatting, die gevolg is van het aangeleerde; van diegenen, met wie hij door zijn lectuur in nader aanraking zou kunnen komen, scheidt hem niet alleen natuurlijke sympathieën, maar ook al dat, wat uit boeken niet geleerd kan worden. Maatschappelijk bruikbaar is hij niet, en dat juist mede ten gevolge van zijn deugden. Immers, de sterke geestelijke ontwikkeling, die hij ook op rijper leeftijd blijft doormaken, is oorzaak, dat hij ieder oogenblik zijn meeningen verandert, ook op zulk gebied, waar het voor een eer geldt, eene vaste overtuiging te hebben. Daar hij zich gaarne op politiek gebied beweegt, bezorgen deze veranderingen van overtuiging hem aan alle zijden vijanden. Hij bezit ook niet de gave, om zich op andere wijze bemind te maken; hij is onhandig en mist de eerste beginselen van goede manieren. Zelfs eten kan hij niet zóó, dat hij geen aanstoot geeft. In zijn oordeel over personen en zaken is hij volkomen subjectief, en hij bedenkt zich geen oogenblik, om op alle tijden en plaatsen met dat oordeel voor den dag te komen, ook daar, waar hij door zulke openhartigheid zich zelf slechts schaden kan. Zoo is hij dan tot eenzaamheid gedoemd, en zóó geschiedt het, dat, wanneer al eens een deur voor hem geopend wordt, het in den regel niet lang duurt, alvorens hij daarbuiten gezet en de deur weer gesloten wordt. Een korten tijd heeft hij een ondergeschikte betrekking op een regeeringsbureau bekleed. Toen deed hij een heftigen aanval op de regeering

—en werd ontslagen.

Vinje gevoelde zich in het leven ter zijde gezet, en van zijn standpunt niet zonder grond. Hij was zich bewust, dat hij veel meer kennis bezat dan vele anderen, die goed betaalde ambten bekleedden, en dat hij gedoemd was, gebrek te lijden, omdat hij het niet over zich kon verkrijgen, een blad voor den mond te nemen. Een diepe bitterheid kon zich van hem meester maken. Maar deze kwam in strijd met zijn aangeboren optimisme, met zijn onmiddellijk natuurgevoel, met zijn niet te schokken geloof aan vooruitgang. Zoo kreeg Vinje den dubbelen blik op het leven, die voor hem zoo karakteristiek is; zoo komt hij er toe, tegelijk de lichtzijde en de schaduwzijde te zien. Hij wordt een ironicus en een humorist.

Het is moeilijk, in weinige woorden te zeggen, waarin de beteekenis van Vinje gelegen is. Het oordeel zal verschillend zijn, naar gelang men let op de onderwerpen, waarover hij geschreven heeft, of op zijne meest bijzondere gave. Vinje had eene groote veelzijdigheid van belangstelling en eene uitgebreide kennis, en hij heeft over tal van dingen geschreven. Maar als kunstenaar had hij een beperkt en eenzijdig talent, en hierin is de eigenlijke eenheid van zijn persoon te zoeken.

Het grootste deel van Vinje's geschriften is in de jaren 1858-1870 verschenen in een blad, dat hij zelf uitgaf en bijna geheel alleen gevuld heeft, *Dølen* ('De Dalbewoner'). Hij schreef daarin over alle denkbare zaken. Vinje was behalve dichter vooral populair filosoof; hij had echter ook groote kennis van litteratuur, van natuurwetenschappen, van oeconomie, landbouw, politiek en nog vele andere dingen.

Een eigenlijk man van de wetenschap in den zin van een zelfstandig onderzoeker was hij niet, maar evenmin was hij een popularisator van wijsheid van anderen, want hij had op alle dingen een eigen blik, en wanneer hij, wat uiteraard dikwijls het geval was, zakelijk niets nieuws had te zeggen, dan sloeg hij toch een eigen toon aan, dan verbond hij toch met de wijsheid uit de tweede hand een eigen gevoelsinhoud, en het zijn die gevoelsinhouden, die stijl, die eigenaardige combinaties, die humor, die maken, dat hij zoo vermakelijk is, en die aan zulke geschriften een blijvende beteekenis geven. De bedoeling dier geschriften was, de verlichting te brengen, waaraan de Noorweegsche plattelandsbewoner in zoo hooge mate behoefte had, en die hij nu toegediend kreeg door een van zijn allernaasten, die hem door en door kende. *Dølen* werd dan ook veel gelezen; de geestige toon trok aan. Maar betalen deed men niet of slecht, en bij herhaling heeft het blad moeten ophouden bij gebrek aan bedrijfskapitaal. Na verloop van eenige maanden, wanneer men hem dood waande, stak *Dølen* dan plotseling weer het hoofd op.

Maar in hooger mate dan populair filosoof en verbreider van nuttige kennis was Vinje dichter. Dat blijkt reeds uit hetgeen hierboven gezegd is over de ware beteekenis van zijn populaire geschriften. Niet altijd komt de dichter voor den dag. Wanneer Vinje niet in de stemming was, kon hij dor en soms vervelend schrijven. Maar geraakt hij op dreef, dan tintelen zijne geschriften van geest. Onder zijne prozaische werken staat hier bovenaan *Ferdaminni* (Reisherinneringen), een boek, dat eerst stuksgewijze in *Dølen* is verschenen. *Ferdaminni* is de beschrijving van een tocht naar Trondjem, dien de schrijver in 1860 maakte, om de kroning van koning Oscar bij te wonen. Vinje vertelt hier op frissche wijze van land en volk. De conceptie doet denken aan Heine's Reisebilder, met name aan de Harzreise; wij vinden hier bovendien dezelfde ontvankelijkheid voor indrukken van de natuur, dezelfde verrassende sprongen van geest. Maar Vinje's boek is rijper; men kan zien, dat het door een man van ervaring geschreven is, en dat zijn geestigheid minder de vrucht is van jeugdige opgewondenheid en overmoed dan van den dubbelen blik, waarop hierboven reeds de aandacht gevestigd werd.

Een eigenschap, waardoor Vinje zich van zijn tijdgenooten in hooge mate onderscheidt, is zijn uitgesproken realisme. Dit kan onder meer blijken uit de kritiek, die hij in 1859 schreef op Bjørnson's *Arne* (de tweede dorpsvertelling). Die kritiek heeft vele gebreken, maar in één verwijt heeft de geschiedenis hem recht gegeven, namelijk hierin, dat Bjørnson de boeren niet goed kende en hun gevoelens toedicht, die aan de stadsmenschen van dien tijd ontleend zijn. Vinje stond in die dagen met dat oordeel alleen. Wel moet hier in aanmerking genomen worden, dat Bjørnson's boeren en Vinje's boeren niet dezelfde menschen zijn. Het verschil tusschen een rijken boer, die eene hoeve bezat, en een *husmand*, tot wier klasse Vinje behoorde, was misschien even groot als dat tusschen een stadskoopman en een arbeider, maar toch vormen de boeren, groote en kleine, tegenover ambtenaren, waartoe ook de predikanten behooren, uit wier stand Bjørnson is voortgekomen, een kring met bijzondere kenmerken, en deze kende Vinje. De groote boeren zag hij niet met vriendelijke oogen aan; misschien heeft hij ze ook niet altijd billijk beoordeeld, maar wanneer hij in *Ferdaminni* en elders hun zwakke zijde laat zien, dan geeft hij toch werkelijkheidsbeelden en geen romantiek.

Overigens was litteraire kritiek niet het fort van Vinje, en dit is ook zeer begrijpelijk. Vinje was subjectivist en mensch van stemming; wat hem sympathiek was, kon hij waardeeren; ontbrak de sympathie, dan ontbrak ook het vermogen, om te verstaan. Op eigenaardige wijze is dit onder anderen gebleken in zijn uitingen over Ibsen's *Brand*. In de dagen, toen hij zich pas in Kristiania ophield, heeft hij een korten tijd met den toen nog jeugdigen Ibsen samengewerkt. De beide dichters hadden elkander leeren kennen in Helberg's studentenfabriek, die in dien tijd door iedereen bezocht werd, die student wilde worden en niet den gewonen weg wilde of kon gaan. Zij hebben toen in het jaar 1851 te zamen met nog een derden man, Botten Hansen, een blad uitgegeven, dat eerst naar eene vignetteekening den naam *Manden* (De Man) kreeg en later omgedoopt is tot *Andhrimnir* (de naam van den kok in Valholl). Dit blad was een navolging van het Deensche blad *Corsaren*, dat door Goldschmidt werd uitgegeven. De jonge mannen lieten zich daarin op harcelleerenden toon uit over de maatschappij en alles, wat daarin omging. Hun

satyre lieten zij los en zij oefenden zich, voorzoover oefening nog noodig was, in een vrij gebruik van den mond. De uitgevers ontmoetten elkander alleen in dit negatieve doel, om kritiek te oefenen. Bij gebrek aan positieven inhoud legde Andhrimnir het na negen maanden af. Ibsen ging toen als theaterregisseur naar Bergen, en een geestelijke toenadering heeft later niet meer plaats gehad. En wederzijdsche waardeering was er ook niet. In *Peer Gynt* ontmoeten wij Vinje als Huhu, die naar Marokko gaat, om de zoo oorspronkelijke taal der orangoetangs te spreken. Toen *Brand* verscheen, heeft Vinje dit dichtwerk bij herhaling besproken. Hij begint, met het te prijzen, maar op een zeer wonderlijke wijze; hij vat het namelijk als een welgelukte farce op. Het idealisme van Brand kan hij slechts als scherts verstaan. "Hij is te razend krankzinnig, om ernstig te wezen," zegt Vinje. Een paar maanden later (in den herfst van 1866) is ook deze lof te veel; Vinje fulmineert nu tegen Ibsen, omdat hij onvriendelijke dingen over Noorwegen gezegd heeft. Wanneer Vinje door hartstocht werd gedreven, kon hij veel zeggen, dat hij moeilijk kon verantwoorden. Zijn vijanden hebben niet nagelaten, in zijn kritieken op *Arne* en op *Brand* uitingen van afgunst te zien tegen twee jongere dichters, die door het geluk zooveel meer begunstigd waren dan hij. Het is moeilijk, iemands drijfveeren te kennen. Iedere menschelijke handeling, ook ieder oordeel, is het gevolg van meer dan één oorzaak. Maar wanneer men vraagt, of die hypothese van afgunst noodzakelijk is, om Vinje's houding te verklaren, dan moet het antwoord ontkennend luiden. Vinje's hartstocht laat zich begrijpen uit zijne geheele positie tegenover zijn tijd. Vinje stond alleen, en hij meende alleen te staan met de waarheid. Waar sprake was van litteratuur, daar was de vraag naar de waarheid in zijn oogen bijna identiek met de vraag naar de taal. Vinje was met hart en ziel landsmaalsman, en het succes van dichters, die het bymaal gebruikten, kwam hem in zijn eenzijdigheid voor, een succes van het Deensch te zijn tegenover het Noorsch. Wanneer nu zulk een dichter, die 'Deensch' schreef, bovendien nog aan Noorwegen verweet, dat het Denemarken niet te hulp was gesnel, dan moest een man van Vinje's geestesgesteldheid al spoedig vinden, dat hij klappen verdiende in plaats van litterair succes.

Men moet hier ook Vinje's onvermogen, om het idealisme te begrijpen, in aanmerking nemen. Indien er iets is, wat hem zot moest voorkomen, dan is het wel, dat iemand zijn leven geeft voor een denkbeeld, dat in de practijk toch niet doorgevoerd kan worden. Bij al zijn eruditie is Vinje zijn leven lang de respectlooze boerenjongen gebleven, die hij door geboorte was. Een groot deel van zijn geestigheid berust op dat nuchtere gebrek aan respect, maar dit brengt ook mee, dat hij niet ziet, dat er dingen zijn, die boven zijn horizont uitgaan. Innig kan hij wezen, maar voor het verhevene heeft hij weinig begrip, en een religieuze gedachte is hem te abstract.

Van de andere zijde moet er hier de aandacht op gevestigd worden, dat, wanneer men Vinje's uitvallen tegen Ibsen niet alleen opvat als litteraire kritiek, maar ook als uitingen van een overtuiging omtrent practische politiek, zij in een ander licht komen te staan. De dichters konden gemakkelijk zeggen, dat Noorwegen aan Pruisen den oorlog moest verklaren; de staatslieden dachten er anders over, en zeker niet zonder grond. Maar onder de schoone geesten stond Vinje met zijn opvatting alleen. Zijn afkeer van het tot het uiterste gedreven idealisme hangt samen met zijn beter inzicht in de realiteit.

Vinje's belangrijkste levenswerk—men moge het prijzen of laken—is dat, wat hij voor het landsmaal gedaan heeft. Hij heeft er voor geijverd,—dat is één ding, maar vooral—hij heeft het gebruikt, en hij heeft het zóó gebruikt, dat na hem niemand kan zeggen, de Noorweegsche letterkunde te kennen, die niet ook landsmaal leest.

Als dichter toont Vinje dezelfde eigenschappen, die den prozaschrijver kenmerken, subjectivisme en den ironischen dubbelen blik. Dikwijls begint hij, met zich inderdaad of schijnbaar aan eene stemming over te geven, tot aan het slot de schalk om den hoek komt kijken en de stemming verstoort. Ook hierin herinnert hij aan Heine. Maar er zijn ook vele gedichten, waarin ééne stemming tot uiting komt en tot het einde toe is volgehouden. Als voorbeeld voor intieme schoonheid en innigheid moge de zang aan Jotunheim (het groote bergland in het Westland) genoemd worden, die opgenomen is in zijn gedichtencyclus *Storegut*.

Het ligt voor de hand, dat de begaafdheid van een dichter met de hierboven beschreven eigenschappen in de eerste plaats lyrisch is. Inderdaad zijn ook naast enkele prozastukken, vooral naast *Ferdaminni*, Vinje's lyrische gedichten de beste voortbrengselen van zijn geest. Tot de lyriek moet ook gerekend worden de zoo even genoemde cyclus *Storegut*. Wat de compositie betreft, kan men *Storegut* vergelijken met *Arnlot Gelline* of met Runeberg's *Fänrik Staals Sägnar*: het is een groep lyrische en tevens vertellende gedichten, gegroepeerd om een historische persoon of gebeurtenis. Voortgang is er eigenlijk niet in het gedicht; de opmerking is wel gemaakt, dat sommige stukken zeer goed zouden kunnen gemist worden of op eene andere plaats staan, zonder dat de werking van het geheel daardoor geschaad zou worden. Ook de karakteristiek van *Storegut* gaat weinig in bijzonderheden; hij is sterk en goedmoedig; hij heeft het dikwijls hard te verantwoorden, maar hij kent ook oogenblikken van vreugde; hij komt door verraad van een valschaard om. Maar de gedichten worden hierdoor bijeengehouden, dat zij voor het meerendeel stemmingen van één persoon schilderen. En er zijn ware meesterstukken onder.

Wanneer Vinje in andere litteraire genres zijn kracht beproeft, dan schiet hij te kort, dan blijkt het, dat het hem zoowel aan psychologie als aan inzicht in de eischen der compositie ontbreekt. Aan Vinje kan men een onderscheid bestudeeren, dat dikwijls over het hoofd wordt gezien, het onderscheid tusschen dichter en kunstenaar. Dichter was hij in hooge mate, kunstenaar in zeer geringe. Onmiddellijkheid bezat hij in dien graad, dat hij alleen daarom een genie mag heeten. Hij bezat ook oor voor den klank van de taal. Maar hij bezat niet het overleg, het inzicht in de eischen der kunst, dat noodig is, om eene stof zoo te verdeelen, dat de onderdeelen tot hun recht

komen. En hij had daartoe ook niet het geduld. Wat hij schreef, drukte hij af; voor herzien bleef geen tijd over. En het kan ook niet verwonderen, dat een dichter, zoo subjectief als Vinje, die *Brand* voor een farce aanziet, geen psycholoog was. Het gebrek aan deze eigenschappen kon door geen theoretiseeren over de kunst, waar Vinje zich somtijds, ofschoon op wonderlijke wijze, aan overgeeft, worden vergoed. Vinje heeft een drama geschreven, *Olav digre*, dat niet uitgegeven is, maar waarvan de proeven, die zijn biograaf meedeelt, zoo verbijsterend zijn, dat men zich afvraagt, hoe een dichter van dezen rang zulke platheden heeft kunnen schrijven. De verklaring ligt hierin, dat hij ook zich zelf niet kende en zich de grenzen van zijne gaven evenmin bewust was als de grenzen der stijlsoorten. Dit hangt samen met zijne naïveteit, waaraan wij ook zooveel moois te danken hebben. Het zijn zulke gebreken, die aanleiding hebben gegeven, dat men Vinje den geniaalsten dilettant genoemd heeft. Toch is dat oordeel niet geheel billijk, wanneer men let op de zekerheid, waarmee hij binnen zijn grenzen het juiste treft.

Vinje heeft ook een satyrisch gedicht geschreven, dat niet voltooid is. De stukken, die gereed waren, heeft hij in *Dølen* uitgegeven. *Staaie* heet het gedicht. Het moet de meening illustreeren, dat een onafhankelijk man, die zijn eigen weg gaat, in de maatschappij mishandeld wordt. Dit zijn dingen, die in den dichter zelf zijn omgegaan. Maar de wijze, waarop dat in beeld gebracht wordt, vereischt toch weer compositie, en de schildering van maatschappelijke kringen vereischt intieme kennis van die kringen, waarin Vinje weer te kort schiet. *Staaie* is dan ook veel minder gelukt dan *Storegut*.

Een bijzondere plaats onder Vinje's werken neemt een boek over Engeland in: *Bretland og Breterne*. Het is geschreven in den tijd, toen Vinje nog de hoop had, een Europeesch schrijver te worden. Zijn gering succes in Noorwegen schreef hij aan de kleine verhoudingen in het vaderland toe. Hij reisde toen naar Engeland, om de Engelsche maatschappij te bestudeeren, en tevens misschien met de heimelijke hoop, om daar voor zich een weg te vinden. Zijn eindoordeel was niet gunstig; de tegenstelling tusschen rijk en arm vond hij er erger dan in het eigen land, en de menschen vond hij er niet beter. Hij heeft met den ransel op den rug groote stukken van het land doorreisd en zich overal opgehouden, waar hij maar toegang kon krijgen. Toen heeft hij zijn bevindingen opgeschreven en zoo eene zeker niet objectieve, maar zeer belangwekkende bijdrage gegeven tot de kennis der Engelsche maatschappij. Maar door zijn onzacht oordeel heeft hij het Engelsche publiek afgestooten—de Times liet zich zeer onvriendelijk uit—, en daarmee was zijn uitzicht op succes in den vreemde afgesneden.

Over de blijvende beteekenis van Vinje is het laatste woord nog niet gesproken. Tijdens zijn leven is hij onderschat, al had hij ook enkele vrienden, die hem waardeerden, en al wist de menigte ook, dat hij een dekselsche grappenmaker was. Zijn maatschappelijke gebreken zoowel als zijn weifelende houding in politieke vragen, die door de tijdgenooten niet werd begrepen, stonden hem in den weg. Na zijn dood is strijd over hem geweest. Hij is diep verguisd, en hij is ten hemel verheven. Maar bij het oordeel over hem heeft dikwijls een omstandigheid den doorslag gegeven, die in dat verband ten onrechte op den voorgrond werd gebracht: men heeft hem geprezen, omdat hij maalsman was, en men heeft hem gelaakt, omdat hij maalsman was. De zaak is echter, dat hij maalsman was uit overtuiging en dus als zedelijk persoon hiervoor lof verdient, dat hij de zaak, waaraan hij zijn hart gegeven had, trouw gediend heeft. Maar zijn beteekenis als dichter hangt niet hiervan af, welke taal hij geschreven heeft, maar *hoe* hij geschreven heeft, eerst in bymaal, daarna—het meeste en het best—in landsmaal. Die beteekenis zal pas algemeen gewaardeerd kunnen worden, wanneer de taalstrijd zoover zal bedaard zijn, dat een oordeel zonder hartstocht mogelijk is. Bij velen is dit thans het geval. Maar zoolang de uitersten der maalsmannen voortgaan, aan de taal van Ibsen het recht te ontzeggen, Noorweegsch te heeten en in Noorwegen gesproken te worden, zullen zij zelf verhinderen, dat aan Vinje recht gedaan wordt. En dat is een verlies voor Noorwegen, want Vinje is een der grootste dichters van dat land geweest.

HOOFDSTUK IV.

HET REALISME.

Een nieuwe tijd stond voor de deur. Een harde werkelijkheid had de idylle verstoord, en men begon in te zien, dat het niet alleen in de practijk, maar ook in de poëzie noodig was, rekening te houden met de wereld, zooals zij was, niet alleen, zooals men wenschte, dat zij wezen zou. In Ibsen's productie gedurende de in hoofdstuk II, 3 besproken periode is reeds te zien, dat iets nieuws in wording is. Er komen nu invloeden uit vreemde landen bij, in de eerste plaats uit Frankrijk, waar de gebeurtenissen van 1870 niet minder ontnuchterend gewerkt hadden dan in het Noorden die van 1864. Hier ontstaat de realistische roman en begint zijn zegetocht over Europa. Daarnaast doen zich invloeden der Engelsche filosofie gevoelen (Stuart Mill, Spencer) en veranderen het geheele wereldbeeld. De alleenheerschappij der orthodoxie is gedaan; de litteratuur wordt critisch ten opzichte van maatschappij, staat, godsdienst. In Denemarken doet de nieuwe richting haar intocht in de epoque makende geschriften van Brandes en in de litteraire voortbrengselen van een reeks jongere schrijvers als Drachmann, Jacobsen en anderen, en Noorwegen blijft niet achter. Kenschetsend voor dit land is het, dat de nieuwe denkbeelden niet uitsluitend door eene jongere generatie gedragen worden. Het zijn de machtige dichters der vorige periode, die zich verjongen en wederom vooraangaan; Ibsen en Bjørnson zijn opnieuw banierdraggers. Maar weldra treedt naast hen een groep romanschrijvers

op, die van gelijken geest bezielde zijn.

Wanneer men in den hier bedoelden zin van 'realisme' spreekt, dan beteekent het woord dus niet precies hetzelfde, als wanneer het gebruikt wordt, om een eigenschap te kennen te geven, die litteratuurvoortbrengselen uit iedere periode kunnen bezitten en altijd in meer of minder mate bezitten. Realistisch is een kunstwerk, dat trouw is aan de werkelijkheid, maar daar litteraire kunstwerken in den regel afbeeldingen der werkelijkheid zijn, bestaat er altijd een zekere graad van realisme. Het eigenaardige van de periode, waarover wij nu spreken, is, dat het begrip tot leus wordt, en dat dus geproclameerd wordt, dat de bedoeling der kunst afbeelding der werkelijkheid is, en dat dus de waarde van een kunstwerk gemeten wordt aan den graad, waarin het gelukt is, dit doel te bereiken. De leus kon trouwens gepaard gaan met andere leuzen, soms met zulke, die in den diepsten grond met haar in strijd waren. Een formuleering van den eisch voor een modern kunstwerk, die men in die dagen dikwijls leest, is, dat het 'problemen onder debat moet plaatsen'. Sommige dichters hebben dat met groot talent gedaan. Maar wie debatteert, verdedigt eene opvatting, waarnaast eene andere, die op zich zelf bestaanbaar is, niet wordt toegelaten. Hij verlaat dus het standpunt der objectiviteit en wordt tendentieschrijver. Vele schrijvers van die dagen zijn tendentieschrijvers. Hun realisme bestaat dan hierin, dat zij den indruk willen wekken, de realiteit te geven, zooals zij is. Inderdaad geven zij haar, zooals zij haar zien,—en dat hebben alle dichters van alle tijden gedaan. Van het bewustzijn uit, dat er toch altijd nog een verschil bestaat tusschen het kunstwerk en de zaak, die voorgesteld wordt, ziet men dan theorie en practijk zich in twee richtingen ontwikkelen. Of men gaat den eisch van het realisme steeds strenger stellen en tracht door veelheid van details de werkelijkheid nabij te komen,—het zoogenaamde naturalisme,—of men laat het realisme als theorie varen en behoudt slechts de techniek er van als kunstmiddel, dat den kunstenaar, die zich weer souverein maakt, ten dienste staat. Wij zullen voorbeelden voor het eene en voor het andere ontmoeten.

Geheel onvoorbereid treedt het realisme in deze dagen in Noorwegen niet op. Onder de oudere schrijvers was er een, en wel een vrouw, die haar aandacht aan eene bepaalde zijde van het maatschappelijk leven gewijd had, namelijk aan de positie der vrouw. Dat is Camilla Collett. In 1813 is zij geboren, in 1895 stierf zij. Zij heeft dus het litteraire leven van bijna de geheele eeuw meegemaakt. Maar pas op rijperen leeftijd is zij begonnen te schrijven. Haar eerste groote, tevens haar belangrijkste boek is van 1855; het valt midden in de periode der romantiek.

Camilla Collett was eene zuster van Henrik Wergeland, slechts weinige jaren jonger dan hij. Toch behoort zij als schrijfster geheel tot een anderen tijd. Toen zij begon, was hij reeds gestorven. Ook haar geestesrichting was een andere dan die van haar broeder. Zij is de ontwikkelde dame uit de beschaafde kringen van die dagen. Zij gevoelt zich niet aangetrokken tot het wilde leven der patriotten van den tijd, waartoe haar broeder behoorde; zij heeft meer sympathie voor de andere clique. Hiermee hangt de reeds vroeger genoemde vriendschap voor Welhaven samen. In 1841 trouwde zij met P.J. Collett, toen lector in rechtswetenschap, die in de vroegere twisten tot Wergeland's tegenstanders had behoord. Niettegenstaande den afstand in levensopvatting, die haar van haar broeder verwijderde, heeft zij sympathieke karakterschilderingen van hem gegeven.

Op raad van haar man begon zij te schrijven, feuilletons in een dagblad (den Constitutionelle), en in denzelfden tijd ontstonden enkele korte vertellingen, die later uitgegeven zijn. Na den dood van haar man in 1851 maakt zij ernst met het schrijvershandwerk, en dan verschijnt in 1855 haar hoofdwerk *Amtmandens Døtre*, het eerste der talrijke Noorsche boeken, die aan de vrouwenzaak gewijd zijn. Behalve deze maatschappelijke beteekenis heeft deze roman waarde voor de litteratuurgeschiedenis als het beste prozawerk uit die dagen. Met tusschenpoozen heeft Camilla Collett daarna uitgegeven: *Fortællinger* (1861), *I de lange Nætter*, *Sidste Blade* (3 verzamelingen 1868-73), *Fra de stummes Leir* (1878), *Mod Strømmen* (1879). Op den duur neemt zij een steeds meer naar het uiterste gaand standpunt in; terwijl haar eerste roman opkwam voor de liefde—in plaats van conventie—als grondslag voor het huwelijk, maar overigens tegen de bestaande verhouding tusschen man en vrouw niets heeft in te brengen en op den voorgrond stelt, dat de man de natuurlijke steun der vrouw is, komt de schrijfster later steeds meer voor de rechten der 'onderdrukte' vrouw op en laat de mannen heel wat harde woorden hooren. Soms gaat haar polemie in het potsierlijke; mannen als Goethe en Byron vinden weinig genade in haar oogen.

Camilla Collett heeft het voorrecht gehad, populair te worden; haar boek *Mod Strømmen* (Tegen den Stroom) mocht eerder *Med Strømmen* heeten; toen zij het schreef, was het modezaak geworden, te vinden, dat de vrouwen verdrukt werden, en zoo deden toen alle schrijvers, die voor modern wilden doorgaan.

Camilla Collett is in zooverre een voorloopster der beweging van 1870, als zij haar stof ontleent aan het dagelijksch leven, en over 'een probleem debatteert'.

Aan schilderingen der werkelijkheid bestonden daarnaast de beelden uit het volksleven, die uit eene zijde der romantiek waren voortgekomen, de werken van Asbjørnsen, Østgaard en enkele anderen. Voorts een deel van Vinje's geschriften en Bjørnson's boerenovellen, die echter weinig realistisch waren. Nu zou het anders worden.

Bij Ibsen openbaart zich het nieuwe realisme niet als eene richting van den tijd, waarbij hij zich aansluit, maar als eene consequentie van zijn eigen ontwikkeling. Ibsen was van nature tegelijk idealist en realist. Hij had een hoog denkbeeld van de mogelijkheden, die in den mensch zijn, en hij had de neiging, om de realiseering dier mogelijkheden als zedelijken eisch te stellen. Dit houdt hij vol, ook in zijn 'realistische' drama's. Hij was te gelijk een groot menschenkenner en bezat het vermogen, menschen natuurlijk te laten spreken en handelen, zoodat wij meenen, hen

te kennen. Dit deed hij reeds in zijne oudere werken. Kritiek op de maatschappij—een der hoofdpunten van het jonge programma—komt bij hem reeds in 1862 voor in *Kærlighedens Komædie*. Toch is er ook bij hem een groote afstand tusschen vroeger en later. Deze bestaat hierin, dat hij dieper studie maakt en precieser beelden geeft van het leven van zijn eigen tijd, en dat de tegenstellingen tot uiting komen in de werkelijk bestaande conflicten van het maatschappelijk leven. In *Kærlighedens Komædie* is het nog een bijzonder menschenpaar, dat in naam van een idee strijd voert tegen de maatschappelijke orde, zooals die zich voordoet. Maar feitelijk zijn Falk en Svanhild een utopie. In *En Folkefiende* daarentegen is de held een dokter, die slechts gewone redelijkheid en eerlijkheid wil,—wat alle anderen ook zeggen te willen,—en die met zijn omgeving in strijd raakt, omdat hetgeen bij hem waarheid is, bij de overigen alleen phrase is, die niet verder reikt dan het eigen belang. Door deze toespitsing van het conflict op iets, dat werkelijk gebeuren kan, wordt het beeld der maatschappij concreter. In overeenstemming met deze behandeling is het, wanneer thans in plaats der verzen, die voor lyrische stemmingsuiting het meest geschikt zijn, de taal van het dagelijksch leven, het proza, gekozen wordt, en dat de personen meer geïndividualiseerd zijn dan vroeger. Ieder spreekt zijn eigen taal, en deze toont het karakter van den spreker, zoodat men hem dikwijls aan een enkele repliek kent.

Het oudste van Ibsen's 'Nutidsdramer' is *De Unges Forbund* van 1869. Het is het eenige blijspel, dat hij geschreven heeft. De afstand van het vaderland en de tijd hebben de hooge golven der verontwaardiging, die hem na 1864 bezielde, doen bedaren; de dichter beziet nu uit de verte het inwendige politieke leven van zijn vaderland, dat in de groote politiek zijn roeping verzaakt had, en dit leven komt hem klein en kinderlijk voor. Vooral het radicalisme dier dagen, met zijn nationale en democratische snoeverij, moet het ontgelden. In Stensgaard herleeft de frasenheld Peer Gynt, maar ditmaal draagt hij een meer bepaalde physionomie; hij behoort nu tot een ondertype; hij is een politicus van twijfelachtig gehalte. De taal, waarmee hij een tot oordeelen onbevoegde menigte opwindt, is het politiek jargon van de volksvergaderingen dier dagen. Het beste bewijs voor de juistheid van het beeld geeft de verontwaardiging van Bjørnson over het stuk; het waren zijn eigen phrases en zijn naïef zelfvertrouwen, die hier op het tooneel werden gebracht. Ibsen heeft zeker niet geloofd, dat Bjørnson niet eerlijk was. Maar aan zijn politiek geschetter heeft hij zich geërgerd^[17]. En hij heeft aan dezen meest in het oog loopenden vertegenwoordiger van eene bepaalde soort demagogie zekere trekken ontleend^[18].

Tegenover den sluwen frasenmaker Stensgaard en zijn aanhang, vooral vertegenwoordigd door een uit de heffe des volks opgekomen speculant, staat eene aristocratie, die wel eerbaar is, maar achterlijk, die den samenhang met den nieuwen tijd verloren heeft. De dichter verwacht heil van een hervorming van dezen stand. Eerlijkheid en eerbaarheid moeten een bondgenootschap aangaan met de jeugd en nieuwe gedachten opnemen; tegen dit verbond—het ware verbond der jongeren.—is de vooze demagogie niet bestand.

Men heeft Ibsen verweten, dat hij in *De Unges Forbund* zich tegen 'de partij van den vooruitgang' heeft gekant. Zoo redeneert bij voorbeeld Vetle Vislie in zijn boek over Vinje. Ibsen zou in dit stuk de woordvoerder zijn voor den teruggang; gelukkig zou hij later zich van dien weg hebben bekeerd. Een kortzichtiger oordeel is niet mogelijk. Geen ding toont misschien duidelijker dan *De Unges Forbund*, hoe ver de dichter er vandaan was, zich tot trompet van een partij te maken. Het komt voor hem in het geheel niet op eene partij aan, maar op waarheid en heilheid der persoonlijkheid. En dat na de ervaringen van 1864 het juist de luidruchtigste partij was, wier doopceel hij het eerst lichtte, is volkomen begrijpelijk. Het is karakteristiek, dat hij toen nog beter verwachtingen had van de oude aristocratie—mits deze zich vernieuwde. Later zou hij ook over deze een ander oordeel vellen en de meening uitspreken, dat de waarheid alleen gediend wordt door de weinigen, die hun tijd vooruit zijn en tot geen partij behooren.

Tusschen *De Unges Forbund* en *Samfundets Støtter* liggen acht jaar (1869-77). In dien tijd was Ibsen voornamelijk bezig met *Kejser og Galilæer*, waarover naar aanleiding van de historische drama's gesproken is.

Met *Samfundets Støtter* (1877) begint een ononderbroken reeks moderne drama's. Weldra volgen *Et Dukkehjem* (1879), *Gengangere* (1881), *En Folkefiende* (1882), *Vildanden* (1884). In al deze stukken wordt de werkelijkheid getoetst aan een zedelijk ideaal, en in den regel treedt ook een vertegenwoordiger daarvan op. Inzooover vormen deze stukken een samenhangende groep. Wat de stemming van den dichter betreft, vormen zij een climax naar het bittere. Uit de verzoenende stemming, die hij na jaren bereikt had, gaat hij stap voor stap weer over tot het diepste pessimisme.

In *Samfundets Støtter* geldt de kritiek den zedelijkheidstoestand in een kleine Noorweegsche stad. Verschillende zijden van het private en het publieke leven worden aangeroerd, en de conclusie is, dat men zich wel is waar voor beter houdt dan anderen, maar dat het eenige verschil tusschen deze maatschappij en die in groote landen is, dat men hier meer verbergt. Konsul Bernick heeft in zijn jeugd fouten begaan; een vriend heeft de schuld op zich genomen en is toen naar Amerika uitgeweken; Bernick heeft toen den naam van dien vriend gebruikt, om zich ook uit andere moeilijkheden te redden. Nu keert de vriend na jaren terug en dreigt, hem te ontmaskeren, en Bernick ontziet zich niet, een onzevaardig schip de zee in te sturen, in de hoop, dat de bewijzen tegen hem, die zijn vriend in handen heeft, met dat schip zullen vergaan. Tegenover Bernick staat eene vrouw, die hem in zijn jeugd heeft liefgehad, die insgelijks naar Amerika reisde, en die nu terugkeert, om Bernick's geweten wakker te schudden. Zóó groot is het geloof van den dichter, dat hij dit experiment laat gelukken. Lona overwint, zij het ook met

hulp van een schrik, die Bernick op het lijf valt, als het blijkt, dat ook zijn zoon zich op het slechte schip bevindt. Het schip wordt echter bijtijds teruggeroepen, en de blijdschap daarover werkt Bernick's bekeering uit. Voor eene menigte, die komt, om hem te huldigen, bekent hij zijn misstappen, en hij huldigt de vrouw als den waren steunpilaar der maatschappij. Lona brengt deze hulde over op de geesten van waarheid en vrijheid.

Het drama toont duidelijk, hoezeer Ibsen, ofschoon als kunstenaar realist, toch ook nu nog als van ouds ideeëndichter is. De gedachte is zoo algemeen mogelijk; "de geest van waarheid en vrijheid",—abstracter kan het al niet. Deze geest groeit in de groote maatschappij en wordt van daar naar een bekrompen uithoek der samenleving gebracht, waar men bezig was, moreel onder te gaan in leugen en zelftevredenheid. Die geest wordt gebracht door een vrouw. Ook dit is bij Ibsen niet nieuw. Hij had een hoog denkbeeld van de offervaardigheid der vrouw, die samenhangt met haar onmiddellijkheid, en hij meende, dat zij in eene omgeving, waar ieder aan alle zijden door égarde gebonden was, gemakkelijker haar onafhankelijkheid kon bewaren dan de man. Het type van de trouwe vrouw, die alleen naar de stem van haar hart luistert en zich aan geen enkele consideratie stoort, stamt uit zijne romantische periode, en het keert tot in zijn laatste stukken terug. Voorgangsters van Lona Wessel in dezen zin zijn reeds Aurelia in *Catilina*, later Solvejg in *Peer Gynt*. En Ella Renthejm in *John Gabriel Borkman* behoort tot dezelfde categorie.

Het kan daarom niet verwonderen, dat waar Ibsen van algemeene maatschappelijke moraal tot de behandeling van een meer speciaal onderwerp overgaat, hij in de eerste plaats denkt aan de vrouwenzaak, die zich bovendien juist in algemeene belangstelling verheugde. *Et Dukkehjem* is een tragedie van eene vrouw, die een hooggespannen opvatting heeft omtrent de liefde van haar man, maar wier verwachting teleurgesteld wordt, en die nu haar man verlaat, waar de werkelijkheid niet aan de illusie beantwoordt. Modern is de dichter ook hierin, dat noch de heiligheid van den huwelijksband, noch ook de banden, die de moeder aan de kinderen binden, de macht hebben, om haar van dien stap terug te houden.

In *Gengangere* is de toon scherper. Men kan zien, dat de dichter weer met zijn omgeving in strijd geraakt is. De onvriendelijke ontvangst, die aan *Et Dukkehjem* ten deel viel, wordt beantwoord door een scherper stellen van het probleem. De vrouw, die in een onwaardig huwelijk leefde en het niet verbroken heeft, maakt zich daarvan een verwijt, en zij eindigt, met zelf het leven van de ongelukkige vrucht van haar huwelijk uit te blusschen.

Nieuwe uitingen van zedelijke verontwaardiging in de pers drijven den dichter tot zijn prachtigen aanval op de publieke opinie en de courantenpers als leidster van deze. Er is geen stuk van Ibsen, waarin zich zulk een frissche strijdlust openbaart als *En Folkefiende*. De ontombare moed en het zelfbewustzijn, waarmee de dichter hier den strijd aanvaardt, brengen ons nog heden in verrukking als voor veertig jaar. Van Brand's idealisme heeft hij niets opgegeven. Maar Stockman is menschelijker dan Brand. Niet voor een abstracte gedachte treedt hij op, maar voor de eenvoudige plichtsvervulling, die men van een man verwachten mag. Dokter Stockman heeft bemerkt, dat het water der badplaats, waaraan hij werkzaam is, vergiftigd is. Hij juicht, dat hij de oorzaak der ziektegevallen, die voorgekomen zijn, heeft gevonden, maar alle partijen, conservatief en radicaal,—anders elkanders gezworen vijanden,—vereenigen zich tegen den man, die de waarheid wil zeggen. Want wanneer deze bekend werd, zou dat den oeconomischen ondergang van de badplaats ten gevolge hebben. De autoriteiten der stad en de oppositiepers werken broederlijk samen, om Stockman onmogelijk te maken, en een volksvergadering verklaart hem met algemeene stemmen met uitzondering van die van een dronken man tot een vijand van het volk. Maar Stockman verliest zijn goede humeur niet; immers, hij heeft een nieuwe ontdekking gedaan, en wel deze, dat de sterkste man ter wereld hij is, die het meest alleen staat.

De drager der ideale gedachte is hier de dichter zelf. Gelijk Stockman zal hij den strijd voortzetten. Maar de figuur is geen zelfportret, en evenmin eene abstractie. Het is een levend mensch, zóó waar geteekend, als men dien in een modern tooneelstuk verlangen kan. Maar indien al het karakter trekken van Ibsen heeft, niet zoo zijn wijze van optreden in het openbaar. Die Stockman, die in de volksvergadering tegenover de menigte staat, is niet de schuwe dichter, die zich van de aanraking met het plebs terughoudt, maar zijn rivaal Bjørnson. Den zedelijken moed hadden beiden, de gedachten zijn van Ibsen, de klinkende stem in de vergaderzaal is die van Bjørnson. Ibsen heeft, zooals G. Gran het uitdrukt, aan Stockman Bjørnson's stem gegeven. Ook de overige personen zijn scherper getypeerd dan in eenig vroeger stuk. Peter, de kleinzielige bureaucraat, Hovsted, de intrigeerende redacteur, Billing, de verslagenschrijver, die Hovsted's woorden als een echo napraat, en wiens originaliteit hierin bestaat, dat hij er een 'gud døde mig' aan toevoegt, Aslaksen, de drukker en huisjesmelker, de kleine burgerman, in wiens hoofd alleen plaats is voor de vraag, waar de kleine luiden van zullen leven, maar ook Stockman's moedige dochter Petra, die het nobele karakter van haar vader heeft en Hovsted's leugenachtigheid doorziet, Katrine, de bezorgde huismoeder, die bang is voor den dreigenden nood, als Stockman zal worden afgezet, maar op het kritieke oogenblik weet, welke keuze zij moet doen, en den vijand 'een oud wijf zal laten zien, dat voor een keer een man kan zijn'. Al deze figuren dragen het stempel der echtheid.

En dan komt *Vildanden* (De wilde Eend), het mismoodigste stuk, dat Ibsen geschreven heeft. Het ziet er uit, of hij het geloof in den mensch geheel verloren heeft. Ook hier treedt, in Gregers Werle, een predikant van een hooger levensopvatting op, maar de man is niet meer een ideale figuur, maar een ideoloog, die met zijn predicaties, te pas gebracht, waar zij niet verstaan kunnen worden, slechts bereikt, dat de vrede van een gezin verstoord en een onschuldig kind tot zelfmoord gedreven wordt. De waarheid wordt in den mond gelegd van den cynicus Relling, die

zegt: "mijn beste mijnheer Werle junior, gebruik niet het vreemde woord idealen; wij hebben het goede Noorsche woord leugens," en die verklaart: "neem je een doorsnee-mensch zijn levensleugen af, dan neem je hem te gelijk het geluk af." En eindelijk: "Och, het leven kon goed genoeg zijn, als wij maar vrij mochten zijn van die lummels, die ons arme lui de deur plat loopen met den idealen eisch." Bittere ervaringen moet de dichter van *Brand* gehad hebben, voor hij zóó iets schrijven kon. Men wordt herinnerd aan zijn verzen: "At digte er at holde dommedag over sig selv" (dichten is oordeelsdag over zich zelf houden). Preeken helpt niet; de poëet, die zijn leven lang gepreekt heeft, wordt in Gregers Werle tot den onpractischen dwaas, die maar blij moet zijn, dat hij de dertiende man aan tafel is.

En toch—het bloed kruipt, waar het niet gaan kan. Ibsen's geloof verzaakt zich niet. Opnieuw heeft hij waarheid en toewijding gevonden en geïncarneerd, maar ditmaal niet in eene heldenfiguur, noch in eene vrouw, die zit te wachten op het wonder,—dat een ander verrichten zal,—maar in een kind, dat zich in haar eenvoud niet bewust is, hoe edel zij voelt. In smart over den twijfel van haar vader, om hem het bewijs te geven van haar liefde, waaraan hij een ongegronden twijfel heeft uitgesproken, geeft Hedwig zich zelf den dood. Zóó staat ook in *De wilde Eend* een ideale figuur, die aan één zaak alles offert, tegenover een wereld van menschen, wier hooger leven in phrases is ondergegaan. Maar er is een verschil bij vroeger. Voor het eerst stapt hier het idealisme van zijn piedestal af en treedt niet op als eischer maar als levende kracht in een onbedorven gemoed. Het openbaart zich als offervaardigheid zonder pretentie. En daarmee is de mogelijkheid, om aan den mensch te gelooven, weer geopend. In de massa verdwijnt het ideaal; in den enkelen mensch kan het leven, en het leeft overal, waar heele gevoelens aanwezig zijn. Zoo wordt uit de wanhoop van *Vildanden* het geloof opnieuw geboren. En zoo is het begrijpelijk, dat Ibsen's volgend drama handelt over de mogelijkheid van den mensch, om geadeld te worden.

Voor Ibsen is het realisme een kunstvorm geweest, dien hij beter behandelde dan één zijner tijdgenooten. Nergens ontmoet men zóó levende personen als bij hem. Maar nooit is het voor hem een theorie geweest. Als dichter was hij zich zelf, niet een man van een school. Waar hij naar het leven teekende, deed hij dat niet, omdat dat op het oogenblik mode was, maar omdat hij de menschen zóó zag. En wat de 'problemenpoëzie' betreft, Ibsen heeft maatschappelijke problemen behandeld, omdat een voorzover zij hem belang inboezemden. Maar altijd is zijn poëzie gedragen geweest door eene hoogere gedachte, en daarom zullen zijne tooneelstukken gelezen worden, wanneer de litteratuur van den dag zal vergeten zijn. De maatschappij en de menschen zijn toevallig; het menschelijke is blijvend. In Ibsen's toevallige menschen reflecteert zich het menschelijke.

In dezelfde periode ging Bjørnson over tot de behandeling van maatschappelijke vragen in realistische kunstwerken. Wat ons bij het lezen van deze boeken onmiddellijk treft, is, dat zij voor het meerendeel een sterk propagandistisch karakter dragen. Daardoor hebben zij in den strijd van den dag een zeer groote rol gespeeld. Maar daardoor verliezen zij ook aan blijvende waarde. Bjørnson was als kunstenaar gelijk in andere opzichten een zeer veelzijdig man, maar hij ontging niet aan de oppervlakkigheid, die dikwijls met veelzijdigheid gepaard gaat, en het gemak en de snelheid, waarmee hij werkte, zijn aan zijne kunst niet uitsluitend ten goede gekomen. Voor Noorwegen heeft hij veel beteekend; langen tijd was hij de meest populaire man van het land, en voor vele zaken heeft hij geijverd, daaronder voor Noorweegsche levensbelangen. De onafhankelijkheid van het land heeft in hem altijd een voorvechter gevonden. Als dichter heeft hij tooneelstukken, novellen, romans, gedichten geschreven, maar niet minder uitgebreid is zijne werkzaamheid geweest als dagbladredacteur, als spreker in volksvergaderingen, als theaterregisseur. Hij had eene ongelooflijke werkkraft. Maar vraagt men, welke beteekenis zijne werken voor de wereldlitteratuur hebben, dan valt er van dat alles heel wat af. Een eigen blik op de levensvragen kan men niet zeggen, dat Bjørnson gehad heeft. In tegenstelling met zijn grooten tijdgenoot, die elke vraag, die hem bezig houdt, doorgrondt en in een nieuw licht plaatst, stelt Bjørnson er zich mee tevreden, meeningen, die voor hem nieuw zijn, te populariseeren. Niet het doorgronden der problemen, maar de algemeene verbreiding van gegeven opinies is zijn doel, en daaraan maakt hij ook zijn kunst ondergeschikt.

Een voorlooper van Bjørnson's 'nutidsdramer' is *De Nygifte* (De pas-getrouwden) (1865), een tamelijk onbeduidend stukje, dat echter levendige scènes bevat en nog wel gespeeld wordt. De groote stroom begint in 1875 en zet zich tot zijn dood voort. Hiertoe behooren: *Redaktøren* en *En Fallit* (1875), *Kongen* (1877), *Leonarda* (1879), *Det ny System* (1879), *En Hanske* (1883), *Over Ævne*, I (1885), II (1895), *Geografi og Kærlighed* (1885), *Paul Lange og Tora Parsberg* (1899), *Laboremus* (1901), *Paa Storhove* (1902), *Daglannet* (1904), *Naar den ny vin blomstrer* (1909). Vertellingen uit dezelfde periode zijn: *Magnhild* (1877), *Kaptejn Mansana* (1879), *Støv* (1882), *Det flager i Byen og paa Havnen* (1884), *Paa Guds Veje* (1889), *Nye Fortællinger* (1899), *Mary* (1906).

In bijna al deze stukken maakt Bjørnson zich tot advocaat van een of andere meening of waarheid,—dikwijls eene zeer juiste,—die, naar hij meende, hoog noodig gezegd moest worden. Bij voorbeeld: de noodzakelijkheid van opvoeding in *Det flager*, van verdraagzaamheid in *Paa Guds Veje Kongen* is een preek over het thema, dat de republiek de eenig juiste regeeringsvorm is. *En Hanske* handelt over de geslachtsmoraal. De dichter is hier zóó vervuld van de leer, die gepredikt moet worden, dat hij op het stuk een reeks voordrachten over hetzelfde onderwerp laat volgen, die weer aanleiding hebben gegeven tot breede polemiek, ook in litterairen vorm. Daar echter Bjørnson niet alleen verkondiger, maar ook dichter is, komen in al die stukken mooie bladzijden voor, en wanneer hij zijn propagandistisch doel eens vergeet, kan diezelfde naïveteit,

die hem op zulk een toon van gezag wijsheid uit de tweede hand doet verkondigen, de bekoorlijkste schilderingen doen ontstaan. Zijn populariteit dankt Bjørnson ongetwijfeld voor een groot deel aan deze beminnelijke eigenschappen, maar toch ook aan zijn behoefte, om te verkondigen. De groote meerderheid der menschen wil gaarne in litteratuur en op het tooneel haar eigen meeningen tegenkomen en hooren uitgalmen als diepste wijsheid. Daartoe bestaat bij Bjørnson gelegenheid. Hij strijdt niet altijd voor waarheden als koeien, die iedereen erkent, maar nooit als dokter Stockman voor zulke, die alleen de voorpostvechters kunnen inzien. Neen, liefst voor zulke, die ongeveer de helft van het publiek voor zich hebben; dan is er pro en contra; dan is er strijd, en dan is de dichter in zijn element. Hij kent ook de tooneelknepen goed. Wanneer een man ontevreden is over gebrek aan vrijheid in zijn huwelijk, dan kan het niet met minder afloopen, dan dat hij een stoel omver schopt, en dat wordt, helaas! niet alleen op het schellinkje, zeer gewaardeerd.

Maar wanneer men het eerste gedeelte van *Det flager* leest, waarin Bjørnson den stijl namaakt van een bekrompen copist, die met eerbied de gewelddaden der familie Kurt beschrijft, dan ziet men, hoe deze schrijver vertellen kon, wanneer hij de moeite deed, zich in eene situatie in te denken. Voor ons buitenstaanders, die het verlichtingswerk van Bjørnson niet noodig hebben, en die in vreemde litteratuur vooral datgene zoeken, wat zij tot verrijking van het Europeesche geestesleven heeft bijgedragen, is het moeilijk, een dichter als Bjørnson op zijne juiste waarde te schatten. Wij trekken de schouders op, wanneer wij zien, hoe in oudere stukken alle deugd van godsvruchtigheid komt, of wanneer een hoofdman uit de elfde eeuw ongevraagd een verklaring aflegt omtrent zijn geloof aan het leven hiernamaals, terwijl dat plotseling anders wordt, zoodra Bjørnson ca. 1876 tot de overtuiging komt, welke voor ons weinig nieuws bevat, dat het met de dogmatiek van het Christendom niet alles pluis is, waarop plotseling alle boosheid in de wereld aan de onverdraagzaamheid der orthodoxie wordt toegeschreven. Wij meenen, dat ketterjagerij ook elders wel voorkomt, en dat een dichter zijn licht en schaduw anders verdeelen kon. Maar men moet niet vergeten, dat in Noorwegen in die dagen een groot verlichtingswerk te doen was, en dat door Bjørnson's poëzie duizenden bereikt zijn, die eene wetenschappelijke litteratuur, en dat nog wel in vreemde talen, nooit bereikt zou hebben. Neemt men dat in aanmerking, dan kan men iets verstaan van de groote beteekenis, die in Noorwegen aan de geheele persoonlijkheid van Bjørnson gehecht wordt. En dan begrijpt men ook, dat de dichter soms overschat wordt. Want in het oordeel speelt de liefde eene rol,—en de liefde is naijverig.

Jonas Lie (1833—1905) neemt onder de romanschrijvers van de tweede helft der eeuw de eerste plaats in. Het geslacht, waaruit hij stamt, is, wanneer men ver genoeg teruggaat, eene boerenfamilie uit het Nordenfjeldske (d.i. het land ten Noorden van het Dovrefjeld), maar de overgrootvader van den dichter sloeg de juristenloopbaan in, en zoo stamt Lie in drie leden uit eene ambtenarenfamilie. De moeder was uit het Noordland, misschien heeft zij een element Lappen-, mogelijk ook Zigeuner-(Tater-) bloed in de familie gebracht. Van vaderszijde erfde Lie aanleg voor het practische leven en strenge logica, van zijne moeder poëtischen aanleg en fantasie, welke laatste soms voor de helderheid van denken gevaarlijk kon worden. Van jongs af heeft Lie den strijd tusschen heterogene elementen in zich gevoeld, maar hij was een krachtige natuur, die het gelukt is, het evenwicht te bewaren en een kunstenaar te worden, in wien de tegenstrijdige krachten samenwerkten. Zijn practische natuur maakt hem tot realist; zijn fantasie doet hem poëzie vinden ook in het dagelijksch leven; zijn aanleg tot het abnorme gaat juist zóó ver, dat hij abnorme individuen kan verstaan, maar zijn verstand helpt hem, om deze te objectiveren.

Eigen levenservaringen hebben voor een belangrijk deel de stof geleverd voor Lie's romans. Men kan in zijn leven eenige momenten aanwijzen, die bij herhaling als poëtische motieven in zijn werken terugkeeren. Als zoodanig noemen wij: zijn jeugd in het Noordland, voornamelijk in Tromsø, waar hij indrukken van natuur en volksleven opdeed, die vóór hem in de litteratuur niet verwerkt zijn. Dan zijn huwelijk met zijn nicht Thomasine, eene vrouw van buitengewone eigenschappen, die niet alleen een goede vrouw voor hem geweest is, maar ook een steun bij zijn poëtischen arbeid, een versterking van het kritisch element. Voorts zijn leven als advocaat te Kongsvinger, waar hij levendig deel heeft genomen aan het gezelschapsleven, en aan het einde daarvan een groote handelscrisis, waarbij hij betrokken is geweest, en waarin hij de angsten heeft leeren kennen, die aan een faillissement voorafgaan.

Lie toonde als knaap weinig ijver, om zich de wijsheid der school eigen te maken. Voor litteratuur heeft hij zich betrekkelijk vroeg geïnteresseerd, en zelfstandige pogingen, om te dichten, dateeren uit zijn jeugd. Een eersten bundel gedichten gaf hij uit in 1866. Maar bij de gedeeldheid zijner belangstelling bleef het langen tijd dilettantenwerk. Wat zijn jeugd heeft bijgedragen, om den dichter te vormen, bestaat minder in oefening in het handwerk dan in vorming van het karakter en van den blik op het leven. De crisis, die den dichter geheel doet ontwaken, is zijn faillissement.

Toen Lie zijne eerste vertelling *Den Fremtsynte eller Billeder fra Nordland* (De Man met het tweede Gezicht of Beelden uit het Noordland) uitgaf (1870), was hij 37 jaar. Het boek brengt geheel nieuwe stof in de litteratuur. De dubbele titel beantwoordt aan een inhoud, die tot op zekere hoogte ook dubbel is. Het vertelt hoofdzakelijk in den vorm van een dagboek de geschiedenis van een zieken man, maar het houdt tevens zeer levendige en belangrijke schilderingen uit het bijgeloof in het Noordland in. De hoofdpersoon, David Holst, vertegenwoordigt ééne zijde van den dichter, den fantast, met ziekelijken aanleg tot het mystieke, zich openbarend in tweede gezicht. De dichter heeft zich gesplitst; zijne andere zijde leeren wij kennen in den medicus, die den zieke behandelt. De kwaal van David Holst is

aangeboren; reeds in zijn jeugd hebben de dokters hem opgegeven. Er bestaat voor hem hoop op redding in de liefde van een gezond jong meisje, dat een vast geloof heeft in de alles overwinnende macht der liefde. Het meisje komt in een storm om, en David Holst krijgt het bericht daarvan in een visioen. Daarmee zijn voor hem de verwachtingen, die hij voor het leven koesterde, vernietigd. Maar de herinnering en de hoop op een weerzien houden hem staande, en wanneer hij in zijn moeilijkste oogenblikken de eenzaamheid opzoekt, keert hij niet terug, voor hij haar gezien heeft en uit dat visioen kracht heeft geput, om het leven vol te houden.

Het boek staat op de grens van romantiek en realisme. In de stof is veel romantisch; de behandeling is modern. David Holst wordt voorgesteld als een zieke van zeer fijne organisatie, wiens psychologie uiterst belangrijk is, maar toch als een zieke, niet als een wezen van hooger orde, dat geheimen ontdekt, welke voor den prozaïschen mensch verborgen blijven. Hij is zich ook zelf zijn toestand bewust, en het valt hem niet in, zich te verhoovaardigen. Hij weet, wat hij in het maatschappelijk leven te kort schiet.

De schilderingen uit het bijgeloof zijn een natuurlijk element van het dagboek. In een omgeving, waar dat geloof leeft, is David Holst opgegroeid, en deze voorstellingen hebben bijgedragen tot de vorming van zijn abnormen geestestoestand. Men kan dus niet zeggen, dat het boek daardoor uiteenvalt, en in zooverre is de dubbele titel eenigszins misleidend. In de Noorweegsche letterkunde nemen deze schilderingen eene zeer bijzondere plaats in. Ook de romantiek hield zich gaarne bezig met mythische wezens als *nøkken*, *draugen*, *tomtegubben*, en hoe zij meer mogen heeten. Maar op eene andere wijze dan hier. Voor de romantiek zijn deze wezens poëtisch, soms ook symbolisch, of zij worden vereenzelvigd met hun natuur-element; Ibsen eindigt, met er den draak mee te steken. Maar de bevolking van het Noordland gelooft aan hen, en de schipper, die in den storm den draug in zijn halve boot ziet varen en zijn geschreeuw hoort, weet, dat zijn laatste uur geslagen is. De angst, die dezen schipper bezielt, is in de beelden van Jones Lie. En zoo zijn deze teekeningen van fantastische wezens niettemin werkelijkheidsbeelden.

Het type David Holst treedt in de werken van Jonas Lie maar zelden op. Zijn fantasten zijn in den regel gemengde karakters, gelijk hij zelf. Misschien heeft hij in *Den Fremtsynte* voor goed of voor langen tijd afrekening willen houden met die zijde van zijn natuur, waaraan hij zware ervaringen te wijten had. Maar dat hij David Holst niet voor goed van zich afgezet had, blijkt uit een zijner latere romans, te weten *Dyre Rein* (1896). Ook hier treedt een held op, die erfelijk belast is. Hij leeft in het idee fixe, dat op zijn familie een vloek rust, en in den angst, dat die vloek in hem in vervulling zal gaan. Ook hij zoekt zijn heul in liefde, maar vergeefs. Op den dag, waarop hij in het huwelijk zal treden, maakt hij door zelfmoord een einde aan zijn leven.

Met *Den Fremtsynte* had Jonas Lie zich plotseling een naam gemaakt. Daarop volgt een lange periode, waarin het den dichter moeite gekost heeft, dien naam te handhaven. Hij had zijne leerjaren nog niet geheel achter den rug, en zijn eerstvolgende boeken zijn in zeker—niet in ieder—opzicht voorstudiën voor zijn latere meesterwerken. *Den Fremtsynte* was een geniale greep geweest, maar de techniek beheerschte hij nog niet geheel, en vooral—hij had zich nog niet dien bijzonderen stijl eigen gemaakt, waaraan later iedere bladzijde, die hij schreef, zou te kennen zijn. Niettemin, de technische moeilijkheden was Lie weldra te boven, en de meeste dezer werken toonen reeds den schrijver van groote bekwaamheid. De koelheid, waarmee Lie's boeken in den beginne ontvangen zijn, is ongetwijfeld mede aan andere oorzaken toe te schrijven, en wel aan een zijner beste eigenschappen. Lie is niet een propagandist, zijn toon is gedempt; het is hem te doen om het begrijpen van menschen, niet om het verkondigen van meeningen. Maar in de jaren, waarin Lie zijne eerste romans schreef, was een andere toon juist mode geworden, en het is misschien zijn grootste overwinning, dat hij, zonder zijn natuur te verloochenen, alleen door voortgezette oefening van zijn talent de plaats heeft veroverd, die hij met zooveel eer heeft ingenomen.

De periode van Lie's mindere populariteit duurde tot 1883, toen hij met *Familien paa Gilje* zijn naam voorgoed vestigde. In die periode heeft hij een aantal werken geschreven. De belangrijkste van deze zijn vooreerst zijn schipperromans *Tremasteren Fremtiden* (1872), *Lodsen og hans Hustru* (1874), *Rutland* (1880), *Gaa Paa* (1882). Deze sluiten in zooverre bij *Den Fremtsynte* aan, als zij schilderingen bevatten uit het leven der kustbevolking, slechts met dit: onderscheid, dat de dichter zich thans niet tot het Noordland beperkt. Reeds hierdoor zijn deze boeken een gebeurtenis in de Noorsche litteratuur; er wordt een nieuw gebied geopend. De behandeling getuigt van groote kennis van het onderwerp; de schippers van Lie zijn schippers en geen stadsmenschen. Hij kent hen van kind af aan.

Maar al toonen deze boeken door de omgeving, waarin de vertelling speelt, een sterk lokaal coloriet, zij hebben ook eene andere zijde. Het zijn tevens vertellingen uit het maatschappelijk en vooral uit het huiselijk leven, en daardoor staan zij niet zoo ver van die werken, waarmee de dichter later naam gemaakt heeft, en waarmee hij ook in deze periode reeds een belangrijk begin gemaakt heeft. Hier moeten genoemd worden: *Thomas Ross* (1878), *Adam Schrader* (1879), *Livsslaven* (1883). Een eerste dramatische proeve is *Grabows Kat* (1880). Een afzonderlijke plaats neemt het in dramatischen vorm geschreven gedicht *Faustina Strozzi* (1875) in, het eenige werk, waarvoor Lie de stof aan de geschiedenis (Italië's vrijheidsoorlog) ontleent, belangrijk voor de kennis van des dichters vrijheidsidealen, maar als poëtisch werk niet van groote beteekenis.

Sedert 1883 verschenen achtereenvolgens: *Familien paa Gilje* (1883), *En Malstrøm* (1884), *Otte Fortællinger* (1885), *Kommandørens Døtre* (1886), *Et Samliv* (1887), *Majsa Jons* (1888), *Onde Magter* (1890), *Trold* (2 verzamelingen novellen 1891-2), *Niobe* (1893), *Lystige Koner* (1894),

Naar Sol gaat ned (1895), *Dyre Rein* (1896), *Lindelin* (1897), *Faste Forland* (1899), *Wulffie & Comp* (1900), *Naar Jernteppet falder* (1901), *Ulfulgerne* (1904).

Het is een eigenaardigheid van Lie, dat bepaalde karakters en bepaalde motieven bij hem bij herhaling weerkeren. Men kan zelfs een niet gering deel zijner vertellingen groepeeren naar de hoofdmotieven, en het is in vele gevallen niet moeilijk, in de ervaringen van den held die van den dichter terug te vinden. Toch valt Lie niet in herhalingen; bij een nieuwe bewerking vindt hij telkens aan het geval een nieuwe zijde.

Een type, dat reeds in de zeemansvertellingen (*Lodsen og hans Hustru, Gaa paa*) optreedt, is de man, die met de zwaarste tegenspoeden te kampen heeft, maar deze door volharding te boven komt en zich een positie weet te verschaffen. In *Gaa paa* is het een jonge man, die in armoede raakt, naar zee gaat, als scheepsjongen begint en als reeder eindigt. In twee andere romans wordt alleen verteld van de neerlaag in den beginne en het besluit, het niet op te geven.

Thomas Ross vertelt van een jeugdig dichter, die het geluk gehad heeft, dat zijn eerste werk goed ontvangen werd. Hij gaat nu ijverig aan het schrijven, maar het eene fiasco volgt op het andere. Hij geraakt in bitteren nood en is op het punt, zijn roeping te laten varen en een bezoldigde betrekking te zoeken, maar wordt daarvan teruggehouden door een meisje, dat in zijn talent vertrouwen stelt. Zij verbindt haar lot met het zijne, en hij zal zich zelf herzien en zijn strijd voortzetten. Het is niet moeilijk, hier Jonas Lie te herkennen in de dagen, toen hij gebrek leed, en toen de kritiek zijn boeken ongunstig opnam, toen hij de tanden samenkleemde en, gesteund door zijn wakkere vrouw, besloot vol te houden.

Dezelfde figuur ontmoeten wij een aantal jaren later opnieuw in *Faste Forland*, en weer herkennen wij daarin Jonas Lie. De tegenspoed is van anderen aard dan die van Thomas Ross, maar ook deze behoort tot de ervaring van den dichter, en de oplossing is in beide gevallen dezelfde. Een verschil bestaat hierin, dat *Faste Forland* een tijd lang een onjuist inzicht in zijn eigenlijke roeping heeft. *Faste* is een plannenmaker, en hij bezit de gave, om zich en anderen voor zijn plannen op te winden, maar hij mist de praktische gaven, die noodig zijn, om deze op de juiste wijze tot uitvoering te brengen. Dit gebrek is hij zich echter niet bewust, en daardoor sticht hij veel kwaad. Hij overreedt zijn stadgenooten, om geld bijeen te brengen, ten einde het stadje in een badplaats om te scheppen. Men gaat aan het bouwen, en *Faste* is de ziel der onderneming. Zijn veelzijdigheid kent geen grenzen. Tusschen de financiële berekeningen en de ontwerpen voor nieuwe gebouwen werkt hij aan een tooneelstuk. De meisjes uit het stadje zullen een dilettantentoneel oprichten, en hij zal zorgen voor het repertoire. Het badhuis komt gereed en wordt feestelijk ingewijd, maar voor er nog een badgast aanwezig is, is de zaak failliet, en *Faste* moet vertrekken, door zijn verarmde stadgenooten gehoond. Maar niet allen hebben in zijn plannen vertrouwen gesteld. Onder de twijfelaars is een vriendin, die hij bij herhaling in zijn voornemens inwijdt. Maar telkens verlaat hij haar in arren moede, als hij stuit op het ongeloof van haar, die in hem geen zakenman ziet. Als de zaak echter verloren is, dan komt Bera hem te gemoet, en nu wordt *Faste* dichter.

Het klinkt als een sprookje—en toch is het werkelijkheid. Ook de mislukte zakenman Jonas Lie is dichter geworden, en niet zonder den bijstand van Thomasine.

Het hoofdmotief van *Faste Forland* is de mislukte onderneming en het faillissement. Het was hier niet de eerste maal, dat Lie een faillissement tot onderwerp van een roman koos. Het is reeds het hoofdmotief in *En Malstrøm*, en het neemt een gewichtige plaats in in *Et Samliv* en in *Niobe*. Ook hier geldt, dat niet geestelijke armoede de oorzaak is, wanneer Lie een motief bij herhaling behandelt, maar eer eene groote oprechtheid, die hem drijft, vooral over die dingen te schrijven, die hij het best kent. Ook dit onderwerp behandelt hij van zeer verschillende zijden. In *Faste Forland* is de slechte zakenman toch een ernstig man, die er zwaar voor boeten moet, dat hij zich zelf niet gekend heeft; in *En Malstrøm* en *Niobe* ontmoeten wij twee variaties van den lichtzinnigen speculant, die het met het bezit van zijn medemenschen niet nauw neemt (in laatstgenoemd boek als bijfiguur), in *Et Samliv* is het de familievader, die op het punt is, in den ondergang van anderen te worden meegesleept, die tegenover vrouw en kinderen het hoofd rechtop moet houden en den schijn van rijkdom aannemen, terwijl hij met iedere post het bericht wacht, dat hem den genadestoot zal toebrengen, die echter op het uiterste oogenblik door een vriend gered wordt. Met al die menschen leeft Lie mee, en hij doet ons hen verstaan, zoodat wij niet met een goedkoop afschuw vervuld worden, maar ook in de zwakheden der zwakken het menschenlijke zien. Lie is hier midden in de 'problemenpoëzie' geraakt; de vergelijking met anderen, die hetzelfde onderwerp behandeld hebben, toont het verschil in aard tusschen de dichters. Het faillissement was in die dagen in de litteratuur in de mode; zoowel Bjørnson als Kielland hebben het behandeld. Beiden zijn tendentieschrijvers, maar op verschillende wijze. Voor Kielland (in *Fortuna*) is het faillissement de onverantwoordelijke daad van een gewetenloos man, natuurlijk uit de hoogere klasse, en de schrijver laat niet na, zijn held met de leelijkste eigenschappen, valsheid en huichelarij, in hooge mate te voorzien. Die man is niets dan gemeenheid en laagheid. Er komen in *Fortuna* prachtige bladzijden voor, maar licht en schaduw zijn op eene wijze verdeeld, die eigenlijk geen andere bedoeling heeft, dan hartstochten te wekken. Anders Bjørnson. Hem is het niet te doen om propaganda te maken tegen eene maatschappelijke klasse, maar voor eene moreele gedachte, deze namelijk, dat men geen vrede kan hebben, wanneer men leeft in onware verhoudingen. Zijn speculant is diep ongelukkig, zoolang de waarheid er niet uit is, maar nauwelijks heeft een edel advocaat hem tot bekentenis gedwongen, of de man voelt zich verlicht. In het laatste bedrijf leeft hij met zijn gezin idyllisch in een eenvoudige woning van een gering loon en is tevreden. Ook van dezen man is de psychologie wel wat al te weinig samengesteld, om ons belang in te boezemen. Van begrijpen van den

bankroetier is ook hier geen sprake. Jonas Lie oordeelt niet, noch den man, noch de daad, maar hij vertelt, en als hij uitverteld heeft, kennen wij den faillent, en wij begrijpen, dat het zóó gaan moest, als het is gegaan.

Het spreekt wel van zelf, dat de verhouding der geslachten, die een zoo groot deel der aantrekkelijkheid van de meeste romans uitmaakt, ook bij Jonas Lie een belangrijke rol speelt. Meer dan één van zijn boeken zou men huwelijksromans kunnen noemen. De dichter heeft daarin een belangrijke bijdrage geleverd in de discussie over de positie der vrouw. Ook hier onthoudt hij zich van het theoretisch proclameeren van één eenige waarheid. Bij hem komt alles op de persoonlijkheid aan, en hoezeer Lie ook een vriend is van de vrijheid, de vrouwen, die hun naaste plichten vergeten, om zich aan 'hoogere' dingen te kunnen wijden, vinden in den regel bij hem weinig sympathie. Van de andere zijde heeft hij menig gelukkig interieur geschilderd, waarin de vrouw het sterkste karakter heeft. Die grootere kracht kan, zoo meent hij, wanneer de liefde en het verstand niet te kort schieten, aan het gemeenschapsleven ten goede komen. Vrouwen van deze soort in verschillende levensposities zijn onder anderen Susanne in *Den Fremtsynte*, Bera in *Faste Forland*, Ely Falk in *Adam Schrader*, Ellen in *Naar Jernteppet falder*. Op het juiste evenwicht komt het aan; de vrouw, die zich niet weet te handhaven, wordt de verdrukte huismoeder eener vroegere periode; zij, die niet kan geven, wordt de egoïste, de coquette, de ontrouwe vrouw. Al deze typen heeft Lie geschilderd, zóó dat zij lijken.

De hoogste deugd is voor Lie vastheid en betrouwbaarheid. En het grootste ongeluk in een huwelijk is twijfel. Twijfel is een motief, dat hij bij herhaling gebruikt heeft. Viermaal ontmoeten wij in zijn romans den twijfel van een man aan de trouw van zijn vrouw (*Livsslaven*, waar de vraag de trouw der geliefde geldt, is hier niet meegeteld). In drie van deze gevallen vergist de man zich, en de oplossing is hier overal dezelfde. Maar er is een climax in de kunst, waarmee de dichter het sentiment motiveert en op de ontkenning aanstuurt.

In *Lodsen og hans Hustru* bestaat voor de verdenking eenige aanleiding, en dit maakt de vrouw zwak in haar houding tegenover den man. Veertien jaar lang zwijgen zij tegenover elkander, maar de man ontwikkelt zich in dien tijd tot een tyran, en de vrouw onderwerpt zich daaraan, om hem niet te verliezen. Eindelijk gaat het voor haar op, dat dit de zekerste weg is, om hem geheel kwijt te raken, en nu verzet zij zich. De omstandigheden brengen mee, dat zij hem tegelijk een bewijs van haar onschuld kan geven; de man voelt zich beschaamd over zijn gebrek aan vertrouwen, en hij verbetert zich. De wederzijdsche verbittering is in dit boek mooi geschilderd, maar de verzoening geschiedt nog in hooge mate volgens een roman-recept. Men twijfelt met recht, of het dien man, die zóó lang de alleenheerschappij heeft gevoerd, gemakkelijk zal vallen, voortaan met parlement te regeeren. In *Adam Schrader* is het conflict in een hoogere gedachtenlevenssfeer getrokken. Het neemt hier een vorm aan, waarin het daarna nog tweemaal optreedt. De man is een goed huisvader, maar prozaïsch; de vrouw is muzikaal; een vriend van den huize dringt zich in de intimiteit en ontmoet de vrouw op het gebied der kunst, waarvoor de man geen gevoel heeft. De man wordt jaloersch, maar het karakter der vrouw is zóó oprecht en flink, dat aan haar deugd geen twijfel kan bestaan, en de zaak eindigt hiermee, dat zij hem flink de waarheid zegt, waarop Adam Schrader bakzeil haalt. Ook dit boek behoort tot Lie's eerste periode. Later heeft hij gevonden, dat twijfel van dezen aard toch te ernstig is, om door een strafpredikatie te worden weggenomen, en hij heeft ook die ontmoeting der zielen in eene hoogere wereld minder onschuldig gevonden, dan toen hij *Adam Schrader* schreef. Hij vertelt dan nog twee gevallen, waarvoor een ernstiger kuur noodig is. Het eerste is een tragisch geval, de hoofdhandeling in *Naar Sol gaar ned*. Wederom is het de wereld der muziek, waarin de vrouw en de vriend des huizes elkander ontmoeten. De vrouw is schuldig. En haar man, een dokter, doorziet haar. Maar geen woord komt over zijn lippen. Hij wil zekerheid hebben, en deze verschaft hij zich op eene wijze, die haar het leven kost. Zoo heeft hij zelf justitie gehouden. Het kost hem zijn levensvreugde en zijn werkkraft; hij verzinkt in doodsche melancholie. Maar de eer van zijn huis heeft hij gered.

Het is karakteristiek voor den optimistischen dichter, die zoo gaarne alle dingen ten beste leidt, dat hij daartoe in dit geval geen kans heeft gezien, maar geen anderen uitweg vond dan een gewelddadigen dood. Waar geen fundament is, zoo meent hij, daar kan geen gebouw staan.

Nogmaals schildert hij den twijfel in een zijner laatste werken *Naar Jernteppet falder* in een der talrijke parallel loopende vertellingen van de ervaringen van een aantal menschen, die samengepakt op een oceaanstoomboot voor den tijd van negen dagen aan gelijksoortige lotswisselingen blootstaan. De belangstelling is hier geheel geconcentreerd op hetgeen in de echtelieden omgaat. Den vriend leeren wij zelfs niet kennen. Man en vrouw bevinden zich met hun kind aan boord; de man wil in de nieuwe wereld zijn horizon verbreden, nieuwe kennis opdoen, naar het heet. Maar de kennis, die hij zoekt, is kennis van het gemoed zijner vrouw. Wat gaat er in haar om? Wat verbergt zij voor hem? De reis brengt geen verlichting, noch inzicht; iederen dag neemt de spanning toe. Ook de vrouw houdt het niet uit; zij vergaat van angst, als zij haar man ziet. De lezer weet niet, of zij schuldig is; wanneer de man spreekt, gelooft hij het; wanneer de vrouw spreekt, gelooft hij het niet. Dan komt er een oogenblik van gevaar, waarin het schip dreigt onder te gaan. Vrouwen en kinderen worden in de booten geladen; voor de mannen is geen plaats. Op dit moment komt voor den dag, wat er in de menschen steekt. Een arme dominee ontpopt zich als een weggelooopen kassier, een gelukzoeker, die zich een dag te voren met eene rijke Amerikaansche verloofd heeft, stoot haar van zich, daar hij meent, zich beter te kunnen redden, als hij alleen is. Maar mevrouw Arna Angell weigert, in de boot te gaan. Zij heeft haar man verloren, terwijl hij bij haar was,—thans wil zij in haar laatste oogenblik hem bezitten en met hem sterven. Dat is echter de wetenschap, die Dr. Angell zocht; nu kan hij naar

zijn land terugkeeren, en nu voor het eerst spreekt hij tegenover haar uit, dat *zij* het is, aan wie hij getwijfeld heeft. De twijfel vindt zijn einde, zonder dat man en vrouw een enkel woord daarover met elkaar wisselen, zonder dat een rekening wordt opgemaakt. De nabijheid van den dood heeft beiden voor elkander geopenbaard; het gevaar is de rechter geweest; wat leugen is, is ondergegaan; wat waarheid was, stond tot nieuw leven op. Een fijne, romantische gedachte in een geheel modern kleed.

Een mindere rol speelt in Lie's werken de ontrouw van den man. Slechts één tooneelstuk, *Lystige Koner*, is op dit motief opgebouwd. De behandeling is gansch anders dan die van het vorige geval. Hier wordt niet geschilderd, hoe de vrouw twijfelt, maar welke verandering bij haar plaats heeft, wanneer haar liefdedroom door de ongevraagde bekentenis van den man, dat hij ontrouw is geweest, verstoord is. De man neemt het er niet zoo nauw mee en wenscht, dat ook zij de zaak niet zwaar zal opvatten, en aan dat verzoek voldoet zij; zij wordt eene vrouw, met wie het gemakkelijk is te leven. Maar de innigheid is weg.

Dieper heeft Lie dit onderwerp niet behandeld. Een andere ondeugd echter is het, die bij vele van zijn mannen op den voorgrond treedt, namelijk de zelfzuchtige hardheid. Een heele galerij van huistyrannen heeft hij geschilderd, onder wier gevoellooze hand het familieleven verkwijnt. Zulke zijn: de Kaptein in *Familien paar Gilje*, Mads Foss in *En Malstrøm*, de directeur in *Onde Magter*. In zulke families vinden wij huismoeders, die tot sloven geworden zijn, zooals 'Ma' in *Familien paa Gilje*, misschien het meest treffende voorbeeld van dit type, dat de Noorsche litteratuur kent. In zulke gezinnen heerscht een atmosfeer van gedruktheid, waarvan ook de kinderen het offer worden.

Bij een dichter van het familieleven als Jonas Lie neemt uiteraard de vraag, wat er onder de omstandigheden, die hij beschrijft, van het jonge geslacht wordt, een eerste plaats in. Weer treft het ons, dat de dichter, in plaats van over de verhouding tusschen ouders en kinderen eene theorie gereed te hebben, de zaak van verschillende zijden kan zien. Het is zeker geen toeval, dat de latere werken zulke andere beelden te zien geven dan de vroegere. In den beginne ontstaan er bijna altijd conflicten door eene soms verschoonbare, maar toch altijd af te keuren bekrompen heerschzucht der ouders of van één van beide. Bij de jongens kan de strijd loopen over de beroepskeuze, bij de meisjes gaat het meest om het huwelijk. De jongen, die zich verzet, kan niet zelden een eigen weg zoeken; bij het meisje is de kans geringer, maar in elk geval is haar levensgeluk er mee gemoeid. Alles is echter verloren, wanneer zij zwak zijn en toegeven. In *Rutland* wil de jongen naar zee. De vader, die de bezwaren van het zeemansleven bij ervaring kent, wil dat niet toestaan; de jongen loopt weg, wordt een flink zeeman en verzoent zich later met den vader. Dit is het gunstigste verloop. In *Familien paa Gilje* moeten de dochters uitgehuwelijkt worden, omdat dit de eenige wijze is, om hen te verzorgen; in *En Malstrøm* is het nog erger; hier dienen zij, om de schulden van den vader af te doen; in *Kommandørens Døtre*, waar de moeder de drijfkracht in huis is, is het de eerbied voor conventie, die aan het geluk der kinderen in den weg staat. Het zijn al te gader ouderwetsche milieu's, dat wil zeggen, in die dagen ouderwetsch, thans nog slechts bij hooren zeggen bekend, waarin denkbeelden heerschen, die in strijd komen met een modernen drang, om zelf de smid van zijn geluk te zijn.

Maar weldra toont Lie, dat hij ook oogen heeft, waarmee hij de excesses van dezen drang kan zien. De vrijheid wordt losbandigheid; de wil wordt niet geoefend, en er komt een geslacht op van veeleischende kinderen zonder plichtbewustzijn, voor wie brave ouders alles offeren. Zulk een gezin is dat van Dr. Baarwig in *Niobe*.

De verhouding der standen in de maatschappij, een geliefkoosd onderwerp van de letterkunde dier dagen, wordt door Jonas Lie zelden of nooit tot hoofdthema van een boek gemaakt, en geen enkel maal heeft hij zijn pen misbruikt, om de klassen der bevolking tegen elkander op te hitsen. Hij zelf behoort tot de hogere klasse, maar sedert zijn kindsheid heeft hij met menschen uit zeer verschillende kring omgegaan, en zoo heeft hij vroeg gezien, dat de tegenstelling tusschen arm en rijk slechts een der vele tegenstellingen van het leven is. Ook zijn romans bewegen zich onder menschen van iederen rang, en zij toonen, dat hij overal thuis is. Er is in deze boeken dan ook nooit sprake van een principiële vijandschap tusschen de standen. Ook dit hangt ongetwijfeld met eigen ervaringen samen. Hij heeft reeds in het milieu, waar hij opgroeide, gezien, dat een goede verstandhouding mogelijk en voor beide partijen heilzaam is. Niettemin heeft hij oog gehad voor het onrecht, dat de sterkere den zwakkere kan aandoen, maar ook hier wacht hij zich voor een schildering uitsluitend in wit en zwart. Twee van zijn romans kan men in dezen zin 'maatschappelijke' romans noemen, te weten *Livsslaven*, uit de eerste periode, en *Majsa Jons*, een van zijn rijpste werken. *Livsslaven* is de geschiedenis van den onechten zoon eener dienstbode, die het nu eenmaal moet ontgelden, dat hij niet wettig geboren is, en niettegenstaande alle pogingen, om zijn roer recht te houden, tot misdaad wordt gedreven. Hier komen inderdaad rijke menschen voor, die daaraan mee schuldig zijn. Maar zij zijn niet de eenige; niet minder wordt de man geplaagd door zijn klassegenooten. Het boek is dan ook meer een—nog eenigszins sentimenteële—poging, om meegevoel met den onschuldige-schuldige te wekken, dan een pleidooi in den strijd der standen. Veel belangrijker is de historie van *Majsa Jons*, het naaistertje, dat inderdaad in de koopmansfamilie, waar zij haar oogen bederft, erg gemaltraiteerd wordt en ten slotte uit overwegingen van familiepolitiek gedwongen wordt te trouwen met een schoenmaker, dien zij niet liefheeft. Maar ook hier valt het sterkste licht niet op het onrecht, dat zij lijdt, maar op den kleinen roman, dien zij beleeft in de vriendschap met een armen student en op de resten van blijmoedigheid, die zij uit de schipbreuk van haar leven redt.

Zoo toont Jonas Lie zich overal als een 'humaan' dichter in den edelen zin van het woord. Hij heeft menschen bestudeerd en getracht, eene verklaring te vinden voor hun doen en laten, voor

hun wonderlijkheden, ook voor hun misstappen. Hij beoordeelt hen niet summarisch naar de vraag, of zij ouderwetsch of nieuwerwetsch, rijk of arm zijn, of zij tot deze of die politieke partij behooren. Hij vraagt alleen, of zij een fond van levenswaarheid bezitten, en wanneer dit het geval is, moet het al heel gek loopen, als er niet ergens een uitweg voor hen is. Verliezen zij één ding, dan vinden zij mogelijk iets anders. Want er is veel, waarvoor het waard is, te leven. In dezen zin is Lie een echt optimist.

Een eigenaardige tegenstelling met de talrijke romans uit het familieleven en de maatschappij vormen de vier en twintig kleine vertellingen, die in de jaren 1891-92 onder den titel 'Troid' in twee bundels verschenen. Deze toonen, dat de fantast, waarmee Jonas Lie in zijn jeugd te kampen had, wel ondergehouden, maar niet ondergegaan is. Zij doen het meest denken aan de spookhistoriën uit *Den Fremtsynte*. Maar tusschen het oudere werk en de jongere vertellingen liggen vele jaren van reflexie. Voor Lie hebben de duivels van het volksgeloof nu ook een symbolische beteekenis gekregen. Zij beteekenen de elementaire natuurkracht, zoowel buiten als in den mensch. Zoo vinden wij naast elkaar staan stukken als *Moskenæsstrømmen*, waarin natuurkrachten gepersonificeerd zijn, zonder dat de mensch met hen in aanraking komt, *Bylgja* en *Kværnkallen*, die de mystieke indrukken schilderen, welke de mensch van de overmachtige natuur ontvangen kan, en zulke als *Hauk og Hadding*, waarin de menschelijke hartstocht de ongetemde duivel in den mensch is, die hem tegen beter weten in beheerscht. In dezen vorm speelt het troid ook wel in de romans een rol, al wordt het niet met name genoemd. Als een daemonische tweede persoon in den mensch, onafhankelijk van zijn wil, treedt het alleen op in den hierboven kort besproken roman *Dyre Rein*. Interessant is in dit licht ook de korte novelle *Østenfor Sol og vestenfor Maane*, waar tusschen de hoofdstukken, die de eigenlijke vertelling inhouden, korte stukken voorkomen met beelden uit het dierenleven en den strijd op leven en dood, die in die wereld wordt gevoerd. Zóó, meent de dichter, is het ook onder de menschen. De cultuur legt over het geheel een vernis, maar daaronder woont het dier, het troid, de duivel. De hoogste inspanning is noodig, om dezen te overwinnen. Hoe dat gelukken kan, kan men op die talrijke plaatsen in zijn boeken lezen, waar liefde sterker blijkt dan egoïsme. Hier onderscheidt Lie zich van sommige jongere schrijvers, die de cultuur als leugen beschouwen en het als de hoogste wijsheid—en moraal—proclameeren, het troid zijn gang te laten gaan.

Dat Jonas Lie in den prozaroman den kunstvorm heeft gevonden, die voor hem het best paste, blijkt niet alleen uit zijn talrijke praestaties van den eersten rang op dit gebied, maar ook uit de vergelijking met zijn overige productie. Zijn tooneelstukken *Grabows Kat*, *Lystige Koner*, *Lindelin*, *Wulffie & Cie*, ofschoon niet van belang ontbloomt, staan verre bij zijn romans achter. En ook zijne werken in verzen, *Faustina Strozzi* en twee bundels gedichten, toonen wel gemak van versificatie, maar zelden die macht van uitdrukking, die ontzag inboezemt. Zij leveren echter eene niet onbelangrijke bijdrage tot de kennis van des dichters persoon.

Een der merkwaardigste verschijnselen aan den Noorweegschen litterairen hemel der periode, die ons hier bezig houdt, is Al.L. Kielland geweest, zoowel door het comeetachtige van zijn verschijnen en zijn verdwijnen, als door zijn stijl, die zoo sterk afwijkt van wat men in Noorwegen voor en na hem te zien heeft gekregen. Kielland stamt uit eene rijke koopliedenfamilie te Stavanger; hij werd in 1849 geboren, bezocht het gymnasium zijner geboortestad, werd op twintigjarigen leeftijd student, nam het leven schijnbaar gemakkelijk en wekte geen bijzondere verwachtingen. Hij verliet de universiteit in 1871, vestigde zich als advocaat zonder praktijk, kocht een pannbakkerij en trouwde. In dien tijd begon hij ijverig de nieuwe Deensche letterkunde te lezen, en hij reisde daarop in 1878 naar Parijs, na kort te voren een paar kleine schetsen in een courant te hebben geschreven. In 1879 beginnen zijn werken in boekvorm los te komen, eerst een paar kleine stukken, *Novelletter*, dan romans, in één adem door (daartusschen enkele tooneelstukken): *Garman og Worse* (1880), *Nye Novelletter* (1880), *Arbeidsfolk* (1881), *Else* (1881), *Skipper Worse* (1882), *To Novelletter fra Danmark* (1882), *Gift* (1883), *Fortuna* (1884), *Sne* (1886), *Tre Par* (blijspel 1886), *Bettys Formynder* (blijspel 1887), *Sanct-Hansfest* (1887), *Professoren* (blijspel 1888), *Jacob* (1891), eindelijk een bundel kleinere opstellen *Mennesker og Dyr* (1892), een overdruk van oudere artikelen. Dan is het uit; Kielland geeft het voornemen te kennen, niet meer te schrijven, en hij houdt zich daaraan.

Dit plotselinge ophouden, nog meer dan het plotselinge begin, toont, dat Kielland eigenlijk niet bezat, wat men wel de dichterroeping noemt, den inwendigen drang, om zich te uiten, om iets schoons voort te brengen. En nog minder de ijdelheid, om zich een naam te maken. Zeer groote gaven had hij, maar om hem tot dichter te maken, was er nog een ding noodig. Hij moest iets op het hart hebben, dat hij behoefte gevoelde, te zeggen. Toen hij dat zou gaan doen, bleek het, dat hij de gave had. En hij gebruikte haar. Toen hij gezegd had, wat hij te zeggen had, zweeg hij. Met andere woorden: Kielland was een tendentiedichter, en de tendentie was voor hem het eerste. Maar hij had zoo'n goed verstand, dat hij wel begreep, dat men in een kunstwerk meer kan zeggen, en in elk geval met een kunstwerk meer blijvends kan bereiken dan met een courantartikel. En hij bleek plotseling zoo knap te zijn, dat hij kunstwerken maken kon. Dit was een verrassing, misschien even groot voor hem zelf als voor het publiek.

Wat had Kielland dan te zeggen? Dat, wat een modern dichter in 1880 te zeggen had,—kritiek op de maatschappij. Opgegroeid is hij in een kleine Noorweegsche stad, met weinig geestelijke resources. In de beste kringen is hij daar omgegaan; de horizont dier kringen reikte niet verder dan plaatselijke belangen en amusement van geringe waarde. In Kristiania leeft hij daarop als student insgelijks in hoogere kringen. En wat de poëten ook ten nadeele van het Kristiania dier dagen mogen gezegd hebben, de gezichtskring was er toch ruimer dan in Stavanger. Naar zijn geboorteplaats teruggekeerd, moet de jonge man met het scherpe verstand en den beweeglijken

geest zich beëngd gevoeld hebben. Hij zoekt geestelijk voedsel in de nieuwe literatuur, die in de laatste jaren van Denemarken uitging, en zijn tegenzin tegen zijn omgeving neemt toe. Hij moet in verzet komen; hij moet op reis, en hij moet schrijven. Hij wil het nieuwe licht, dat voor hem is opgegaan, voor anderen doen schijnen, en hij wil de omgeving, waarin hij zich bekneld voelt, aan de kaak stellen. Zoo worden al zijn romans schilderijen van Stavanger.

En zijn kunst? In Parijs heeft hij zich opgehouden. Daudet en Zola heeft hij gelezen. Hij maakt den piquanten stijl der nieuwere Fransche romanschrijvers tot den zijnen. Voor het eerst treedt in Noorwegen een schrijver op, wiens meest kenmerkende eigenschap elegantie is.

In hoeverre Kielland zich van den beginne af bewust geweest is, dat hetgeen hem het diepst bewoog, niet de kunst maar een tendentie was, is moeilijk te zeggen. De vreugde over het plotseling ontdekte talent en de bijval, die hem terstond gewerd, hebben ongetwijfeld den kunstenaar gewekt, en in vele zijner werken ziet men ook succesvolle pogingen, om zich in de stof te verdiepen en aan de personen, die hij schildert, ook waar zij hem niet sympathiek zijn, recht te laten wedervaren. Op den duur wordt dit minder. Hij geraakt gewikkeld in persoonlijke conflicten. In het Storting wordt een strijd gevoerd over de vraag, of hem dichter-salaris toekomt, en hij lijdt een neerlaag op grond van zijn anti-religieuze denkbeelden, waarbij hij op schandelijke wijze als onzedelijk wordt gediskwalificeerd, een auteur, die nooit een enkele onzedelijke bladzijde geschreven heeft. Hij wordt verbitterd, en zijn boeken krijgen steeds meer het karakter van strijdschriften met een zeer persoonlijk adres^[19]. Maar toch blijven het geniale werken vol geest en satyre. Zij logenstraffen de theorie, die in haar algemeenheid ook niets dan een populaire phrase is, dat tendentie en kunst niet kunnen samengaan. Eindelijk breekt de inhoud den vorm, en de dichter geeft er de voorkeur aan, wat hij nu nog te zeggen heeft, direct te zeggen in artikelen in de Stavanger courant, waarvan hij een tijd lang (in 1889) redacteur is^[20]. Dan vindt de strijd een oplossing, waarin hij de overwinning behaalt. Hij wordt burgemeester van Stavanger. Nu kan hij voor zijne denkbeelden werken, zonder te schrijven. En hij legt de pen neer.

Het zal uit het bovenstaande duidelijk zijn, dat Kielland's werken sommige elementen bevatten, die hen stempelen tot litteratuur van den dag. Dit is daar het geval, waar de tendentie zich al te breed maakt. Maar daartegenover staan weer blijvende elementen. Dikwijls verheft Kielland zich tot eene objectiviteit, die hem in staat stelt, niet uitsluitend wit en zwart te schilderen. Daarbij komt eene dubbelheid in zijn eigen natuur hem ten goede. Hij is democraat door theorie, maar aristocraat door geboorte en opvoeding, en zijn karakter is niet plebeïsch, maar voornaam. Zóó is hij in staat, in *Garman og Worse* een der fijnste schilderijen te geven van het leven in eene voornaam familie in eene kleine Noorweegsche stad, en ook het verschil in de verhoudingen, waarin zulk eene familie in zijn tijd en dertig jaar vroeger leefde, begrijpelijk te maken. Zoo dringt hij in *Skipper Worse* diep door in het leven van de piëtistische secte der Haugianen. In andere boeken ontbreekt de objectiviteit, maar men moet niet vergeten, dat objectiviteit niet de eenige deugd is. Ook Vondel was niet objectief, en toch is hij Nederlands grootste dichter. Er is ook macht van overtuiging, kunst van uitdrukking, meesterschap over de taal, suggestieve kracht,—en eindelijk esprit. Deze gaven bezat Kielland in hooge mate. Boeken als *En Sankt-Hansaften* en *Jacob* kan men beschouwen als lyrische gedichten in proza. De figuren hebben soms iets van caricatuur, maar zij zijn daardoor te duidelijker, en zij getuigen toch van zulk een menschenkennis, dat zij voor ons blijven leven, ook al deelen wij des dichters politieke overtuigingen niet in alle opzichten. En de afstand in tijd, die het toevallige doet wegvallen, zal het daardoor gemakkelijker maken, Kielland's kunst te waardeeren. Wel zal die afstand ook eene schifting meebrengen; dit proces is trouwens reeds in vollen gang.

In de aaneengesloten reeks van Kielland's romans is een samenhangende gedachtengang. Ik weet dezen niet beter mede te deelen dan door een verkorte weergave van hetgeen ik hierover in 'De Gids' van Mei 1897 schreef. De omgang met arbeiders in de dagen toen hij bezitter en directeur eener pannenbakkerij was, is zeker de oorzaak, dat in zijn eerste boeken het arbeidersvraagstuk op den voorgrond treedt. De intrigue van *Garman og Worse* berust op de tegenstelling tusschen de deftige rijke familie Garman met haar resten van achttiende-eeuwsche beschaving en haar trots en de verdierlijkte bevolking van "West end". Een verzoenend element is hier Jacob Worse, wiens grootvader zich van dienaar tot compagnon van consul Garman opgewerkt heeft, en die door zijn huwelijk met Rachel Garman het sedert verbroken compagnieschap der firma's herstelt. Dezelfde tegenstelling keert terug in *Arbeidsfolk*, maar te scherper en bijtender, daar een verzoenende gedachte hier ontbreekt; de personen, die de toenadering der standen vertegenwoordigen, worden uit de maatschappij gestooten. Doch weldra verruimt zich des schrijvers gezichtskring. Bij het constateeren van het bestaan eener kloof tusschen rijk en arm blijft hij niet staan, maar de vraag doet zich aan hem voor: wat is daarvan de oorzaak? En in verband daarmee deze andere: wat kan men doen, om de kloof te dempen?

Voorloopig wendt hij zijn opmerkzaamheid vooral aan de eerste vraag. En hij schrijft eene psychologie van de misdaad. Dat armoede tot misdaad voert, werd in *Garman og Worse* reeds aangeduid. In *Else* zien wij het gebeuren. Wij maken kennis met de erfelijke praedispositie tot lichtzinnigheid en al de misdaden in haar gevolg, die de arme op de reis door het leven meekrijgt, en die zich te lichter ontwikkelt, naarmate de uiterlijke omstandigheden gunstiger zijn en daarmee de verzoeking grooter wordt.

Van den hedendaagschen arme wendt Kielland zich tot de vroegere generatie, en hij schrijft *Skipper Worse*. De vergelijking voert tot het besluit, dat de afstand vroeger veel geringer, de verstandhouding beter was. Worse's: "Wij komen laat, mijnheer de consul, maar wij komen goed",

waarmee Worse zijn reeder begroet, en waarmee hij ook het leven uitzelt, teekenen den ondergeshikte, voor wien de zaak van den patroon de zijne is. En consul Garman toont zich bij voortduring een even degelijk als fijngevoelig patroon. Hoe is die verhouding zoo veranderd? Voor een deel is dit toe te schrijven aan verscherpte concurrentie, die voor alle standen den strijd om het bestaan moeilijker maakt. Maar ook de opkomst van nieuwe machten in de maatschappij is daaraan schuld. Kielland schildert tegenover de wel trotsche, maar ook loyale familie Garman een stand van rijken, welks bloei in den tijd van Skipper Worse nog in zijn aanvang was, maar in Kielland's dagen reeds een groote plaats innam, de opkomelingen, die de weelde niet kunnen dragen. Het zijn zij, wier vaders en grootvaders om den geloove bespot werden, de Haugianen, ijverige, godsdienstige menschen, door werkzaamheid tegen de verdrukking in tot welstand gekomen. Maar naarmate de welstand toeneemt, verandert godsdienstzin langzamerhand in huichelarij, spaarzaamheid in geldgierigheid. Het zijn zij, bij wie de zucht naar den penning door lange ontbering erfelijk is geworden, en die deze zucht behouden, wanneer zij in levensomstandigheden komen, die vrijgevigheid tot plicht maken. Nog één geslacht verder, en men leeft in groote huizen en zit aan een welvoorzien disch; de oude zuinigheid openbaart zich alleen nog maar in hardheid tegenover den arme.

Als Kielland tot de jongere generatie terugkeert, doet zich het vraagstuk der opvoeding voor. Daaraan hebben wij *Gift* (Vergif) te danken. *Gift* is Kielland's bijdrage in den strijd over de school. Men kan er zeker van zijn, dat zijn kleine Marius, die conjugeerende sterft, de zaak van het Latijn meer kwaad gedaan heeft dan menig betoog. Maar polemiek tegen het Latijn is slechts ééne zijde van het boek. De auteur verheft vóór alles zijn stem tegen de opvoeding, die het karakter doodt door opvulling van het geheugen met nuttelooze kennis, door het eischen van onvoorwaardelijke gehoorzaamheid in de jaren, waarin juist het zelfstandig oordeel bezig is te rijpen, door het aanwenden van ouderlijken invloed, om den jongen man een huichelachtige geloofsbelijdenis te laten afleggen, die zijn verstand in het aangezicht slaat en voor zijn gemoedsleven geen beteekenis heeft.

De vraag der opvoeding gaat Kielland na ter harte; dit is wel mee de oorzaak, dat hij op *Gift* twee vervolgen geschreven heeft. Het eerste heet *Fortuna*. De schooljongen uit *Gift*, Abraham Løvdal, die bij zijn confirmatie zoo'n mooi gouden horloge, maar nog mooier lessen in levenswijsheid van zijn vader kreeg, treedt hier als man op. Slecht is hij niet, verkwistend is hij niet, geldgierig is hij niet; hij is alleen maar karakterloos. Als zijn vader gelden, die aan anderen behooren, en waarvoor hij, Abraham Løvdal, persoonlijk verantwoordelijk is, in zijn windhandel steekt, wordt Abraham, zonder een woord tegen te spreken, zijn medeplichtige. En als het onweer losbarst en de stad in zak en assche is, komt de schuld in de eerste plaats op Abrahams hoofd neer. Alle ergernis concentreert zich in haat tegen dien eenen misdadiger, die de kas der armen niet gespaard heeft. Maar Abraham gaat met vader en vrouw ter kerk en beijvert zich, om er nederig uit te zien.

Eene voortzetting van *Fortuna* is *Sankt-Hans Fest*. Maar daartusschen ligt een boekje, dat in den gedachtengang een overgangslid vormt. Naast de school werd in *Gift* de kerk geschetst als een der machten, die de zelfstandigheid in den mensch doodden en hem tot een kruipenden egoïst maken. De logica van zijn gedachtengang en zijn persoonlijke ervaringen brengen nu den dichter er toe, een hoofdaanval op de staatskerk en hare dienaars te richten. Op de school volgt de confirmatie, op *Gift* en *Fortuna* volgt *Sne*.

Sne is een oorlogsverklaring. Het boek brengt den strijd tusschen oud en nieuw van de stad naar het platteland, naar het heiligste der heiligen—de dorpspastorie. Daar zit de sterke predikant van den ouden stempel, wiens dagbladartikelen den zondaar doen sidderen als zijn preeken en bij hem zelf het geloof wakker houden, dat hij aan de geestelijke beweging van zijn tijd deelneemt. Gevreesd is hij meer dan bemind; gerespecteerd als een afgod. Het gezin is gehoorzaam en bescheiden; stil gaat de vrouw door huis; *zijne* hooge gedachten kan zij niet volgen; maar zij zorgt, en zij is onrustig, als er niets te zorgen valt. Daar zit hij—en wordt weerstaan door een jong meisje, dat van theologie even weinig begrip heeft als van gehoorzaamheid, de verloofde van zijn zoon. En het voorwerp van hun twist is hij—Johannes, die niet kan gelooven, wat zijn vader gelooft, die tegen den spot der spotters niet is opgewassen, maar evenmin tegen den sterken wil van zijn vader, die Gabriële liefheeft en droomt van een verzoening tusschen het oude en het nieuwe. Het is eene tweede uitgave van Abraham Løvdal. Zulk een verzoening houdt Kielland voor onmogelijk. Maar hij gelooft ook niet aan een snelle overwinning van nieuwe gedachten in zijn land. Alle reactionnaire machten slaan de handen ineen, om de opkomst van iets nieuws met geweld tegen te houden. En het gevolg is een doodsche stilheid, een rust als die des graf.

Dat is de gedachte, die *Sankt-Hans Fest* beheerscht. Kielland laat hier de geheele maatschappij, waarin hij leeft, nog eens de revue passeeren en resumeert. Daarom treden personen uit verschillende romans op: Abraham Løvdal, Morten Kruse, bankchef Christensen uit *Gift* en *Fortuna*, Thomas Randulf, een nakomeling van een der vrienden van schipper Worse, de jonge Garman, die aan *Garman og Worse*, de familie With, die aan *Else* herinnert. Een ijzige luchtstroom waait ons te gemoet. Een troepje jonge lieden, die het proza, dat als een laag schimmel de stad bedekt, verdriet, doen een vergeefsche poging, om tegen Sankt-Hansavond een vroolijk feest voor de geheele stad te organiseeren. De bankchef en de dominee vereenigen zich, om het plan te doen mislukken, terwijl de burgemeester, die zijn medewerking had toegezegd, zich uit de voeten maakt, en al wat de aanleggers van het feest bewerken, is het ontslag van den beste hunner uit zijne betrekking en eene algemeene verslagenheid over hun zonde bij die stedelingen, die zich lieten verleiden, om naar wereldsch vermaak te verlangen. Maar de victualiën, die voor het feest bestemd waren, gaan naar een samenkomst van vrome lieden, die

dominee Kruse ten voordeele van zijn blinden georganiseerd heeft.

In *Sanct-Hans Fest* is als het ware eene essentie van Kielland's sarcasme. De korthed maakt het boek te scherper. Al wat in zijn vroegere romans aan bitterheid aanwezig was, is hier gecondenseerd en geëxtraheerd tot een enkelen druppel. Het is het *mene tekel* over eene leugenachtige maatschappij, die haar moed en daarmee haar behoefte aan vreugde verloren heeft.

In *Jacob* wordt dan eindelijk getoond, hoe zulk een samenleving de gemakkelijke prooi wordt van den eersten den besten gewetenloozen indringer. Er bestaat een afstand tusschen boeren en stedelingen, die in Noorwegen nog grooter is dan elders. Die kloof te overbruggen, is het streven van vele hervormers geweest, en men heeft het middel gezocht in het brengen van de hoogere cultuur, die de stad meent te hebben, naar het platteland. Maar in den gedachtengang, waarin Kielland geraakt is, ziet hij die vraag in een ander licht. Thans vraagt hij, wat het onvermijdelijk gevolg is, wanneer de cultuur der stadsbevolking verloren gaat. De stedeling, zoo antwoordt hij zich zelf, daalt in zulk een geval niet tot het niveau van den boer, maar daarbeneden. Want terwijl datgene verloren gaat, wat hem in de oogen van de plattelandsbevolking tot een wezen van ander vleesch en bloed maakte, mist hij de taaie vasthoudendheid, de toemelooze geldgierigheid en de volslagen ongevoeligheid voor scrupules van den laatste. En wat de schijnheiligheid betreft, de nauwelijks tien jaar oude modehuichelarij van den stedeling is in de verte niet opgewassen tegen de door langdurige verdrukking geoeffende huichelarij van den boer.

Jacob is de geschiedenis van een self-made man. Als gelukzoeker komt Tørres Snørtevold naar de stad. Geleerd heeft hij ongeveer niets; de eenige vrucht van het genoten onderwijs, die voor hem niet verloren gaat, is een onbepaalde bewondering voor den aartsvader Jacob, die zoo heerlijk iedereen weet te bedriegen, zijn vader, zijn broeder, zijn oom, en die zoo vast op Gods hulp rekenen kan. Jacob wordt zijn ideaal. Evenals zijn held, gelukt het ook hem, de schatten van zijn meester te bemachtigen. Nu heeft hij macht, en deze gebruikt hij, om de stad uit te zuigen. Hij maakt zich meester van al, wat in de stad te verdienen valt, zoodat eindelijk de winkeliers niet meer wagen te adverteeren, om zijn aandacht niet te trekken. Met zijn macht stijgt zijn aanzien. Tørres wordt lid van het Storting, en hij getuigt: "ja het was hem zelfs een genot, het in deze zaal te mogen belijden, dat hij niet verder gekomen was—neen voorwaar, dat was hij niet!—hij was niet verder gekomen dan tot den nederigen grond van het kinderlijk geloof, en hij zou er God om bidden, dat hij nooit verder komen mocht."

Als Tørres eindelijk de vrouw bemachtigt, die hij reeds als winkeljongen met begeerige oogen heeft aangezien, besluit hij, zijn zoon Jacob te noemen, en hij zelf wil hem leeren, dien naam te dragen.

Kielland legt er den nadruk op, dat het verlies van cultuur, dat ik hierboven noemde, de voorwaarde is voor een succes als dat van Tørres. In de dagen van consul Garman ware zoo iets eene onmogelijkheid geweest. Met ronde woorden spreekt hij deze meening uit: "Zoo lag de maatschappij bloot voor de laagste kracht. Was ieder geestelijk bezit behalve 'de belijdenis' tot nul gereduceerd, dan bleef er niets dan het geld over. En op dit doel: geld in den zak en 'de belijdenis' op de tong stuurde het roer boven en de stroom beneden aan." En Tørres denkt er ook zoo over: "de eeuwige waarheid lag juist in het kinderlijk geloof, en alle wijsheid van de wereld woog niet op tegen den kleinen katechismus, en dien kende hij—ha! ha! ha!—hij moest om zich zelf lachen.

Daar had hij opgezien tegen Gustav Krøger en mijnheer Hamre en anderen, die dat alles gelezen hadden, wat in de boeken stond, en per slot van rekening waren dat niets dan vrijdenkers, die voor de hel bestemd waren, en die in de maatschappij niet los hoorden te loopen."

Dit is het eindstandpunt, dat Kielland in zijn laatsten roman bereikte. Toch is hij geen pessimist. Hij is een toreador; het sarcasme is zijn lans, en hij weet te treffen.

Een ander zeer bekend, maar niet zeer vruchtbaar schrijver, die tot de groep Lie—Kielland behoort, is Kristian Elster. Zijn meest bekende werk heet *Farlige Folk* (Gevaarlijke Menschen) (1881).

Tot de naturalistische schrijvers der periode behoort Amalie Skram, die in 1882, dus slechts één jaar na Kielland, met haar eersten roman optrad. Het is haar minder te doen om het debat over maatschappelijke problemen dan om natuurgetrouwe schildering van menschen, waarbij de gedachte op den voorgrond treedt, dat karakter en handelingen der menschen evenals hun ervaringen door uit- en inwendige omstandigheden bepaald zijn. Zij geeft duistere beelden van het alledaagsche leven en daalt daarbij diep in details af. Van haar romans noemen wij *Constance Ring* (1885) en een samenhangende reeks van vier lange vertellingen, samen eene familiegeschiedenis uitmakende: *Sjur Gabriel* (1887), *To Venner* (Twee Vrienden) (1887), *S.G. Myre* (1890), *Afkom* (Nakomelingschap) (1898).

In dit verband moet een boek genoemd worden, dat als kunstwerk niet hoog geschat wordt, maar dat toch groote beteekenis gehad heeft door de aandacht, die het getrokken heeft, en door den invloed, dien het op de litteratuur der eerstvolgende jaren geoeffend heeft. In 1885 wekte Hans Jæger opzicht met zijn roman *Fra Kristiania Bohemen*. Men kan dit boek rekenen tot de problemen-litteratuur, in zoverre als er een maatschappelijk vraagstuk, het geslachtsleven, in behandeld wordt. Er wordt ook een oplossing aan de hand gedaan door de aanbeveling der vrije liefde. Maar wat het boek van andere uit denzelfden tijd onderscheidt, is het sterk persoonlijke element, waardoor het half tot lyriek wordt, en wel tot een noodkreet van het individu, dat de

maatschappij aanklaagt, de schuld te dragen aan zijn ellende. Deze toon was in die dagen ongewoon en verwekte niet weinig aanstoot. Daar kwam bij, dat de schrijver in zijn mededeelingen al te duidelijk was geweest, zoodat sommige zijner personen te herkennen waren. En eindelijk werkte ook wel mee, dat het boek door afwezigheid van kunst den indruk maakte van schandaalschrijverij, waaraan het trouwens ook niet geheel vreemd was, daar het niet een mislukt kunstwerk was, maar het den schrijver heelemaal niet om kunst te doen was, maar om aandacht te vragen voor hetgeen hij te zeggen had over een maatschappijliken noodtoestand. Hier heeft men dus in tegenstelling met de romans van Kielland te doen met een geval, waarin de tendentie zoozeer de overhand heeft, dat het boek daardoor geheel buiten het kader der kunstwerken valt. Maar nu deed de regeering het domste, wat eene regeering in zulk een geval kan doen: zij legde beslag op het boek en liet den schrijver tot gevangenisstraf veroordeelen. Dit heeft aanleiding gegeven tot groote opschudding. Er werd heftig gediscussieerd, en er ontstond een heele bohème-litteratuur. Vermoedelijk zou deze toch wel gekomen zijn, daar de tijd er rijp voor was, maar waarschijnlijk zou de strijd een minder heftig karakter hebben aangenomen. Wij hebben echter geen reden, om er over te klagen, want de zedelijkheidsdiscussie heeft aanleiding tot meer dan één kunstwerk gegeven. Wij zullen deze discussie hieronder nog in een ander verband ontmoeten. Maar Jæger's boek heeft ook nagewerkt. De neiging tot schildering van het geslachtsleven in zijn abnormale vormen bij sommige schrijvers, die omstreeks 1890 optreden, houdt ongetwijfeld verband met *Fra Kristiania Bohemen*. Hier is Jæger's roman misschien minder een voorbeeld dan een voorbode, een teeken van iets, dat in opkomst is. Ook zijn onverbloemde persoonlijke verhouding tot de stof wijst naar het aankomend individualisme.

Hans Jæger heeft later nog meer boeken geschreven, die insgelijks een zeer subjectieven geest ademen, maar die minder indruk gemaakt hebben. Over geslachtelijke afdwalingen handelt ook *Syk Kjærlighet* (Zieke Liefde) van 1893. Zijn laatste boek *Anarkismens Bibel* is van 1910. Hij behoorde tot de ongelukkigen zonder stuur, te onafhankelijk, om zich in de maatschappij te schikken, niet sterk en begaafd genoeg, om hemelstormers te worden.

Wanneer wij aan Arne Garborg in dit hoofdstuk de laatste plaats geven, ofschoon hij in beteekenis een der allereersten is en ook chronologisch tot de ouderen behoort, is de reden deze, dat zijn allerbelangrijkste werken toch tot een jongere periode behooren en ook een anderen geest ademen. Ook bij andere dichters, die een langen tijd van productie gehad hebben, vinden wij in verschillende tijden verschillende denkbeelden. Maar bij geen heeft een zoo sterke omslag en daarbij vernieuwing plaats als bij Garborg. Men kan hier precies de grens aangeven tusschen de werken, die tot de eene, en die tot de andere groep behooren.

Garborg (geb. 1851) is een boerenzoon uit het landschap Jæderen, het achterland van Stavanger op Noorwegens westkust. In het eerste hoofdstuk van zijn roman *Fred* (Vrede) geeft hij eene prachtige beschrijving van het sombere landschap en den invloed daarvan op de bevolking. Dat stuk slaat tevens den toon aan, waarin des dichters jeugd gestemd is geweest. Engte van horizon, die het verlangen scheidt, geestelijke boeien te breken, en te gelijk een religieusiteit, die wel weerstand kon wekken, maar toch diepten bevatte, die den man, nadat hij zich vrijheid verschaft had, weder tot zich trokken.

De jonge Garborg heeft het leven op Jæderen leeren voelen op eene exceptioneele wijze. Toen hij acht jaar oud was, werd zijn vader aangetast door eene zielsziekte, nauw samenhangend met de piëtistische geestesgesteldheid der bevolking, een vrees voor hel en duivel, die hem bewoog, de zijnen met geweld tot God te willen voeren, maar die vrouw en kinderen van hem vervreemde, tot hij, overweldigd door het gevoel, dat hij door God verworpen was, een einde aan zijn leven maakte. In deze zware ervaringen zijner kindsheid ligt het uitgangspunt van een groot deel van des dichters latere productie.

Als kind genoot hij slecht onderwijs, maar hij vulde het aan door een vroege en uitgebreide lectuur. Op 16-jarigen leeftijd is hij schoolmeester in de 'omgangsskole' (een school bij de menschen aan huis), twee jaar later aan eene volksschool; kort daarop doet hij pogingen, een blad uit te geven, twee en twintig jaar oud gaat hij, met vijf rijksdaalders in zijn zak, naar Kristiania, bezoekt Heltberg's 'fabriek', legt het examen af, om student te worden, en leeft van toen aan voor de pers. Van 1879 tot 1887 was hij revisor bij de rekenkamer, maar hij verloor dien post, toen hij door zijn boeken ergernis gaf. Sedert heeft hij, afgezien van een dichter-salaris, dat hij later ontving, van zijn pen geleefd.

Van zijn zestiende jaar af heeft Garborg geschreven, in den beginne meest courantartikels. Hij trok vroeg de aandacht; in 1873 kreeg hij een uitnoodiging, om aan het hof te verschijnen. Deze sloeg hij af, zeggende, dat hij wel geen republikein was, maar, nog niet wetende, welke overtuiging hij later zou koesteren, liever geen verplichtingen wilde maken.

De eerste vertelling van grooteren omvang, die Garborg schreef, heet *Ein Fritenkjar* (Een Vrijdenker) (1878). Het boek is, gelijk de titel toont, als de meeste boeken van Garborg, in landsmaal geschreven. Het is nog een zeer onrijp werk. Maar het opent een blik in het zieleleven van den jeugdigen schrijver. Het is een pleidooi voor de vrijheid in het religieuze denken, een der dingen, die in die jaren op het programma der nieuwe richting stonden. De hoofdpersoon, een man die zich van kerkgeloof heeft vrijgemaakt, heeft daarom allerlei vervolgingen te doorstaan. Zijne vrouw verlaat hem; zijn kind wordt hem ontnomen; hij ziet zich genoodzaakt, het land te verlaten, en als hij als oud man terugkeert, treft hij zijn zoon aan als een orthodox, ketterjagend predikant, die daarop bij zijne groeve—want de man overleeft dit weerzien niet—eene donderende rede tegen het ongeloof houdt. Voor den schrijver beteekent dit zeer schematische boek een omkeer en tevens een preciseering van zijn denkbeelden. Toen hij het schreef, was het

pas twee jaar geleden, dat hij zelf zich aan gelijke onverdraagzaamheid had schuldig gemaakt.

In 1876 was aan Georg Brandes, die naar Kristiania kwam, om propaganda voor vrijheid in denken te houden, op grond van zijne meeningen het gebruik van een locaal in de universiteit geweigerd. Garborg had deze weigering verdedigd. Thans staat hij aan de andere zijde. Wat hem dreef, was voorshands niet een dogmatische overtuiging, maar een afkeer van onverdraagzaamheid. Hij neemt het op voor de vrijheid van denken en spreken, die hij in het orthodoxe Noorwegen van 1878 bedreigd ziet. En ofschoon het woord 'vrijdenker' in den titel van het boek te verstaan is in den zeer gebruikelijken zin van 'iemand, die met het Christendom gebroken heeft', is de dichter toch op weg, in den vrijdenker iemand te zien, die vrij denkt. Interessant is in dit licht een woordspeling, die hij 13 jaar later in *Trætte Mænd* tweemaal maakt, waar hij twijfel oppert, of de vrijdenkers wel een vrijdenker onder zich zouden dulden. Hij heeft in den tusschentijd kennis gemaakt met de leerstelling der andere partij.

Van gansch andere beteekenis is het volgende boek van Garborg: *Bondestudentar* (Boerenstudenten) (1883). Het dient wel in de eerste plaats, om aan zekere gedachten uitdrukking te geven, maar het is niet meer een schema, maar een stuk leven, dat de dichter kent. De vraag, die hier gesteld wordt, is, wat het is, een karakter te zijn, en de schrijver illustreert dit aan een zwakkeling. Zwakkelingen kent de Noorsche litteratuur sedert Ibsen in grooten getale, maar wij hebben er hier een van zeer bijzonderen aard, reeds door het milieu, waaruit hij stamt. Wat den kunstvorm betreft, is het boek modern, dus naturalistisch. Maar het is veel te persoonlijk, om een programma-kunstwerk te heeten. De schrijver geeft de werkelijkheid en geeft details, maar zooals hij ze geeft, kan hij het alleen.

Wat Garborg hier te zeggen heeft, wortelt ten deele in persoonlijke ervaring. Gelijk hij, zoo is de held van den roman, Daniël Braut, een boerenzoon, die uit zijn sfeer gerukt wordt, om lid van eene hogere maatschappelijke klasse te worden. Het boek schildert de zedelijke mislukking van die poging. Wel brengt Daniël Braut zijne studie ten einde, maar de bedoeling der romantisch gestemde weldoeners, die hem steunden, namelijk een verjonging van Noorwegen tot stand te brengen, door gebruik te maken van de frissche krachten, die, naar zij meenden, in het landvolk leefden, lijdt hierop schipbreuk, dat, wat er ook aan karakter in Daniël Braut mag geweest zijn, geheel ondergaat in den strijd, om in het leven te blijven, tot hij zijn privaat doel, lid te worden van een bevoorrechte klasse, zal hebben bereikt. Dat het zoo zal afloopen, is trouwens van de eerste bladzijde af te zien. In het huis van Daniëls vader wordt iederen morgen godsdienstoefening gehouden. Daar zingt men een psalm, waarvan de inhoud is een waarschuwing tegen het zorgen voor den dag van morgen, immers:

"God geeft den zijnen kleeren en brood,
terwijl zij zachtelijk slapen."

Daniël begrijpt niet, hoe het, indien het psalmvers de waarheid zegt, mogelijk is, dat men zoo hard op het land moet werken, en hij ontdekt een hinderlijke tegenspraak tusschen de woorden van den hymne en de uitspraak: "die niet werkt, zal niet eten." Tot het voor hem opgaat, dat de ware zin der psalmwoorden te zoeken is in de uitdrukking "de zijnen". "De zijnen",—dat zijn de burgemeester en de commissaris van politie en de dominee. Aan hen geeft God kleeren en brood, terwijl zij zachtelijk slapen. Hoe heerlijk dan, tot "de zijnen" te behooren. Dat wordt het ideaal van Daniël Braut. Daar er dus van den beginne af in Daniël geen roeping is, kan er ook geen man uit hem groeien, en dit blijkt in iederen nieuwen kring, dien hij binnentreedt. Overal is hij misplaatst; hij heeft geen overtuiging; slechts uiterlijkheden kan hij zich aanwennen. Zoo wordt hij tot een huichelaar.

In de kunst van vertellen en schilderen heeft Garborg hier zijn volle rijpheid bereikt. En blijvende cultuurhistorische waarde heeft deze roman door de levendige schildering van personen en milieu's uit Kristiania, die ten deele vóór zijn tijd liggen, maar die hij toch met een exactheid weergeeft, alsof zijne berichten op autopsie berustten. Zoo treedt op een studentenfeest Vinje op en houdt een toespraak, die men voor echt zou aanzien. Een zeer vermakelijk historisch portret is dat van Heltberg, den man van de 'studentenfabriek', dien wij hierboven reeds bij herhaling ontmoet hebben. Garborg heeft wel de 'fabriek' bezocht, maar hem persoonlijk niet meer gekend. Met het oog op de dubbele beteekenis der figuur—als schepping van Garborg en tevens als den tijdelijken geestelijken helper van zoovele mannen, die in Noorwegen beteekenis gehad hebben—deelen wij een paar staaltjes uit een schooluur mee.

"Vandaag kreeg hij den mooien wandelstok van mijnheer Presler in handen en ging zitten 'spelen'. Den stok gebruikte hij als strijkstok, en met de andere hand speelde hij op een denkbeeldigen vioolhals, alsof het prachtigste dansstuk ging. En dan zong hij. 'Amo-amas-amat-amamus-amatis-amant!' De jongens mee, allen die zich ernstig konden houden. 'Zullen wij hem nog eens nemen?—och ja. Amo-amas-amat! amamus-amatis-amant!' Maar als de jongens het alleen moesten klaarspelen—de oude zat maar te 'accompagneeren'—dan ging het mis. 'Nee, nou moet ik weer meedoen', zei hij, en weer ging het aan den gang. En toen dat ook niet hielp, smeed hij den 'strijkstok' neer, kneep zich met twee vingers vast in den neus en las *amo* met een stem en een gezicht, dat de jongens het uitbrulden."

Er wordt vertaald.

"Een ander kwam voor, en het ging beter. Maar toen zij wat verder kwamen—er stond: *nisi, quanta vi civitates libertatem expetunt, tanta regna reges defendant*—, toen zat hij vast, hij nam *tanta* bij *regna*. Toen raakte de oude warm. Hoor, mijn beste Halvor Mosebø! Als je op een weg

liep en daar eerst een dame tegenkwam, en dan een student, en dan een varken, en je vond vlak daarop een mooie zijden parasol op den weg liggen, zou je dan met de parasol naar het varken gaan en zeggen: met uw permissie, hooggeschatte, u hebt zeker uw parasol verloren?—Neen, Halvor, zoo dwaas was je niet. Je liep, wat je kon, tot je de jonge dame inhaalde, en dan bukte je en maakte je lief: neem mij niet kwalijk, Mejuffrouw, maar u hebt zeker uw paraplu verloren! Ja zeker deed je dat, Halvor. Maar hier ga je met de parasol naar het varken, neemt *tanta* bij *regna*, omdat *regna* het naast bij staat. Maar *tanta* hoort bij *vi*; *quanta vi*, *tanta vi*, Halvor Mosebø!"—De jongens lachten, maar zij bleven er bij. En zij vergaten zulke 'lessen' niet licht.

Daniël Braut is evenals Tørres Snørtevold in Kielland's *Jacob* een boerenjongen, die tot stadsmensch wordt. Beiden slagen in het materiële, maar brengen het zedelijk niet ver. In karakter verschillen zij zeer. Maar nog grooter is het verschil in de wijze, waarop zij behandeld zijn. Tørres is de boerenlummel, zooals de stadsman hem ziet. Daniël Braut wordt door een der zijnen geoordeeld. Daarom is Tørres een caricatuur, terwijl het lot van Daniël Braut ons tragisch voorkomt. Misschien was er iets van hem geworden, wanneer men hem rustig in zijn natuurlijke kring had gelaten.

In een paar volgende werken keert Garborg tot de problemenlitteratuur terug. Maar wat in *Bondestudentar* gewonnen was, is niet verloren; het probleem wordt niet abstract behandeld en ook eigenlijk niet opgelost, maar tot het bewustzijn der lezers gebracht door de realistische schildering van een reeks levende personen.

Mannfolk (1886) is Garborg's belangrijkste bijdrage in de discussie over het zedelijkheidsvraagstuk. De aanleiding was een kabaal, dat groote dimensies had aangenomen, en waarover hierboven reeds iets is gezegd. Bjørnson had het land in rep en roer gebracht met zijn zeer zwak tendentiedrama *En Hanske* (Een Handschoen), gevolgd door de brochure *Engifte og Mangelifte* (Zij, die met één vrouw en die met vele vrouwen trouwen). Hij laat hier een meisje met haar verloofde breken, wanneer zij verneemt, dat hij vóór haar eene andere heeft bemind. Bij het afscheid werpt zij hem een handschoen in het gezicht. Het was een snelle oplossing van het vraagstuk, maar geen afdoende. Intusschen bewerkte de schrijver door lezingen en andere samenkomsten, dat er discussie ontstond. Men was vóór of tegen; in het openbaar meest vóór. Toen verscheen Hans Jæger's hierboven (blz. 184) besproken boek en werd geconfiscieerd. Niet veel beter ging het kort daarna met een roman van Kristian Krogh *Albertine*; ook hiervan werden de exemplaren door de overheid opgehaald.

Nu treedt Garborg in het strijdperk, en wel tegen het bazuingeschal van Bjørnson. Eerst steekt hij er den draak mee in een zeer gemakkelijke korte vertelling *Ungdom* (Jeugd) (1885); dan volgt *Mannfolk*, waarin de zaak ernstig behandeld wordt. Hier leert men een reeks jonggezellen kennen, voor een deel de meest begaafde in de hoofdstad, menschen, die het ook aan goeden wil niet ontbreekt, maar die nu eenmaal voor het huwelijk niet gedisponeerd zijn, hetzij om de sociale en oeconomische eischen, die het stelt, hetzij om de slavernij, waarmee het hen bedreigt, vooral wanneer zij denken aan al die vrouwen met weinig ervaring, weinig ontwikkeling, veel pretentie en al hun Bjørnsonsche idealen. Zij meenen, dat liefde in het dagelijksch leven ondergaat, en levenslange gebondenheid is hun een gruwel. Maar de groote Pan is toch ook in hen, en de behoefte aan een intiem samenzijn met het andere geslacht is niet zwakker dan bij meer regelmatige naturen. Zij leven dan, zoo goed als zij kunnen, en komen daar rond voor uit.

Maar de jeugdige Laurits Kruse is verdeeld tusschen de aardse en de hemelsche liefde. De eerste geldt de dienstbode van zijn huisheer, de tweede eene moderne dame, die niet aarzelen zou, hem een handschoen in het gezicht te werpen, indien al zijn gangen haar bekend waren. Hij kan noch van de eene, noch van de andere afzien,—en zoo blijft hem dan niets anders over dan huichelen. Met het dienstmeisje leeft hij als man en vrouw, krakeelt hij ook als man en vrouw; haar kind sterft, en het is hem een pak van het hart; maar tot de schoone Dagny richt hij zijne zuchten in poëtische oogenblikken. Als zij zich eindelijk over hem ontfermt en te gelijk een getuigenis omtrent zijne reinheid verlangt, er aan toevoegend, dat zij dezen eisch slechts pro forma stelt, daar zij van hem zeker is, dan luidt zijn antwoord: "ik kan naar waarheid zeggen, dat de vrouw mij ongenaakbaar is geweest". En even later knikt hij resoluut: "De waarheid moet ons heilig zijn".

Hoe denkt Garborg nu over de zedelijkheidsvraag? Hij erkent, dat er veel is, dat beter anders ware, maar de oorzaak zoekt hij niet in de verdorvenheid der mannen, maar in de maatschappelijke verhoudingen, vooral in de bemoeizucht van kerk en staat, voorts in de oeconomische toestanden; niet minder echter in de opvoeding der vrouwen, die vele ongeschikt maakt tot blijvende levensgezellin, dikwijls juist van de beste mannen. Meer echter dan reinheid, die volstrekt niet altijd een teeken van zedelijkheid is, beteekent oprechtheid, en vooral moed, want deze is de bron van oprechtheid. Laurits, de tegenhanger van Daniël Braut, wordt een leugenaar, omdat hij den moed tot waarheid mist.

Garborg zou aan zijn boek niet uitsluitend vreugde beleven. Het verlangen naar martelaarschap ontbrak niet. Hij wendt tot de overheid het verzoek, dat ook zijn boek in beslag zal worden genomen. Hij meent daar recht op te hebben. Maar de regeering, die door vroegere confiscatiën den tegenstand slechts aangewakkerd had, zag van dien maatregel af. Een andere straf wachtte den onvoorzichtigen schrijver. Toen het volgend jaar de betrekking van revisor aan de rekenkamer opnieuw moest vervuld worden, liet men den schrijver van *Mannfolk* schieten en veroordeelde hem tot hongerijsden.

Garborg trekt zich terug in een kleine houten woning, weinig meer dan een hut, aan het meer Savalen in het Østerdal, en weldra treedt hij in het huwelijk. Zijne bruid, Hulda Bergersen,

behoorde tot zijn bewonderaars, en zijne armoede was voor haar eene aantrekkelijkheid te meer.

Het verblijf op Kolbotten—zoo heet Garborg's woning in het Østerdal—heeft hij beschreven in een idyllisch boek, *Kolbottenbrev* (Brieven van Kolbotten), dat een intiem beeld geeft van het samenleven van het echtpaar in eenzaamheid, armoede en vrijheid. Overigens stammen uit deze periode nog een paar werken, die denzelfden geest van oppositie en onafhankelijkheid ademen, dien wij reeds als belangrijkste factor in Garborg's vroegere geschriften ontmoetten. Van deze noemen wij nog in het voorbijgaan *Hjaa ho Mor* (Bij Moeder thuis) (1889), een tegenhanger van *Mannfolk*. Ook dit boek behandelt bezwaren van het geslachtsleven, maar ditmaal van de zijde der vrouw. In een brief aan zijn biograaf geeft hij te kennen, dat Hulda hem zooveel materiaal geleverd heeft, dat het boek bijna is op te vatten als een gemeenschappelijk werk. Een pleidooi voor de vrije liefde, waarvoor dit boek veelal verklaard wordt, kan men het eigenlijk niet noemen. Eer is het een pleidooi voor een verstandiger opvoeding, waardoor het jonge meisje minder met vooroordeelen gevuld en haar oordeel des onderscheids gescherpt wordt. Maar zijn waarde ontleent het aan de voortreffelijke karakterstudie. Dit blijkt thans na 30 jaar, nu het zijn actualiteit verloren heeft en toch met dezelfde, misschien met zuiverder belangstelling gelezen kan worden, dan toen het voor het eerst het licht zag.

Interessant is ook het een jaar vroeger verschenen tooneelstuk *Uforsonlige* (Onverzoenlijken). Het is geïnspireerd door politieke gebeurtenissen van den dag. De dichter toont zijn radicaal standpunt. Maar het stuk is niet een inleg voor een partij; wat het schilderen wil, is de demoraliseering van het karakter door de politiek. Een partijaanvoerder laat zich vinden tot een compromis, en al de 'onverzoenlijken' vinden, de een wat vroeger, de ander wat later, dat het het beste is, het beginsel te laten varen voor 'hoogere consideratiën'. Eén man die dat niet begrijpen kan, mist zijn brood. De meesten geven eerst in luide woorden hun verontwaardiging te kennen, en slaan dan om.

Wanneer wij Garborg weer ontmoeten, is hij een gansch ander man geworden.

FOOTNOTES:

[17]

Men zie zijne uiting in een brief aan Herman Thoresen van 27 Sept. 1872: "Menschen, die Jaabeck en Bjørnson op vrije voeten laten gaan, qualificeeren zich zelf, om in de doos gezet te worden" (Breve I, 264).

[18]

Het is in dit verband niet van belang ontbloot, dat hij later nog eenmaal den redenaar Bjørnson als voorbeeld neemt, ditmaal voor zijn ideale figuur Dr. Stockman (zie blz. 135). Dit toont, dat Ibsen's satyre niet persoonlijk is. Slechts blijkt het, dat hij somtijds levende voorbeelden gebruikte.

[19]

De dichter heeft het succes gehad, te beleven, dat de predikant, die het sterkst tegen hem geageerd had, en die het voor iedereen duidelijke voorbeeld werd voor den gemeesten huichelaar in zijn boeken, een paar jaar later ten gevolge van vergrijpen tegen de zedelijkheid voorgoed onmogelijk werd.

[20]

Van zijn romans is er maar één (*Jacob*) geschreven na zijn werkzaamheid als redacteur.

HOOFDSTUK V.

JONGERE RICHTINGEN EN PERSOONLIJKHEDEN.

Omstreeks 1890 kan men zeggen, dat er in de algemeene denkbeelden, die in de letterkunde tot uiting komen, een verandering heeft plaats gehad. Deze verandering, die in veel overeenstemt met hetgeen ook in andere landen in denzelfden tijd of iets vroeger gebeurd is, wordt dikwijls voorgesteld als een plotselinge omslag. Men begint genoeg te krijgen, zoo heet het, van de maatschappelijke litteratuur, van de problemenlitteratuur en ook van de naturalistische, aan photographieën herinnerende schilderijen der werkelijkheid. Thans stelde men daarvoor 'ziel' en 'persoon' in de plaats. Zóó kan het schijnen, wanneer men uitsluitend kunstwerken vergelijkt, die uiterste standpunten vertegenwoordigen. Ziet men echter wat nader toe, dan blijkt het, dat de ontwikkeling niet altijd met sprongen gaat, maar dikwijls langs bepaalde lijnen. Iedere generatie heeft de neiging, zich zelf te overschatten, te meenen, dat zij den nieuwen tijd brengt, en wat voorafgaat, als verouderd te kenschetsen. Voor de dichters, die omstreeks 1870 optreden, begint 'de nieuwe tijd' met 1870; voor hen, die omstreeks 1890 debuteeren, met 1890. Maar veel, wat tusschen 1870 en '90 verworven was, blijft na 1890 behouden, en veel, wat in 1890 sterk op den voorgrond treedt, was ook reeds vroeger in meerdere of mindere mate aanwezig.

Voor Noorwegen in het bijzonder geldt, dat de litteratuur van 1870 niet tot zulke uitersten gegaan was, als elders wel voorgekomen is, en dat niet tot schade van de letterkunde. De

problemen-poëzie was slechts in weinige gevallen ontaard tot zuiver debat, waarbij de kunst geheel uit het oog was verloren; het naturalisme had zich zelden bepaald tot de dorre beschrijving van feiten en details zonder eenheid van gezichtspunt. Er was dus minder aanleiding tot eene directe reactie. Men kan eer spreken van een verschuiving der standpunten. Voorts moet men niet vergeten, dat onder de mannen, die in 1870 vooraanstonen, de grootste dichters behooren, die het land heeft voortgebracht. Dezen waren echter in 1890 nog niet verstormd; integendeel, ook in deze periode blijven zij domineeren. Maar ook zij hebben zich ontwikkeld; ook bij hen treden nieuwe denkbeelden of oude in nieuwen vorm op, en zij zijn het, van wie niet in de laatste plaats de impulsen zijn uitgegaan, die nieuwe bezieling gebracht hebben.

Het is moeilijk, een tijd, die zoo kort bij ons ligt als het tijdvak tusschen 1890 en 1900, in enkele woorden te karakteriseeren. De gemeenschappelijke kenmerken van personen en groepen uit eenzelfde tijd kunnen in den regel pas op een afstand duidelijk gezien worden. De tijdgenooten en het eerstvolgende geslacht zien vooral de tegenstellingen. En zoo kan een chaos schijnen, wat toch op een afstand gezien een eenheid is. Zonder er aanspraak op te maken, de vraag uit te putten, wil ik hier een paar lijnen aangeven, die zich in de letterkundige beweging dier dagen laten waarnemen. Het psychologisch proces, dat tot een nieuw idealisme voert, is ingewikkeld. Hier komt het sneller, daar langzamer tot stand, zoodat men zuiver chronologisch soms meent, een sprong waar te nemen, soms een terugvallen tot een stadium, dat tot het verleden scheen te behooren. Zoo is het trouwens met alle maatschappelijke ontwikkeling.

Reeds de realistische debatliteratuur had een pessimistisch element; zij was polemisch. Zij wendde zich tegen de maatschappij, zooals die is. Ook indien de schrijvers geloofden aan de mogelijkheid van verbetering, stonden zij toch tegenover het bestaande vijandig, en hun tendentie voerde hen er toe, den nadruk te leggen op de schaduwzijde. Heel duidelijk is dat bijvoorbeeld te zien bij Kielland. Het zuivere naturalisme plaatst zich meer op een afstand; het wil objectief zijn. Maar de onderwerpen, die het kiest, menselijke ellende, geestelijk en stoffelijk, en de koelheid, waarmee de schrijvers dat aanzien als een zaak, die nu eenmaal in de natuur gegeven is, zijn zeker niet geschikt, om hoop en geloof te wekken. Het is slechts noodig, aan deze schilderingen een weinig lyriek toe te voegen, met deze realiteit de gevoelens te verbinden, die zij bij een sensibel dichter wekken, en men vervalt in het pessimisme, een der kenmerken van niet weinige dichters van het jaar 1890. Aanwezig is dit reeds bij Hans Jæger; wij vinden het terug bij Gabriël Finne. Bij een dichter van den rang van Garborg, die alles mee doormaakt, wat zijn tijd beweegt, ontmoeten wij deze stemming als een overgangsstadium. Sommigen blijven in het pessimisme steken; anderen slaan dit stadium over of maken het door vóór den tijd, waarin zij als schrijver optreden. Een verdere stap, waartoe het pessimisme voert, is, dat men aan de harde realiteit den rug toekeert. Men kan dan zich opsluiten in een droomwereld (Obstfelder); men kan zich zelf tot god maken, maar zonder de macht te bezitten, zijn goddelijkheid te realiseeren, en zich ten ondergang wijden (A. Dybfest). Men kan ook, wanneer men eene krachtige natuur is, zich verzetten tegen het schijnbare noodlot of in de diepten van het eigen gemoed afdalen en daar de schatten vinden, die men daarbuiten te vergeefs zocht. Men kan eindelijk zooveel vinden, dat er wat overblijft, om aan anderen mede te deelen. En wanneer men den schat gevonden heeft, die geloof in het leven heet, dan is een volkomen tegenstelling met het punt van uitgang bereikt. De stemming kan verschillend zijn. Men kan hebben leeren resigneeren; men kan als nieuw geboren het leven opnieuw met naïeve oogen aanzien; men kan in religieuze en moreele overwegingen zijn troost gevonden hebben. En zoo zijn er meer mogelijkheden. De periode, die voor ons ligt, geeft de genoemde en andere nuances te zien.

Tot het tijdvak, waarover wij hier spreken, behooren in de eerste plaats de latere drama's van Henrik Ibsen. Reeds in *Vildanden* (zie blz. 138) is het eerste der hierboven aangeduide stadia bereikt,—een diep pessimisme. Niet lyrisch getint, voorzoover het zijn persoon betreft, want zijn eigen persoon houdt hij altijd op den achtergrond, maar een pessimisme tegenover den mensch. Weg is de blijde strijd lust, die *En Folkefiende* kenmerkt; de leer van *Vildanden* is, dat het niet loont, voor de menschen een hooger levensopvatting te prediken. De man, die het in dit stuk doet, is een dwaas. Maar in Hedwig is reeds de kiem van iets nieuws aanwezig. En die kiem is tot een volle plant geworden in *Rosmersholm* (1886). De maatschappij, de huichelachtige, is ook hier nog aanwezig, maar zij is tot den achtergrond geworden, waarop zich het drama tusschen werkelijke menschenzielen afspeelt. Het is nu onverschillig, of rector Kroll dan wel Peder Mortensgaard een politieke overwinning zal behalen; de vraag is, wat er van Rosmer en van Rebekka wordt. En van het standpunt des dichters is de afloop goed; zij manifesteeren de waarheid van hun idealisme door het offer van het leven. Hier is het ook niet de vraag, of zij goed of slecht zijn; slechts of zij heel zijn. Rebekka is misdadig, maar het verblijf op Rosmersholm heeft haar geadeld; zij, en de dichter met haar, erkent 'de mogelijkheid van den mensch, om geadeld te worden'. Dat het het leven kost, is bijzaak, of liever—daaruit blijkt de vernieuwing pas. Dat is andere taal dan die, welke Relling in *Vildanden* voert. Het is de taal van den man met den paardenhoef in *Peer Gynt*, die zielen, welke zich verkeerd gefotografeerd hebben, zoolang met zwavel en andere ingrediënten bewerkt, tot het juiste beeld voor den dag komt.

In een gansch andere sfeer verplaatst ons *Fruen fra Havet* (De Vrouw van de Zee). Toch is de grondgedachte dezelfde. Het geval is echter van minder tragischen aard, en de oplossing kan daarom niet slechts van een ideaal, maar ook van een practisch standpunt bevredigend zijn. Ellida leeft in een huwelijk, waarvan de band haar als een dwang voorkomt. Haar vrijheidszucht geeft voedsel aan eene ziekelijke fantasie, die haar met ondergang bedreigt. Haar redding wordt bewerkt door de niet-zelfzuchtige behandeling van de zijde van haar man, die op het uiterste oogenblik, wanneer hij vreest, dat dwang haar tot waanzin zal voeren, haar haar vrijheid geeft,

haar tevens wijzende op de daarmee onafscheidelijk verbonden verantwoordelijkheid. Ellida is genezen. Wangel heeft door overwinning van het egoïsme het onmogelijke tot werkelijkheid gemaakt, en Ellida heeft geleerd, dat vrijheid alleen waarde heeft voor hem, die een plicht erkent. Hier gaat voor een enkel maal bij onzen dichter het hooger leven met het dagelijksch leven een verbond aan.

Met deze beide stukken verwant is ook de gedachtengang in *Lille Eyolf* (1894). Het huwelijk van Allmers en Rita is onherroepelijk bankroet, nadat hun kind, dat reeds vroeger door hun schuld zijn gezondheid verloor, nu ook door gebrek aan zorg is omgekomen. Door wederzijdsche verwijten en zelfverwijt komen zij tot helderheid, en met verlies van wat men het levensgeluk noemt, vinden zij een doel voor hun samenleven, door het aan het heil van anderen te wijden. Ook hier wordt door smart en het opgeven van het egoïsme een nieuwe en hoogere levensmogelijkheid geschapen. Opnieuw blijkt de mogelijkheid voor den mensch om 'geadeld te worden'.

Het streven naar het onbereikbare is een grondtrek van Ibsen's poëzie. Vanouds heeft hij helden geteekend, die zich niet tevreden stelden met het mogelijke, maar die het onmogelijke wilden. Ook Rebekka en Ellida behooren tot deze soort; het is tot op zekere hoogte slechts incidenteel, dat het ideaal, waarvan hier sprake is, het 'geadeld worden' en de vrijheid, tot het gebied van het moreele leven behoort. In de volgende stukken komen sommige zeer anti-sociale idealisten voor, en hun streven omhoog kan zeer eenzijdig en ziekelijk zijn. Niettemin is zulk een streven aanwezig, en de consequentie, waarmee het wordt volgehouden, geeft dezen figuren relief. De meest negatieve van hen is wel Hedda Gabler (1890), de genotzuchtige intrigante. Maar zij heeft toch haar ideaal van onverschrokkenheid, van schoonheid in het sterven, en op hare wijze is zij daaraan getrouw. Bouwmeester Solness (1892) is een heerschzuchtig egoïst, die niemand naast zich duldt, maar hij is ook een trotseerder, niet slechts van menschen, maar van de macht, die het leven regeert. Het hoogste moment uit zijn leven, dat hij zich herinnert, is dat, toen hij, boven op een toren staande, aan God den dienst opzeide, en het is de hoogste triomf voor Hilde Wangel, dat zij hem er toe krijgt, dat moment te herhalen. Dat hij daarbij het leven inschiet, is slechts natuurlijk en bovendien onverschillig. Wat zou hij hierna nog kunnen? hij staat op zijn hoogtepunt. Ook John Gabriël Borkman blijft zich zelf tot het laatst. Hij heeft ruïne over anderen gebracht, hij heeft vijf jaar in de gevangenis gezeten en loopt nu acht jaar in zijn vertrek rond, zonder uit te gaan, maar hij is overtuigd, dat niemand anders dan hij in staat is, met kapitaal om te gaan, en hij wacht dag aan dag het uur af, waarop de autoriteiten tot hem zullen komen, om hem het bestuur over de bank aan te bieden. De verwijten van Ella Renthejm, dat hij haar in haar jeugd voor de betrekking van bankdirecteur verkocht heeft, dat hij het liefdeleven in haar gedood heeft, dat hij de zonde begaan heeft, waarvoor geen vergeving is, stuiten bij hem op een pantser van hoogmoed af. Men moet niet de vraag stellen, of Ibsen dezen menschen gelijk geeft. Hij laat ze ons zien, en hij spreekt geen zedelijk oordeel uit. Maar in al hun ziekelijkheid zijn zij toch vertegenwoordigers van dezelfde geestesrichting, die die zijner ideale personen is. Het zijn kreupelgeschoten idealisten.

Tot dezelfde categorie als de beide laatsten behoort Professor Rubek in *Naar vi døde vaagner* (Als wij dooden ontwaken) (1899). In tegenstelling met John Gabriël wordt Rubek zich den tweespalt in zijn leven bewust. Het is de tragische tweespalt tusschen kunstenaar en mensch. Aan den kunstenaar offert Rubek den mensch, maar deze wreekt zich en neemt den kunstenaar de vreugde in zijn werk af, zoodat hij arm en eenzaam blijft staan in eene wereld, die hem vreemd is. Hij en zijne geliefde, die hij niet aanroerde, om zijn model hare ideale reinheid te laten behouden, doen—te laat—een poging, om het verzuimde in te halen. Ook voor hen is geen levensgeluk meer weggelegd, maar wel een gemeenschappelijk hijgen naar het onbereikbare, dat gesymboliseerd is in een bergtop, die schittert in de opgaande zon. Terwijl zij dien bestijgen, gaan zij samen onder.

Vergelijken wij de hier kort besproken stukken met die der onmiddellijk voorafgaande periode, dan kunnen wij constateeren, dat er wel geen breuk aanwezig is, maar toch een onderscheid. Meer dan ginds is hier het zieleleven van enkele individuen het middelpunt, waaromheen het geheele drama gecrystalliseerd is. Dat is een verschijnsel, dat ook bij andere schrijvers der periode voorkomt, en men kan met recht zeggen, dat Ibsen ook hier weer een voorganger geweest is.

Omstreeks 1890 treden drie jonge dichters op, in wie het pessimisme diep heeft wortel geschoten, en die de kracht missen, om er zich aan te ontworstelen. Het openbaart zich echter bij hen op verschillende wijze. Alle drie stierven na een onrustig leven jong, Gabriël Finne in 1899 op drieëndertig jarigen, Sigbjørn Obstfelder in 1900 op vierendertigjarigen, Arne Dybfest in 1892 op vierentwintigjarigen leeftijd.

Van deze drie toont Gabriël Finne het duidelijkst den samenhang met de vroegere periode. Kielland is zijn vroegste voorbeeld geweest^[21], maar hij ontwikkelt zich in eene zelfstandige, maar ook zeer eenzijdige richting. Aan den meester herinnert het heldere en distincte in den vorm, de voortreffelijke caricatuurteekening, de onversaagdheid in de keuze en behandeling zijner stof, die echter bij hem tot ruwheid wordt, het zich verdiepen in het leven eener kleine plaats. Maar zijn horizon is beperkter, en hij heeft een voorliefde voor het abnorme en het disharmonische. Hij begint natuurlijk met oppositie, en zijn eerste oppositie is gericht tegen de geldende wetten der zedelijkheid. Reeds de titel van zijn eersten bundel verhalen, *Unge Syndere* (Jonge Zondaars), toont, uit welken hoek de wind waait. Er is wel ontwikkeling in zijn standpunt. Hij begint met het op te nemen voor de ontuchtigen, die de maatschappij veroordeelt. Bij nader kennismaking vallen dezen hem niet mee en verliezen zij het heiligenschijntje, dat zich in zijn

fantasie om hun hoofd gevormd heeft. Hij wordt dan cynisch gestemd, en het cynisme is eigenlijk de toon, waarin zijn werken gestemd blijven. Hij geeft nu schetsen van het leven, waaraan alle idealiteit ontbreekt; de wereld is hem een kampplaats om voedsel, waarin de menschen door elkaar wemelen, sommigen van deugd pratende, anderen brutaal voor hun ondeugd uitkomende, allen slechts bezielde door hebzucht en eigenbaat. Hij is dan schijnbaar geheel objectief, maar zijn scherp sarcasme toont het eigen lijden, en zóó is er in deze schijnbaar zoo onverschillig geschreven romans een belangrijk deel lyriek. In zijn laatste werken treden enkele personen op, in wie uit het inzicht van eigen ellendigheid de behoefte ontstaat naar hooger levensvormen. Men krijgt hier den indruk, dat Finne bezig is geweest, een uitweg uit het pessimisme te zoeken. Maar de dood heeft hem verhinderd, dien te vinden. De roman *Rachel*, waarin de nieuwe gedachten vooral uitgesproken worden, is onrijp en toont, dat Finne hier nog niet tot helderheid is gekomen, althans nog niet den vorm heeft gevonden voor het nieuwe, dat zich in hem ontwikkelde.

Finne's belangrijkste werken zijn: *Filosofen* (1889), *Unge Syndere* (1890), *Doktor Wangs Børn* (1890), *To Damer* (1891), *Uglen* (De Uil) (1893), *Konny* (een tooneelstuk) (1895), *Rachel* (1895).

Finne is een zeer origineel schrijver en een voortreffelijk stilist geweest. De middelen, die hij gebruikte, waren soms zeer brutaal, maar hij heeft daarmee niet zelden sterke effecten bereikt.

Op eene gansch andere wijze reageert Sigbjørn Obstfelder op de harde indrukken der werkelijkheid. De uitwerking is bij hem, dat hij zich van de realiteit afwendt. Hij is een individualist, die in de eerste plaats het eigen inwendig leven waarneemt en dat in bewuste tegenstelling plaatst tot de wereld daarbuiten. Obstfelder is, zooals reeds op grond hiervan vermoed kon worden, in hoofdzaak een lyrisch talent. Dit blijkt niet alleen uit zijne lyrische gedichten, maar ook uit zijne vertellingen. Obstfelder geeft de voorkeur aan de vertelling in de eerste persoon, soms zelfs den dagboekvorm, en in zijn 'ik'-held, die in hoofdzaak altijd hetzelfde type representeert, is het gemakkelijk, den dichter te herkennen. Deze held is een eenzame, die zich onder de menschen niet thuis gevoelt en opgaat in een mystiek stemmingsleven. Het dagelijksch leven komt hem ruw en onwettelijk voor; de stemming is beurtelings pantheïstisch-religieus en twijfelend. Hij verbeeldt zich soms in eene andere wereld thuis te hooren dan die, waarin hij leeft; deze vindt hij zoo wonderlijk. In meer dan één vertelling ontmoet deze 'ik'-persoon eene vrouw, insgelijks eenzaam, door bijzondere innerlijke of uiterlijke omstandigheden, hetzij ziekte, hetzij schuld, eene paria onder de menschen. Een mystieke bekoring gaat van die figuren uit; Obstfelder weet haar zóó te schilderen, dat inderdaad de verworpene reiner is dan anderen. Er bestaat hier slechts een uitwendige overeenstemming, maar te gelijk een diepgaand verschil met Finne, die de onzedelijkheid om haars zelfs wille schildert. Obstfelder zoekt de ziel der bevleete en vindt, dat deze in de uitzonderingsexemplaren, die hem belang inboezemen, juist door het leed, dat met het onreine leven gepaard gaat, gelouterd en reiner kan wezen dan die van normale individuen. Met groote fijnheid heeft hij dat geschilderd; een prachtig voorbeeld leeren wij in *Korset* (Het Kruis) kennen. Obstfelder toont zich hier verwant met de groote Russische schrijvers, met name Dostojewski.

In de vertellingen van Obstfelder is veel, dat onwettelijk is, maar daarom niet onwaar; het is de subjectieve waarheid van eene lijdende ziel, die in half visionnairen toestand verborgen dingen meent te zien. Vruchtbaar was deze schrijver niet, maar zijn boeken zijn met hartebloed geschreven, en wie ze leest, verbaast zich niet, dat de schrijver niet oud geworden is.

Obstfelder's verwijdering van de wereld en zijn medegevoel met al, wat lijdt, geven hem te gelijk een stempel van voornaamheid en van zachtmoedigheid. Dit karakter toont zich ook in het portret met den weemoedig vragenden blik, dat Oda Krogh heeft geschilderd, en waarvan eene afbeelding de litteratuurgeschiedenis van Carl Nærup siert.

In dezen schrijver wordt het inderdaad duidelijk, dat een tegenstelling met het realisme van 1870 bereikt is. Maar daarom keert hij niet terug tot de oude romantiek. Zijne psychologische analyse—zelfanalyse—daalt veel meer in bijzonderheden af. De nauwkeuriger waarneming is de vrucht der periode, die achter hem ligt.

De belangrijkste werken van Obstfelder zijn: *Digte* (1893), *To Novelleter*, *Korset*, *De røde Draaber* (De roode Droppelen), *En Præsts Dagbog*. Van deze heeft *Korset* het meest de aandacht getrokken.

Arne Dybfest heeft een nog korter werktijd gehad dan de beide hiervoor genoemden. Bij hem wordt de zwakheid, die het leven niet beheerschen kan, tot een bedwelmenden roes, die ijlt naar zelfvernietiging. Drie boeken heeft hij geschreven, genoeg, om eene bijzondere begaafdheid te toonen, die, met groter wilskracht gepaard, den schrijver misschien tot een der besten zou hebben gemaakt. Het eerste van deze drie, *Blandt Anarkister*, is interessant als schildering van het milieu, waarin hij op zeer jeugdigen leeftijd zich in Amerika heeft opgehouden. Van de drie verhalen, die de beide volgende boeken (*Ira* en *To Noveller*) bevatten, behandelen er twee een zelfde thema, de geschiedenis van een zwak, ijdel jong man, die de prooi wordt van eene zinnelijke vrouw, veel ouder dan hij. Het best gelukt is het laatste van deze (*En Ensom*); naast de lyriek, die anders den boventoon voert, treedt hier ook de psychologische analyse op. Maar toch is ook hier het lyrisch element aanwezig, en daarin de samenkoppeling van wellust en streven naar ondergang. Op ziekelijke wijze smelten deze gevoelens samen. In het licht van deze boeken krijgt Dybfest's dood eene bijzondere beteekenis. Hij maakte een einde aan zijn leven, nadat hij aangeklaagd was, omdat hij een vriend niet van zelfmoord had teruggehouden.

Arne Garborg heeft in het begin der periode, die hier besproken wordt, eene diepe crisis doorgemaakt. Maar in tegenstelling met de het laatst behandelde dichters is hij daaruit als een

nieuw man te voorschijn gekomen. Feitelijk kan men niet spreken van een breuk in zijn ontwikkeling, maar van een doorbraak, van een te voorschijn komen van dat, wat het diepste in hem was, zijn eigendom door afstamming en het positieve deel van zijn opvoeding. Voor wie nader toezag, was het wel te zien geweest, dat hij ook vroeger niet van een gehoorzaam naperter eener oude leer tot een gehoorzaam naperter eener nieuwe leer was geworden; het naturalisme, het rationalisme, ook het materialisme heeft hij gehuldigd, omdat er vrijmaking in was van den geestesdwang, waaronder hij zuchtte, maar wie ziet, hoe in al zijn vroegere werken niet de theorie maar de persoonlijkheid hoofdzaak is, begrijpt, dat dit geen man was, om zich door een eenige waarheid van den dag te laten vangen. Nu hij zich aan alle kanten vrij gemaakt heeft, komt zijn diepste behoefte, de religieuze boven. Het is dan ook een religieuze crisis, die beschreven wordt in *Trætte Mænd* (Vermoeide Mannen) (1891). Hier voert de weg van twijfel over vertwijfeling naar geloof. Het boek is geschreven in den vorm van een dagboek. De man, die het heet te schrijven, Gabriël Gram, is een decadent, wiens kritiek is als een bijtend zuur, dat zijn zieleleven verteert, en die eindigt, met zich op genade en ongenade over te geven en naar de kerk te gaan. Een ongelukkige oude-jongeheeren-verliefdheid verhaast de crisis; zij brengt hem tot het besef, dat al het onmiddellijke in hem door reflexie gedood is, en hij past de eenige kuur toe, die voor hem mogelijk is.

Maar Garborg is niet Gabriël Gram. Hij laat zich niet door een dominee op sleeptouw nemen en lid maken van eene vereeniging tot voeding van arme kinderen, om langs dezen weg bezigheid en zielevree te zoeken. Hij geeft zijn held, voor wien geen andere uitweg bestaat, gelijk, maar voor hem zelf is *Trætte Mænd* een bad, waarin hij afwascht het negatieve, dat er in zijne ontwikkeling is. Zal hij een Christendom zoeken, dan kan men zeker zijn, dat hij zich niet bij het officiële aansluit, maar een Christendom maakt voor eigen gebruik. Want zijn oppositiegeest en zijn onafhankelijkheid heeft hij niet laten varen, en gelijk hij in *Trætte Mænd* zegt, dat de vrijdenkers geen vrijdenkers onder zich dulden, zoo zullen wij hem weldra hooren verklaren, dat de Christenen geen Christen verdragen. En hij betoogt het met klem van redenen.

Onder den invloed zijner nieuwe levensbeschouwing wenden Garborg's gedachten zich naar zijn jeugd, en het beeld van zijn vader stijgt op, van den man, die, door gewetenswroeging gepijnigd, zijn leven verkortte, omdat hij geen vrede had met God. Nu begrijpt hij hem; nu kan hij met liefde en vereering aan hem denken, en met meegevoel, want nu weet hij zelf, wat zielenood is. In 1892, een jaar na *Trætte Mænd*, verscheen *Fred* (Vrede), waarin de geschiedenis van Eyvind Garborg in den vorm van een roman wordt verteld. *Fred* is een overweldigend boek. Nergens bereikt Garborg's psychologische analyse zulk eene diepte als hier. Terwijl in vroegere werken altijd tot op zekere hoogte de gedachte het primaire is, en de personen dienen, om aan de gedachte uitdrukking te geven, is het hier de levende persoon, die de fantasie van den dichter gegrepen heeft, en dien hij volgt in zijne aanvechtingen tot in de razernij van den godsdienstwaanzin.

Enok Haave heeft de bekeering reeds te lang uitgesteld. Het wordt tijd, dat hij hiertoe overgaat, want men kan nooit weten, wanneer de bruidegom komt. Hij besluit er dus ernst mee te maken,—maar telkens komt de duivel tusschenbeiden, tot een plotseling sterfgeval in zijne omgeving hem zoo verschrikt, dat van nu af aan de redding zijner ziel zijn eenige gedachte is. Het komt er nu op aan, het ware berouw over zijne zonde te krijgen. Hij bidt, en hij bidt, maar het berouw wil niet komen, en God blijft ver. Enok houdt vol, tot in een nacht van hevige verschrikking het berouw komt, en de genade. Enok voelt eene hand, die de zijne drukt; dat is de hand van den verlosser. Enok barst in tranen uit en komt tot rust. En nu breekt voor hem een tijd van zaligheid aan; hij is op Tabor; de Heer zelf spreekt tot hem en geeft hem zijn wil te kennen. Waar zoo groote genade zijn deel werd, daar moet hij naar de stem des Heeren luisteren,—en staat er niet geschreven: "aangaande mij en mijn huis, wij zullen den Heere dienen"? Dus moeten ook vrouw en kinderen Gods wil doen. Wat Gods wil is, is gemakkelijk te weten; immers God getuigt in den geest, en,—twijfelt men, dan moet men slechts dat doen, wat het vleesch niet wil. Arbeid van den morgen tot den avond, eenvoud in spijs en drank, in kleeding, dat wenscht de Heer. En laat ons vooral geen ijdele woorden spreken. In een gesprek, dat niet over goddelijke dingen loopt, is de duivel. Overal loert hij in het verborgene, om ons te verleiden. Het is dus noodig, de hand van den verlosser vast te houden. Daarom ook geen wereldsche boeken. Wij hebben genoeg aan Gods woord.

Maar Enok kan niet altijd op Tabor zijn. De spanning neemt soms af, en dan gevoelt hij zich van God verlaten. Daar komt bij, dat het zoo moeilijk is, de kinderen te leeren, hoe zalig het is, bij God te zijn. Zij zoeken deze wereld en willen van den verlosser niet weten. Vooral de oudste jongen, Gunnar, neemt iedere mogelijke gelegenheid te baat, om aan de prediking van het woord te ontkomen. Geweld is dus noodig. De schrift zegt: "Dwingt ze, om in te gaan," Maar het geweld heeft slechts deze uitwerking, dat het de kinderen van den vader, ten slotte ook de vrouw van den man vervreemdt. Enok begint te twijfelen,—niet aan Gods woord, maar aan Gods genade. Hij, Enok, is uit de genade gevallen, hij heeft de zonde tegen den Heiligen Geest bedreven. Hij is verdoemd. Och, kwam de duivel en voerde hem naar de hel; dan wist hij ten minste, dat het niet erger kon worden!—De aanvallen van angst en twijfel nemen toe, in heviger mate, nadat Gunnar het huis heeft verlaten en Enok zich verwijt, dat hij hem de wereld en het verderf in heeft gezonden. En als Enok vernomen heeft, dat Gunnar zich met eene vrouw heeft ingelaten en nu naar Amerika vertrokken is, komt de catastrofe. Enok komt 's avonds thuis; allen zijn naar bed; hij is alleen,—en toch niet alleen, want ginds in den hoek zijn twee mannen. Zij naderen hem en doen zoo wonderlijk; zij grijpen naar hem. Het beste is, dat hij tracht, buiten te komen. Voorzichtig sluipt hij de deur uit. Maar daar buiten zijn zij ook, en als hij achter den stal komt, zijn er meer; het is een heele hoop, en allen strekken zij de hand naar hem uit. Hij vlucht, maar de troep vervolgt hem; hij komt bij een plas, die hem reeds herhaaldelijk in verzoeking bracht.

Nu ziet hij om; de vreemde mannen zijn vlak bij hem; één onder hen, een heel groote, heeft horens! Enok doet een sprong, en zinkt in de diepte. Hij kwam niet meer boven. "De zuidenwind streek over het water met zijn zachte suizing. En het klotste en golfde, zacht en stil; klotste, golfde ... klotste, golfde...."

Het Christendom van Enok Haave voert ten ondergang. Maar bij dit resultaat blijft Garborg niet staan. Wat is de oorzaak, zoo vraagt hij. dat de strijd des geloofs, die zoo dikwijls de beste strijd genoemd wordt, Enok Haave tot een nederlaag voert? Garborg laat ons niet in onzekerheid. Indien er één ding is, waarop hij telkens terugkomt, dan is het dit. In zijne Knudaheibrev zegt hij o.a. (p. 118): "Het was het Christendom, dat de schuld kreeg. Maar de schuld had zeker minder het Christendom dan het Christiaendom, of de kerkleer uit den tijd van Christiaan den zesden. Deze was het, die nu in Jæderen de macht gekregen had." Deze leer vervulde de menschen met dogmatiek en angst voor de hel, maar gaf hun geen levend geloof.

Wat naar zijn meening het ware Christendom is, leert hij behalve in talloze uitspraken in een reeks kunstwerken, die op *Fred* volgen. Twee daarvan sluiten onmiddellijk bij *Fred* aan. Zij verhalen de geschiedenis van het volgend geslacht. Twee zoons van Enok Haave, Gunnar en zijn jongere broeder Paulus, strijden op hun beurt den strijd, dien hun vader niet tot een goed einde kon brengen. Maar met een ongelijk gevolg. In beiden is veel van Garborg zelf.

Læraren (De Leeraar) is een tooneelstuk van machtige werking. Dit drama herinnert meer dan eenig ander aan Ibsen's 'Vijand des Volks'. In beide staat één man tegenover allen en overwint zijn tegenstanders zedelijk en verstandelijk, maar wordt uitgestooten, omdat hij de waarheid zegt. In beide is dezelfde frischheid en moed, de vroolijkheid van den man, die zich sterk voelt in zijn toewijding aan een ideaal, dezelfde superioriteit, de ronduitheid, waarmede slagen uitgedeeld worden, dat de veeren vliegen. Maar het onderwerp van discussie is een ander; bij Ibsen draait het om eenvoudige redelijkheid en waarheidszin, bij Garborg om een leven in overeenstemming met de leer. Paulus Haave behoort tot de 'gewekten', de piëtisten, die bidstonden houden, die klagen over de zonde, en wier taal de tale Kanaäns is. Hij is zelfs hun voorganger. Tot het voor hem opgaat, dat niet dit religie is, en hij op een avond zijn gespannen auditorium verrast met eene preek, waarvan de quintessens is, dat het niet aankomt op een dagelijksch berouw, telkens gevolgd door nieuwe zonde, maar op een nieuw leven, op een verloochenen van zich zelf. "Verkoopt, wat gij hebt," leert hij, "en geeft het den armen." Die preek is zóó frisch en zóó geestig, dat het moeite kost, er niet een groot stuk van mee te deelen. Ik geef hier alleen het slot.

"Kun je niet? Ik antwoord je in Jezus' naam: je wil niet! Altijd, als wij niet willen, vinden wij uit, dat wij niet kunnen. En met die leugen hebben wij het Christendom de wereld uitgedicht!—En noemen dan die leugen zelf ons Christendom! Voorwaar, het zal Tyrus en Sidon gemakkelijker gaan op den oordeelsdag dan ons.

"Kun je niet, dan wil je niet; en ga dan terug naar de wereld en zoek daar je troost; want Gods rijk kom je niet binnen! Want de weg is smal en de poort is eng, die daar binnenvoert; en zij, die binnen willen komen, moeten met macht naar binnen dringen,—met heel hun heetsten wil. Spot niet, want dit is ernstiger dan dat wat je vroeger Christendom noemde! Maar laat je ook niet afschrikken! want dezelfde, die den eisch stelt, geeft ook de kracht."

Een der toehoorderessen is in verrukking geraakt en gilt: "Zalig is de schoot, die je droeg, en zijn de borsten, die je zoogden." Er ontstaat schrik; men staat op. Maar Paulus ziet haar scherp aan en zegt: "Voert haar naar buiten. Zij is van zich zelf."—Daarmee valt het gordijn van dit bedrijf.

Wat ons in dit stuk stilistisch vooral treft, is de schitterende gebruikmaking van bijbeltaal, waardoor deze zwaarwichtige woorden in hun volle glorie midden in het alledaagsche leven schijnen. Paulus Haave leeft naar het voorschrift, dat hij in Jezus' naam aan zijn hoorders gegeven heeft. Hij verkoopt zijn goed en geeft het den armen, en gaat wonen in een hut op de heide, zijn brood verdienend en anderen helpend met den arbeid zijner handen. Maar hij geraakt in conflict met die vrienden van zonde en berouw, die hem een huichelaar noemen, en nu blijkt het, dat inderdaad de Christenen geen Christen onder zich dulden. De machthebbers zijn evenmin op hem gesteld; zij vreezen, dat hij de schare zal verleiden. Ook zijn vrouw verstaat hem niet; zij wordt verteerd van jalouzie op een der vrouwen, die religieuzen steun bij haar man zoeken. Als zij in een aanval van zwakheid vergif heeft genomen, ziet de overheid kans, om hem onschadelijk te maken. Hij wordt voor het gerecht gebracht. Al volgt er vrijspraak, zoo meent men, dan is het toch goed, als er een stempel op hem gezet wordt. Maar Paulus is niet meer te treffen; hij heeft het martelaarschap bereikt.

Een tweede stuk als *Læraren* is zeker vroeger noch later ten tooneele gevoerd. De geheele handeling beweegt zich om de vraag, wat het is, een Christen te zijn. Litteratuur over dat onderwerp bestaat er zeker in voldoende hoeveelheid, maar de gewone vorm daarvoor is de verhandeling. Voor Garborg echter is deze vraag een persoonlijke zaak, de meest persoonlijke van zijn leven, en de drager van zijn denkbeelden wordt in die mate een man van handeling, dat het drama de eenige vorm is, waarin hij tot zijn recht kan komen. Het stuk is levendig en vol van een spanning, die geen oogenblik verslapt; de vlamme taal en de hooge gedachten houden het ver boven het niveau ook der goede tooneellitteratuur. Tegelijk is het realistisch. Het ideale is van allen uiterlijken pronk ontbloot. De maatschappij, waarin *Læraren* speelt, is den dichter volkomen bekend; hij laat haar zien in al haar nuances. En wat men in een stuk van dezen inhoud het minst zou verwachten: ook de comische scènes behooren tot het schitterendste, wat ooit in het Noorsch geschreven is. Zij toonen, hoe door en door gezond de dichter is.

Het andere werk, dat direct bij *Fred* aansluit, is een boekje vol poëzie en vol wijsheid. *Den burtkomne Faderen* (De verloren Vader). Het is het dagboek van Gunnar, den oudsten zoon van Enok Haave, die de wereld inging, om het leven te genieten, en nu, na zijn illusies verloren te hebben, oud vóór den tijd, aan zich zelf en aan de menschheid vertwijfelend, naar zijn geboorteplaats terugkeert, om eenzaam te sterven. Hier leert hij zijn broer Paulus kennen en vindt in hem iemand, in wien hij gelooven kan, en door wien hij het geloof wint in de menschheid en in den verloren vader. Rustig sterft Gunnar; hij heeft vrede gevonden met het leven—en met den dood.

Bijzonder fijn zijn de nuances van stemming, die de harmonische oplossing voorbereiden. Reeds de herinneringen, die bij het zien van bekende plaatsen opkomen, stemmen tot zachtheid. Gunnar houdt zich gaarne op het kerkhof op; hij zoekt ook het graf van zijn vader. Maar niemand kan het hem wijzen: "de rechtvaardigen hielden oordeel en zeiden: hij was niet als een van ons, dat hij zou worden onthouden." Maar Gunnar voelt zijne nabijheid; hij moet er zijn, want hij heeft hem iets te zeggen. "Ja, dat hij kwam, zoodat ik hem alles kon zeggen. En hem zeggen, dat ik alles begrijp. Want ik voel zijn angst; die beeft nu in mijn eigen boezem. En ik weet, dat hij, die zijn weg gaat, zijn hel vooruit gehad heeft. "Vaarwel, vader. Rust in vrede, in alle eeuwigheid. En vergeef. Want nu ben ik ziek en alleen als jij."

Het lijden heeft de stemming verzacht en het vermogen gewekt, om te begrijpen.

Paulus Haave spreekt met Gunnar en wijst hem den weg tot den verloren vader. In deze gesprekken is ieder woord als in marmer uitgehouwen.

Parallel met de beide laatstgenoemde geschriften ontstonden twee dichtwerken, *Haugtussa*, en de voortzetting daarvan *I Helheim*. *Haugtussa*, 'Heuveldeern' is een bijnaam, die in het dorp aan een visionair meisje gegeven wordt, dat zich somtijds tusschen grafheuvels ophoudt; de dichter noemt haar *Veslemøy*, 'het stakkertje'. Het gedicht vertelt van haar eenzaamheid, haar liefde voor een jongen man, die haar in den steek laat, van de aanvechtingen, waarmee zij te worstelen heeft, om dit leed te dragen. Aan het slot valt zij in eene zware ziekte en ziet aan haar bed haar gestorven zuster staan en met haar eene wijze vrouw, die als *volva* (profetes) aangeduid wordt. Dit tweetal zal haar dingen laten zien, die zij noodig heeft voor haar taak in het leven.

In *I Helheim* (In de Hel) gaat daarop *Veslemøy* in haar koortsigen droom met haar beide begeleidsters op reis. Zij ziet de hel tot in haar diepsten afgrond en daarop den opgang der zaligen omhoog. Het gedicht heeft aanknoopingspunten aan middeleeuwsche visionaire litteratuur, maar de opvatting der dingen is veel dieper. Alle hellestraffen zijn behouden en misschien vermeerderd, maar zij hebben alle een psychologische beteekenis gekregen; de straf is niet uitwendig kwaad, dat den ongelukkigen wordt toegevoegd, maar pijniging door het geweten. Daarom luidt dan ook het antwoord op de vraag, of aan deze smart geen einde komt:

"Een oogenblik in dit vuur
is eeuwigheid zonder einde."

Zoo keert Garborg van zijne theoretische vrijdenkerij stap voor stap terug tot het Christendom. Maar zijn Christendom van heden is niet dat van zijne kindsheid. Het is losgemaakt van leerstelling; de nadruk wordt uitsluitend gelegd op de zedelijke persoonlijkheid.

Garborg heeft ook in de volgende jaren eenige werkjes geschreven, die een voortzetting vormen van de hierboven besprokene. Zij gaan nog directer op hun doel af; de inkleeding als vertelling wordt opgegeven; zij dragen bijna geheel het karakter van prediking. Maar als stilistische kunstwerken en uitingen van Garborg's zieleleven staan zij zóó hoog, dat zij niet alleen in de stichtelijke litteratuur, maar ook in de schoone letteren een allereerste plaats innemen. Zij zijn getiteld *Jesus Messias* (1906), *Den burtkomne Messias* (1907), *Heimkomin Son* (1908).

Een klein citaat moge van het hier uitgesproken oordeel rekenschap geven. Na in 'De verloren Messias' betoogd te hebben, dat het geloof aan den duivel in verlichte kringen afneemt, gaat hij aldus voort:

"Met het volk is het erger. In plaats van den ouden, goedmoedigen katholieken duivel heeft het eindelijk den boozen en geweldigen protestantschen Satan in de wereld van zijn voorstellingen opgenomen, en wat erger is, het volk heeft meer en meer dien duivel noodig. Want het volk ziet, hoe weinig rechtvaardigheid er in de wereld is; en de eenige troost, dien het heeft, is deze: in de eeuwigheid zal Lazarus het goed hebben, maar de rijke man zal branden, heeter dan heet, van eeuwigheid tot eeuwigheid en in eindeloosheid zal hij branden, branden—.

"De ware Messias spreekt uit den vergeten Bijbel nog het woord, dat macht heeft, de wereld te verlossen: je moet je naaste beminnen, liefhebben, zooals je je zelf bemint, lief hebt. Komt de wereld ooit zoo ver, dat zij dit verlosserswoord kan hooren en verstaan?"

Geen modern Noorweegsch schrijver is in die mate als Garborg een zedelijk opvoeder van zijn volk geweest.

In dit verband noemen wij een paar andere schrijvers in landsmaal, die in dezelfde periode optreden.

Rasmus Løland (1861-1907), een fijnbegaafd schrijver, autodidact gelijk zoo velen, door ziekte aangewezen op een huiszittend leven, heeft een groot aantal korte vertellingen geschreven, meest van droevigen inhoud, handelend over personen, die in het leven mislukken, maar

zachtmoedig en vol levenswijsheid. Tot zijn allerbeste werken, tevens tot het allerbeste, wat op dit gebied in Noorwegen verschenen is, behooren zijn kinderverhalen *Det store Nashorne* (De groote Neushoorn) en *Kvitabjørnen* (De Ijsbeer). Een korte levensbeschrijving gaf A. Garborg aan het begin van den na Løland's dood verschenen bundel *Paa Skuggesida* (Aan den Schaduwkant).

Van Jens Tvedt (geb. 1857), Ivar Mortensen (geb. 1857), Per Sivle (± 1905) laat de plaatsruimte mij helaas slechts toe, de namen te noemen.

Van de dramatische dichters uit het einde der eeuw is de meest bekende en de vruchtbaarste Gunnar Heiberg. Als kunstenaar onderscheidt hij zich door zijn bij uitstek aesthetisch standpunt. Hij plaatst zich op een afstand en satyriseert. Een moreelen maatstaf legt hij niet aan. Wanneer hij iets schijnt te prediken, is het de vrijheid van den hartstocht. In het gedicht, waarmee hij reeds in 1878 debuteerde, *Menneskets Genesis*, is de zondeval de eerste daad van vrijheid van den mensch. In zijn strijd tegen de godheid schiet de mensch soms te kort, maar gelukkig leeft het geslacht van Kain nog.

Heiberg's eerste tooneelstuk *Tante Ulrikke* (1884) houdt zich bezig met den politieken strijd van den dag. De dichter is nog niet partijloos; hij neemt het op voor de radicalen en maakt volgens een bekend recept den vertegenwoordiger der tegenpartij niet slechts tot een nietswaardig karakter, maar ook tot een zwak, ijdel man, over wiens invloed men zich slechts kan verbazen. In zijn volgend stuk, *Kong Midas* (1890), heeft Heiberg zich losgemaakt van politieke vooroordeelen, en hier en later zoekt hij zijne dwazen, waar hij ze vinden kan. In dit geval is het een waarheidsverkondiger, die met zijn zucht, om zijn licht te laten schijnen, bijna een groot onheil sticht. Het denkbeeld heeft verwantschap met *Vildanden*, maar niet alleen het type, ook het stuk is gansch anders uitgevoerd. Heiberg's werken missen de diepe motiveering en evenzoo de rijke handeling en de dramatische spanning, die aan Ibsen's drama's eigen zijn, en ook zijn psychologisch inzicht is gering. Eer doen zijn karakters zonder ontwikkeling en zijn plat trappen van eenzelfde motief door alle bedrijven van een stuk aan de komedie der achttiende eeuw denken, maar hij mist weer den vroolijken schaterlach van Holberg; hij is scherper en persoonlijker, en soms spaart hij ook het private leven niet. Maar hij schrijft een voortreffelijken dialoog en houdt de belangstelling gaande. Op *Kong Midas* volgden een aantal andere werken, waarvan wij noemen *Kunstnerne* (1893), waarin de tweespalt tusschen kunstenaar en mensch geschilderd wordt, *Det store Lod* (1895), *Harald Svans Mor* (1899). Een gansch ander karakter dragen een paar tragische stukken, *Balkonen* (1894) en *Kærlighedens Tragedie* (1904). Beide drama's schilderen de liefde als een macht, die alles verwoest, leven, eer, deugd, verantwoordelijkheidsgevoel. De inhoud van de beide stukken is kort; de handeling heeft geen andere motiveering dan de onweerstaanbaarheid van den hartstocht. Een enkel woord kan hem wekken, en de catastrofe is aanwezig. Een sensueele razernij maakt zich van den mensch meester, en het is met zijn wil gedaan. De; schildering is knap, de lezer huivert,—maar hij wenscht van zulk een liefde verschoond te blijven.

Onder de schrijvers, die in deze periode voor het eerst optreden, maar wier productie voor het grootste deel na 1900 valt, heeft zeker niemand meer naam gemaakt, en dat met recht, dan Knut Hamsun. Een krachtige geest van groote subjectiviteit, die van zijn eerste optreden af een stijl heeft, die hem alleen eigen is, vol geest en pit, bijna te overladen, en die door voortgezette studie en zelfopvoeding het tot klassieke schoonheid brengt. Aan zijn werken kan men moeilijk zien, dat hun begin ligt in de periode van het vertwijfelde pessimisme. En toch, indien hij een zwakkeling geweest was, dan had hij ook licht in pessimisme kunnen vervallen. Er waren althans twee dingen, die hem daartoe hadden kunnen brengen: hij heeft armoede gekend, en hij is van nature stemmingsmensch. Maar hij bezit andere eigenschappen, die hem behoed hebben,—een ijzeren wil en een onbescheiden blikken afwerenden trots. Groote armoede kan een zware druk zijn, maar het is toch een druk, die van buiten komt. Den sterke daagt zij tot verzet uit en wekt zodoende de sluimerende kracht. Hamsun is begonnen met de tanden op elkaar te zetten en te vroolijker te worden, naarmate hij het moeilijker had. Hij zwelgt dan in galgenhumor en paradoxen, maar niemand moet het wagen, een woord van medelijden te spreken, of hij kan een niet zeer vriendelijk 'wat belijft u?' toegesnauwd krijgen.

De hier beschreven stemming is die van vele van Hamsun's helden, hetzij nu de nood van stoffelijken of van anderen aard is. In *Sult* is het honger, in *Pan* is het liefde; in beide gevallen doorstaat hij de heftigste kwellingen, maar hij handhaaft zijn karakter. In *Mysterier* hebben wij slechts met een zonderling te doen, die in een vlaag van waanzin een einde aan zijn leven maakt. Men kan in dit geval de wereld, die van den heer Nagel—zoo heet de man—niet weten wil, nauwelijks ongelijk geven, maar als studie over hetzelfde type, dat in zoo vele van Hamsun's romans terugkeert, en waarin wij tot op zekere hoogte een zelfportret moeten erkennen, is ook dit boek interessant. En tevens als een eerste poging, om tegenover zijn subjectieven held een geheele maatschappij te plaatsen. Een maatschappelijke schildering van zijn hand bestond reeds in *Fra det moderne Amerikas Aandsliv*, een persifflage, naar den vorm verhandeling, naar den geest geheel kunstwerk, niet objectief, maar schuimend van geestigheid. Gelijk hier de maatschappij, zoo is in *Sult* het 'ik' aanwezig. *Mysterier* is de eerste poging, om die twee tegenover elkander te plaatsen. Daarop volgen een paar voortreffelijke maatschappelijke romans, *Redaktør Lynge*, waarin de verderfelijke invloed eener machtige en tegelijk oneerlijke dagbladders behandeld wordt, en *Ny Jord*, die een troep ijdele kunstenaars, voornamelijk schrijvers, in tegenstelling plaatst met eenvoudige kooplieden, die hun dagelijkschen plicht doen. Het is het Bohème-leven, van zijne keerzijde gezien. In beide boeken treedt Hamsun's capricieus, onmaatschappelijk 'ik'-type onder verschillende naam als een achtergrondsfiguur op, schuw en geminacht, maar nu en dan plotseling een niet verwachte geestelijke meerderheid toonend. Tot

hoofdpersoon wordt hij weer in *Pan*, dan in het drietal samenbehoorende tooneelstukken *Ved Rigets Port*, *Livets Spil* en *Aftenrøde* en in het wonderlijke gedicht in dramatischen vorm *Munken Vendt* (1902). In latere werken komen nog bij herhaling figuren voor, die aan het type herinneren, maar zij domineeren zelden meer. Een der interessantste is telegrafist Bardsen in *Børn af Tiden* en in *Segelfoss By*, een aristocratisch voelend en onafhankelijk man, maar te gelijk een dronkaard en onbetrouwbaar in geldzaken, die met volkomen kalmte zijn ondergang, waaraan hij zelf schuld is, te gemoet gaat. In de plaats van dit type, dat wel zijn oorsprong heeft in eene zijde van Hamsun's karakter, maar toch reeds van den beginne af niet alles bevatte, wat in den schrijver steekt, en bovendien op den duur sterk gevarieerd is en tot een litterair type wordt, treedt in enkele jongere romans (*Under Høststjernen*, *En Vandrer spiller med Sordin*, *Den sidste Glæde*) een nieuwe 'ik'-figuur op, die weer korter bij den dichter staat. Deze schrijft nu, gelijk in *Sult*, in de eerste persoon. Wij leeren hem nu kennen op rijper leeftijd. De verandering is groot. De onafhankelijkheid is gebleven, maar de paradoxist is geworden tot een schalk met een ironischen, maar tegelijk dankbaren blik op het leven. Hij deelt ons nu aan de hand van zijn vertellingen zijn levenswijsheid mee. Deze is, dat een man, die vijftig jaar geworden is, geleerd heeft, een toontje lager te spreken, niet *alles* van het leven te wachten, maar het toch met dank aan te nemen. 'Want het was aardig, te leven'.

In Hamsun's laatste werken verdwijnt de 'ik'-figuur geheel. Des dichters subjectiviteit bestaat nu nog alleen in den blik, waarmee hij de wemelende menschenmenigte aanziet. Het is de blik van den liefdevollen beschouwer, die ziet, hoe dwaas de menschen zijn, maar hun toch zijn belangstelling niet onthoudt. Zóó is de wereld, vindt hij, en zóó is het leven, en dat alles is interessant als de boomen, als de vogels, als de zee. Het zijn beelden uit de enge maatschappij van kleine kustplaatsen. Drie van deze boeken, *Børn af Tiden*, *Segelfoss By*, *Markens Grøde*, behooren tot zijne allerbeste. Ook binnen deze groep is in den schrijver nog eene ontwikkeling te zien. In de beide eerstgenoemde werken stelt hij den ouden tijd tegenover den nieuwen, en de vergelijking valt ten gunste van den ouden tijd uit. Hamsun heeft sympathie voor menschen, die weten te bevelen en te gehoorzamen, en die zich zelf kunnen bedwingen. In de plebeïsche behoefte aan genot, in den eeuwigen honger naar meer van den arbeider ziet hij teekenen van decadentie. In *Markens Grøde* echter wordt een nieuwe aristocraat geschilderd, een man zonder geestelijke ontwikkeling maar met groote arbeidskracht, die het land bewerkt en zich daardoor opwerkt tot zelfstandigheid, welstand en aanzien onder de zijnen. Geld bezit hij niet; een som, die hij door toeval krijgt, wordt door een van zijn kinderen, den eenige, die mislukt, opgemaakt. Maar hij heeft huis en hof, vee en land, bosch en weide, en dat alles is het zijne, omdat het het product van zijn vlijt is. Het boek is eenigszins utopistisch, maar het is eene moderne idylle vol idealisme. Hamsun's laatste, minder gelukte, roman draagt den titel *Konerne ved Vandposten*.

Behalve de hierboven reeds genoemde boeken heeft Hamsun nog eenige andere geschreven, van welke hier niet onvermeld mogen blijven een paar interessante bundels novellen (in één van deze het uitgelaten vroolijke stuk *Dronningen af Saba*). En dan het meesterwerk *Livet i Vold*, uitmuntend door originaliteit en zekerheid van uitvoering.

Jac. B. Bull is, wat zijn leeftijd betreft, een der oudste schrijvers van dit tijdvak,—hij is in 1853 geboren,—maar hij is betrekkelijk laat begonnen te schrijven. Een groot deel van zijn producten valt zelfs na 1900, maar een deel van die werken, die vermoedelijk het langst zullen gelezen worden, zijn tusschen 1890 en 1900 ontstaan. Hij begint met oppositie tegen sommige theorieën uit het vorige tijdvak, en wel vooral tegen de erfelijkheidstheorie, zooals die in de litteratuur van die dagen somtijds optreedt. Hij vindt deze theorie gevaarlijk voor het verantwoordelijkheidsgevoel, en hij schrijft een tooneelstuk *Uten Ansvar* (Zonder Verantwoordelijkheid). Dit stuk trok weinig de aandacht, maar het is karakteristiek voor de conservatieve gezindheid van den dichter, die zich ook in zijn latere werken zou openbaren.

Het beste werk heeft Bull geleverd op het gebied van de boerennovelle. Zijn lokaal is het Østerdal, waar hij door geboorte thuis hoort. Sedert 1892 gaf hij een groot aantal schetsen uit deze landstreek, eerst in kleine bundels: *Skisser*, *Fra Skog og Fjeld*, e.a. Deze zijn verzameld onder den titel *Folkelivsbilleder* (1904). Jongere verzamelingen zijn *Fjeldfolk*, *Morosamme Kropper*, *Jagthistorier*. Tot hetzelfde type behooren langere vertellingen, die den omvang hebben van kleine romans: *Fonnaasfolket* (1902), *Glomdalsbruden*, *Østerdalskongen* (een breede uitwerking van een der Folkelivsbilleder), *Jutulskaret*, *Knut Veum* (1910, het laatste).

Een man als Bull is een voorbeeld, hoe onjuist het is, de litteratuur van een tijdvak met een enkel woord te karakteriseeren. Zoo'n woord is dikwijls een leus, maar niet allen, die te gelijk leven, hebben dezelfde leus, en er zijn er ook, die het zonder leus doen, of die in opstand komen tegen den tijdgeest, of wat zij daarvoor aanzien. Tot dezen behoort Bull het naast, al laat hij zich na zijn eerste werk niet op polemieken in. Gelijk hij zich toen verzette tegen de erfelijkheidsleer, zoo komt hij later op tegen het op den troon zetten der willekeur van het individu. Voor een schrijver van zulk een aard is een maatschappij, waarin respect voor traditie bestaat, gelijk onder boeren het geval is, een natuurlijk onderwerp. Het is ook nauwelijks een toeval, dat juist in die vertelling uit het Østerdal, bij wier uitgave hij te kennen gaf, dat het de laatste zou zijn (Knut Veum), de verhouding tusschen individu en maatschappij ter sprake komt. De hoofdpersoon is een schoolmeester, die in tamelijk behoeftige omstandigheden leeft. De man is begaafd en heeft aanleg, om het verder te brengen. Hij wordt daartoe van verschillende zijden aangespoord, en hem wordt steun beloofd. Maar op de plaats, waar hij werkzaam is, heeft hij een roeping, en deze is hem meer waard dan oeconomische en maatschappelijke vooruitgang. Tegenover hem is een carrière-maker geplaatst, die het tot bisschop brengt. Maar Knut Veum is niet alleen de beste, maar ook de gelukkigste van de twee. Zoo spreekt Bull met bewustheid gedachten uit, die niet in

de mode zijn, maar daarom toch ook gedachten van zijn tijd mogen heeten. Ja, in deze scherpte is zulk een gedachte alleen mogelijk als reactie tegen een mode; in tijden, wanneer het van zelf spreekt, dat ieder binnen zijn natuurlijke kring blijft, behoeft dat niet gezegd te worden.

Wat hier van den gedachteninhoud gezegd is, geldt ook van het kunstgenre en den kunstvorm. De boerenvertelling stamt uit de dagen der romantiek; hier is zij echter gemoderniseerd. Men behoeft slechts eene vertelling van Bjørnson en eene van Bull na elkander te lezen, om den afstand te zien. De analyse in bijzonderheden heeft hij bij de realisten geleerd.

Een andere schrijver van boerenromans is Hans Aanrud (geb. 1863). Zijn belangrijkste verzameling bevat niet minder dan 53 korte vertellingen. Wij kunnen daarop niet ingaan en verwijzen naar het Decembernnummer van De Gids van 1908. Aanrud schreef ook enkele langere verhalen van gelijken aard: *Sidsel Sidserk*, *Sølve Solfeng*, en een paar jongere bundels. De aandacht verdienen daarnaast een drietal comedies, *Storken*, *Høit Tilhest* en *Hanen*, die door hun comische kracht aan Holberg herinneren.

Wij noemen ten slotte nog een paar romanschrijvers, die in deze periode begonnen zijn, maar in hoofdzaak toch tot een volgend tijdvak behooren, Thomas P. Krag (geb. 1868), Peter Egge (geb. 1869), Hans E. Kinck (geb. 1865).

Den meesten stemmingsinhoud hebben de boeken van Thomas Krag. Het is een lyrisch bewogen dichter, die met voorliefde in voortreffelijk proza het diepere zieleleven schildert. Hij springt niet van den hak op den tak. Bij herhaling kiest hij als onderwerp het lot van eene familie, zich openbarende in meer dan ééne generatie. Zijne opvatting der levensvragen draagt dikwijls een mystiek-religieus karakter. De meest bekende werken zijner eerste periode zijn: *Jon Græff* 1891, *Ensomme Mennesker* 1892, *Mulm* 1893, *Kobberslangen* 1894, *Ada Wilde* 1896, *Ulf Ran* 1897, *Enken* 1899.

Peter Egge heeft vooral naam gemaakt door vertellingen uit het volksleven, *Folkelivsskildringer*, waarvan de eerste bundel in 1894 uitkwam. Maar hij schreef ook populaire romans: *Almue* 1891, *En Skibsgut* 1892, *Straf* 1893, *Gammelholm* 1899, alsmede comedies: *Stridsmænd* 1896, *Jakob og Kristoffer* 1900. Ook daarna heeft hij ijverig doorgeschreven, ongeveer een boek jaarlijks; de laatste roman is van 1921 en draagt den titel *Inde i Fjordene*.

Hans E. Kinck is van deze schrijvers degene, dien men de meeste moeite heeft, te verstaan. Hij heeft zich van den beginne er op toegelegd, een origineel woordkunstenaar te zijn. Hij schrijft een zeer eigenaardigen, veelal abrupten stijl; hij zoekt naar zeldzame woorden en woordvormen, waaronder vele, die ook in het eigen land maar door weinigen verstaan worden, hij gebruikt ook dialect, wanneer daartoe aanleiding bestaat. Ook de gedachtengang beweegt zich veelal in wonderlijke associaties, zoodat men, ook wanneer men ieder woord verstaan meent te hebben, toch niet altijd weet, wat de dichter zeggen wil, en zich dikwijls niet onttrekken kan aan den indruk, dat de duisterheid gewild is, omdat de dichter zich nu eenmaal heeft voorgenomen, apart te zijn. Dit geeft aan zijne boeken iets kouds, ofschoon het subjectieve en impressionistische juist den indruk van warmte moeten wekken. Maar wanneer men de moeite doet, ze door te worstelen, kan men er veel in vinden; de schrijver heeft eigen gedachten en spant zich aanhoudend in, om zich te vernieuwen. In de jaren 1892—1900 gaf hij uit: *Huldren* 1892, *Ungt Folk* 1893, *Flaggermusvinger* 1895, *Sus* 1896, *Fra Hav til Hei* 1897, *Hugormen* 1898, *Trækfugle* 1899. Van zijn latere werken is misschien het belangrijkste *Den sidste Gæst* 1910.

FOOTNOTES:

[21]

Aan Kielland heeft hij ook zijn roman *To Damer* opgedragen.

LYRISCHE DICHTERS.

In het begin der eeuw was het vers de natuurlijke vorm voor de litteratuur. Niet slechts stemmingen drukte men in verzen uit, maar al wat men te vertellen had; zelfs pamfletten verschenen in dezen vorm. De romantiek was rijk aan lyriek. Ook het drama in verzen bloeide in dien tijd. Maar het realisme en de problemenlitteratuur maakten niet slechts aan het drama in verzen, maar ook aan de lyriek een einde. Ibsen, de groote verskunstenaar, gaat na *Peer Gynt* geheel tot het proza over; de romanschrijvers van 1870 gebruiken uitsluitend den prozavorm. De laatste lyricus der oudere generatie, Vinje, legt in 1870 het hoofd neer, en daarmee zinkt de lyrische poëzie in een winterslaap, die met weinig onderbreking ca. 20 jaar duurt. Van Ibsen bestaan er uit die jaren enkele gelegenheidsgedichten; ook Lie gaf nu en dan een gedicht zonder vlucht in het licht. De jaren 1879 en 1880 brachten een korte onderbreking door het eerste optreden van Kr. Randers (geb. 1851) en Th. Caspari (geb. 1853). De eerste gaf in 1879 uit *Med Lyre og Lanse* (Met Lier en Lans), in 1880 *Vaarbrud* (Lentedoorbraak), de tweede in 1880 *Polemiske Sonetter*. Randers' gedichten hebben hoofdzakelijk politieken inhoud, Caspari viel de dichters van zijn tijd aan. Daarop zwegen beiden. In een jonger periode echter is Caspari tot de stemmingspoëzie overgegaan. In 1891 gaf hij uit: *Digte af Per Gynt*, in 1897 *Norsk Høifield*, in 1901 *Vintereventyr*.

Intusschen was een jonger dichter, Nils Collett Vogt (geb. 1864), Caspari op dit gebied vóór

geweest. Zijn eerste verzameling is van 1887, nieuwe bundels volgden in 1894 *Fra Vaar til Høst*, 1896 *Musik og Vaar*, 1900 *Det dyre Brød*, 1904 *Fra Kristiana*. Uit deze verzen sprak een oorspronkelijk kunstenaar, die besloten was, zijn eigen wegen te gaan, en dien het gelukt was, een eigen vorm te vinden.

Tot de lyrische dichters der laatste periode behoort ook Vilhelm Krag, een jongere broeder van Thomas, die in 1891 en 1892 bundels uitgaf, getiteld *Digte* en *Nat*, waarin deels, onder den invloed van Deensche dichters, Jacobsen, Drachmann, nieuwe tonen werden aangeslagen. Zoowel Nils Collett Vogt als Vilhelm Krag hebben zich daarna ook met succes op het drama en den roman toegelegd.

UITGAVEN EN LITTERATUUR^[22].

ALGEMEENE WERKEN.

Henrik Jæger, *Illustreret norsk Literaturhistorie*, 3 dln. Kristiania 1892-1896. Loopt tot 1890. Eene voortzetting vormt Carl Nærup, *Illustreret norsk Literaturhistorie 1890-1904*, Kristiania 1905.—Gehrad Gran, *Nordmænd i det 19^{de} Aarhundrede*, 3 dln. Kristiania 1914. Houdt biographieën in van vooraanstaande mannen op ieder gebied door bekende Noorsche geleerden. (Hieronder geciteerd als *Nordm. 19. A.*)—Just Bing, *Norsk Litteraturhistorie til Skolebrug*. 1915.—J.B. Halvorsen, *Norsk Forfatter-Lexicon*.—Edv. Bull, A. Krogvig, G. Gran, *Norsk biografisk Leksikon*. Verschijnt sedert 1921.

HOOFDSTUK I.

Henrik Wergeland. Wergeland, *Udvalgte Skrifter*. Kristiania en Kopenhagen 1896-1897. In deel I eene karakteristiek door Carl Nærup. In deel VII eene autobiographie, getiteld *Hassel nødder*.—O Skavlan, *Henrik Wergeland*, Kristiania 1892.—G. Gran, *Henrik Wergeland* in *Nordm. 19. A.* dl. 1.

Johan Sebastian Welhaven. Welhaven, *Samlede Digterværker*, 3^e uitg. Kristiania en Kopenhagen 1921.—*Digte i Udvalg*, 1919.—A. Löchen, *J.S. Welhavens liv og skrifter*, Kria 1900.—G. Gran, *Joh. S. Welhaven* in *Nordm. 19. A.* dl. 1.

HOOFDSTUK II.

Asbjørnsen en Moe. De verzamelingen zijn talrijke malen uitgegeven. Eene volledige uitgave bestaat onder den gemeenschappelijken titel *Norske Huldre-Eventyr og Norske Folke-Eventyr* (deel I: *Huldreeventyr og Folkesagn*, deel II: *Folkeeventyr*). Hiervan bestaat eene volksuitgave en eene geïllustreerde. Aanbeveling verdienen ook de kleinere geïllustreerde bundels: *Norske Folke- og Huldre-eventyr i Udvalg*; *Udvalgte Folkeeventyr*; *Eventyrbok for Børn*.—Moltke Moe, *Det nationale gjennembrud og dets mænd (Asbjørnsen, Moe, Aasen)* in *Nordm. 19. A.* dl. 2 (zeer leerzaam).

Jørgen Moe, *Samlede Skrifter*, 2 dln. Jubilæumsudgave.

Folkeviser. M.B. Landstad, *Norske Folkeviser*, Christiania 1853, is sedert lang uitverkocht. Evenzoo S. Bugge, *Gamle norske Folkeviser*, Kria 1858. Van eene nieuwe uitgave der *Norske Folkeviser*, door Knut Liestøl en Moltke Moe, is in 1920 een deel uitgekomen.

J.S. Welhaven. Zie bij Hoofdstuk I.

Bjørnstjerne Bjørnson. Bjørnson, *Samlede Digterværker, Standardudgave*, 19 dln. Kria en Khvn. De meeste stukken zijn afzonderlijk verkrijgbaar.—P.A. Rosenberg, *Bjørnstjerne Bjørnson*, 1915.—G. Gran in *Nordm. 19. A.* dl. 3.—G. Brandes in *Det moderne Gjennembruds Mænd*, 2. uitg. 1891—R.C. Boer, *Bjørnstjerne Bjørnson* in *De Gids* (Nov. 1899). dez., *Laboremus* in *De Gids* (Aug. 1901).

Henrik Ibsen. Ibsen, *Samlede Digterværker. Standardudgave*, 7 dln. Kria en Khvn 1919. De meeste stukken afzonderlijk verkrijgbaar.—*Ibsens Episke Brand*, udg. af Karl Larsen 1907.—*Ibsens Efterladte Skrifter*, 3 dln. 1909. (Beide van groote waarde voor de studie van den dichter.)—*Breve fra Henrik Ibsen*, 2 dln. 1904.—Henrik Jæger, *Henrik Ibsen, Et literært Livsbillede*.—G. Brandes, *Henrik Ibsen* 1898.—Albert Dresdner, *Ibsen als Norweger und Europäer*.—John Paulsen. *Samliv med Ibsen*, 1906. *Ny Samling* 1913.—Een voortreffelijke studie over Ibsen's werken geeft de inleiding der reeds genoemde *Efterladte Skrifter*.—R.C. Boer, *Peer Gynt (De Gids van Oct. 1893)*. dez., *Kleine Eyolf (De Gids van Febr. 1895)*. dez., *Reisherinneringen uit Noorwegen (De Gids, Dec. 1908 en vv.; o.a. over opvoeringen op het Nationaltheater)*. dez., *Ibsen's Episke Brand (Onze Eeuw, 1909)*, dez., *Ibsen's Nagelaten Werken (Onze Eeuw 1910)*. dez., Ibsen's Peer Gynt (*Neophilologus* 1919). Jacqueline E. van der Waals, *Brand en de brieven van Ibsen (Onze Eeuw, Mei 1919)*.—Een uitvoerig commentaar op *Peer Gynt* schreef H. Logeman (Den Haag 1917).

HOOFDSTUK III.

Ivar Aasen, *Skrifter i Samling*, 3 dln. Kria en Khvn.—Moltke Moe, *Det nationale gjennembrud og dets mænd* (zie bij Hoofdstuk II).

Aasmund O. Vinje. A.O. Vinje, *Skrifter i Utval*, utgjevne af Det norske Samlaget. Kria 1882 vv. (Uitverkocht).—*Dikt og prosaskrifter i utval* ved Halvdan Koht Kria, 1903.—*Ferdaminni* en *Storegut* zijn herhaaldelijk afzonderlijk uitgegeven in de geschriften van Det norske Samlaget.—Vetle Vislie, *Aasmund Vinje*, Bergen 1890.—Een kort werkje van denzelfde in de *Norske Folkeskrifter* udgj. av Norigs Ungdomslag og Studentmaallaget n^o. 28.—Halvdan Koht, *A.O. Vinje* in *Nordm. 19. A. dl. 3*.

Landsmaal. Regelmatige overzichten over hetgeen er in het landsmaal verschijnt, geeft het door Det norske Samlaget uitgegeven tijdschrift *Syn og Segn*.

HOOFDSTUK IV.

Camilla Collett, *Samlede Verker Mindeudgave*, 3 dln. Enkele boeken ook afzonderlijk verkrijgbaar.—Alf Collett, *Camilla Colletts Livs Historie*. 1911.—Lilly Heber, *Camilla Collett*, 1913.—Mathilde Schjøtt in *Nordm. 19. A. dl. 1*.

Ibsen en Bjørnson.. Zie bij Hoofdstuk II.

Jonas Lie. J. Lie, *Samlede Digterverker, Standardudgave*, 10 dln. Kria en Khvn 1920. De meeste boeken afzonderlijk verkrijgbaar.—Arne Garborg, *Jonas Lie, En Udviklingshistorie*, Kria 1893.—Erik Lie, *Jonas Lies Oplevelser*, Kria en Khvn 1908.

Alexander L. Kielland. A.L. Kielland, *Samlede Digterverker. Standardudgave*, 5 dln. Kria en Khvn 1920. *Breve*, met inleiding van G. Gran, 1907.—Brandes, *Essays, Fremmede Personligheder*, Khvn 1889, p. 17.—R.C. Boer, *Alexander L. Kielland (De Gids, Mei 1897)*.

Kristian Elster, *Samlede Skrifter*, 2 dln. Kria 1904.—Brandes, *Essays, Fremmede Personligheder*, p. 1,—A.L. Kielland in de uitgave van Elsters *Solskyer*.

Amalie Skram. Hare romans zijn afzonderlijk verkrijgbaar.—*Samlede Skrifter*, uitverkocht.

Arne Garborg. Arne Garborg, *Skrifter i samling. Jubilaeumsutgaave*, 7 dln. Kria 1922. Ook afzonderlijke werken.—Erik Lie, *Arne Garborg, En Livsskildring*, Kria 1914.—Zie ook de Garborg-aflevering van *Syn og Segn* (Januari-Februari 1921).—R.C. Boer, *Reisherinneringen uit Noorwegen (De Gids, Dec. 1908 en vv.)*.

HOOFDSTUK V.

Gabriel Finne. De werken zijn afzonderlijk verkrijgbaar.—R.C. Boer. *Gabriel Finne, (De Gids, Juli 1898)*.

Sigbjørn Obstfelder, *Samlede Skrifter*, 2 dln. Kria en Khvn 1917. De werken ook afzonderlijk.

Arne Garborg. Zie bij Hoofdstuk IV.

Rasmus Løland. Een biographische schets door Arne Garborg is hierboven bladz. 225 genoemd.—R.C. Boer, *Reisherinneringen* (zie vorige pag.).

Gunnar Heiberg. *Samlede dramatische Verker*, 4 dln. Kria 1917-1918.

Knut Hamsun. *Samlede Verker*, 12 dln. Ook afzonderlijk.—John Landquist, *Knut Hamsun, En studie över en nordisk romantisk diktare*.—R.C. Boer. *Knut Hamsun (De Gids November 1896)*, dez., *Uit de jongste Noorweegsche Litteratuur (De Gids, Maart en April 1912)*, dez., *Reisherinneringen* (zie vorige pag.).

Jacob B. Bull. *Folkelivsbilleder*, 4 dln., 3^e uitg. 1919. *Folkelivsromaner*, 3 dln., 2^e uitg. 1918 —*Nutidsromaner*, 3 dln. 1918.—*Historiske romaner*. 4 dln.—De meeste werken ook afzonderlijk.—R.C. Boer, *Reisherinneringen* (zie vorige pag.).

Hans Aanrud, *Fortællinger*, 2 dln. 1917. Eene verbredening der uitgave van 1906. Verscheidene werken ook afzonderlijk.—R.C. Boer, *Reisherinneringen* (zie vorige pagina).

Thomas Krag, *Samlede Skrifter*, 9 dln. De werken ook afzonderlijk.

Hans E. Kinck. Over zijn drama *Den sidste Gæst* zie R.C. Boer, *Uit de jongste Noorweegsche Litteratuur (De Gids, Maart en April 1912)*.

FOOTNOTES:

[22]

Deze opgave bevat uit den aard der zaak slechts een zeer beperkt aantal boektitels. Vertalingen zijn niet opgenomen.

REGISTER VAN AUTEURS.

Aanrud, H.,

[240](#)

-

[241](#)

Aasen, I.,

[101](#)

-

[103](#)

Arnim,

[30](#)

Asbjørnsen, P. Chr.,

[30](#)

-

[35](#)

,

[40](#)

-

[43](#)

,

[45](#)

,

[48](#)

,

[98](#)

,

[99](#)

,

[126](#)

Auerbach, B.,

[44](#)

Bjerregaard, H.A.,

[52](#)

Bjørnson, B.,

[26](#)

,

[44](#)

-

[46](#)

,

[52](#)

,

[68](#)

-

[79](#)

,

[86](#)

,

[87](#)

,

[91](#)

,

[110](#)

,

[111](#)

,

[122](#)

,

[126](#)

,

[128](#)

,

[129](#)

,

[135](#)

,

[139](#)

-

[143](#)

,

[155](#)

,

[195](#)

,

[196](#)

Brandes, G.,

[67](#)

,

[122](#)

,

[189](#)

Brentano,

[30](#)

Bugge, S,

[35](#)

Bull, J.B.,

[238](#)

-

[240](#)

Caspari, C.P.F.,

[244](#)

Collett, C.,

[82](#)

,

[124](#)

-

[126](#)

Dostojewski,

[214](#)

Drachmann, H.,

[122](#)

,

[244](#)

Dybfest, A.,

[204](#)

,

[215](#)

-

[216](#)

Egge, P.,

[241](#)

-

[242](#)

Elster, Kr.,

[183](#)

Faye, A.,

[31](#)

,

[48](#)

Finne, G.,

[204](#)

,

[211](#)

-

[213](#)

Fjørtoft, O.J.,

[104](#)

Garborg, A.,

[104](#)

,

[186](#)

-

[200](#)

,

[216](#)

-

[230](#)

Goldschmidt, M.,

[112](#)

Grimm, J. en W.,

[30](#)

Gran, G.,

[17](#)

Hamsun, K.,

[233](#)

-

[238](#)

Hansen, M.,

[14](#)

Heiberg, G.,

[231](#)

-

[233](#)

Heiberg, J.L.,

[21](#)

Heiberg, P.A.,

[21](#)

Heine, H.,

[110](#)

,

[115](#)

Herre, B.,

[43](#)

Hertz, H.,

[49](#)

Hielm, J.A.,

[26](#)

,

[98](#)

Holberg, L.,

[11](#)

,

[232](#)

,

[241](#)

Ibsen, H.,

[22](#)

,

[26](#)

,

[37](#)

,

[38](#)

,

[46](#)

-

[51](#)

,

[54](#)

-

[69](#)

,

[80](#)

-

[96](#)

,

[112](#)

,

[114](#)

,

[121](#)

,

[122](#)

,

[126](#)

-

[139](#)

,

[205](#)

-

[210](#)

,

[243](#)

Jacobsen, J.P.,

[122](#)

,

[244](#)

Jæger, Hans,

[184](#)

-

[186](#)

,

[195](#)

,

[204](#)

Jæger, Henrik,

[28](#)

,

[67](#)

Kielland, Al. L.,

[155](#)

,

[168](#)

-

[183](#)

,

[203](#)

Kinck, H.E.,

[242](#)

-

[243](#)

Knudsen, K.,

[99](#)

Krag, Th.,

[241](#)

Krag, V.,

[244](#)

Krogh, Kr.,

[195](#)

Landstad, M.B.,

[30](#)

,

[35](#)

-

[36](#)

,

[46](#)

Lie, J.,

[44](#)

,

[143](#)

-

[168](#)

,

[243](#)

Løland, R.,

[230](#)

Mill, Stuart,

[121](#)

Moe, J.,

[30](#)

-

[35](#)

,

[42](#)

,

[43](#)

,
[45](#)

,
[98](#)

,
[99](#)

Moe, M.,
[32](#)

Munch, A.,
[52](#)

-
[54](#)

Munch, J. Storm,
[14](#)

,
[28](#)

Munch, P.A.,
[103](#)

Novalis,
[28](#)

Nærup, C.,
[215](#)

Obstfelder, S.,
[204](#)

,
[213](#)

,
[215](#)

Randers, Kr.,
[244](#)

Runeberg, J.L.,
[115](#)

Sagen, Lyder,
[14](#)

Sars, E.,

[54](#)

Schjøtt, M.,

[82](#)

Schiller, Fr. von.,

[14](#)

Schultze, H.,

[44](#)

Schwach, C.N.,

[14](#)

Seip, D.A.,

[11](#)

Sivle, P.,

[230](#)

Skavlan, O.,

[50](#)

Skram, A.,

[183](#)

-

[184](#)

Snorri Sturlason,

[55](#)

Spencer, H.,

[121](#)

Tvedt, J.,

[230](#)

Vinje, A.,

[46](#)

,

[103](#)

,

[105](#)

-

[120](#)

,

[126](#)

,

[129](#)

Vislie, V.,

[129](#)

Vogt, N. Collett,

[244](#)

Welhaven, J.S.C.,

[6](#)

,

[14](#)

,

[15](#)

,

[20](#)

-

[26](#)

,

[36](#)

-

[43](#)

,

[79](#)

,

[82](#)

,

[85](#)

,

[90](#)

,

[124](#)

Wergeland, H.,

[6](#)

,

[14](#)

-

[21](#)

,

[25](#)

,

[26](#)

,

[32](#)

,

[82](#)

,

[85](#)

,

[98](#)

,

[124](#)

Øhlenschläger, A.G.,

[14](#)

,

[30](#)

,

[51](#)

Østgaard, N.,

[43](#)

,

[44](#)

,

[126](#)

*** END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK NOORWEGENS LETTERKUNDE IN DE
NEGENTIENDE EEUW ***

Updated editions will replace the previous one—the old editions will be renamed.

Creating the works from print editions not protected by U.S. copyright law means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg™ electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG™ concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for an eBook, except by following the terms of the trademark license, including paying royalties for use of the Project Gutenberg trademark. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the trademark license is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. Project Gutenberg eBooks may be modified and printed and given away—you may do practically ANYTHING in the United States with eBooks not protected by U.S. copyright law. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

START: FULL LICENSE
THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE
PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg™ mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase “Project Gutenberg”), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg™ License available with this file or online at www.gutenberg.org/license.

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg™ electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg™ electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and

intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg™ electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg™ electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. “Project Gutenberg” is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg™ electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg™ electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg™ electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation (“the Foundation” or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg™ electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is unprotected by copyright law in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg™ mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg™ works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg™ name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg™ License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg™ work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country other than the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg™ License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg™ work (any work on which the phrase “Project Gutenberg” appears, or with which the phrase “Project Gutenberg” is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

1.E.2. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is derived from texts not protected by U.S. copyright law (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase “Project Gutenberg” associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg™ trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg™ License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg™ License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg™.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg™ License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up,

nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg™ work in a format other than “Plain Vanilla ASCII” or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg™ website (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original “Plain Vanilla ASCII” or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg™ License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg™ works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg™ electronic works provided that:

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg™ works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg™ trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, “Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation.”
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg™ License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg™ works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.
- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg™ works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg™ electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the manager of the Project Gutenberg™ trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread works not protected by U.S. copyright law in creating the Project Gutenberg™ collection. Despite these efforts, Project Gutenberg™ electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain “Defects,” such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the “Right of Replacement or Refund” described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg™ trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg™ electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH 1.F.3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg™ electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg™ electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg™ work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg™ work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg™

Project Gutenberg™ is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need are critical to reaching Project Gutenberg™'s goals and ensuring that the Project Gutenberg™ collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg™ and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation information page at www.gutenberg.org.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non-profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's website and official page at www.gutenberg.org/contact

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg™ depends upon and cannot survive without widespread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine-readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit www.gutenberg.org/donate.

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and

credit card donations. To donate, please visit: www.gutenberg.org/donate

Section 5. General Information About Project Gutenberg™ electronic works

Professor Michael S. Hart was the originator of the Project Gutenberg™ concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For forty years, he produced and distributed Project Gutenberg™ eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg™ eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as not protected by copyright in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our website which has the main PG search facility: www.gutenberg.org.

This website includes information about Project Gutenberg™, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.