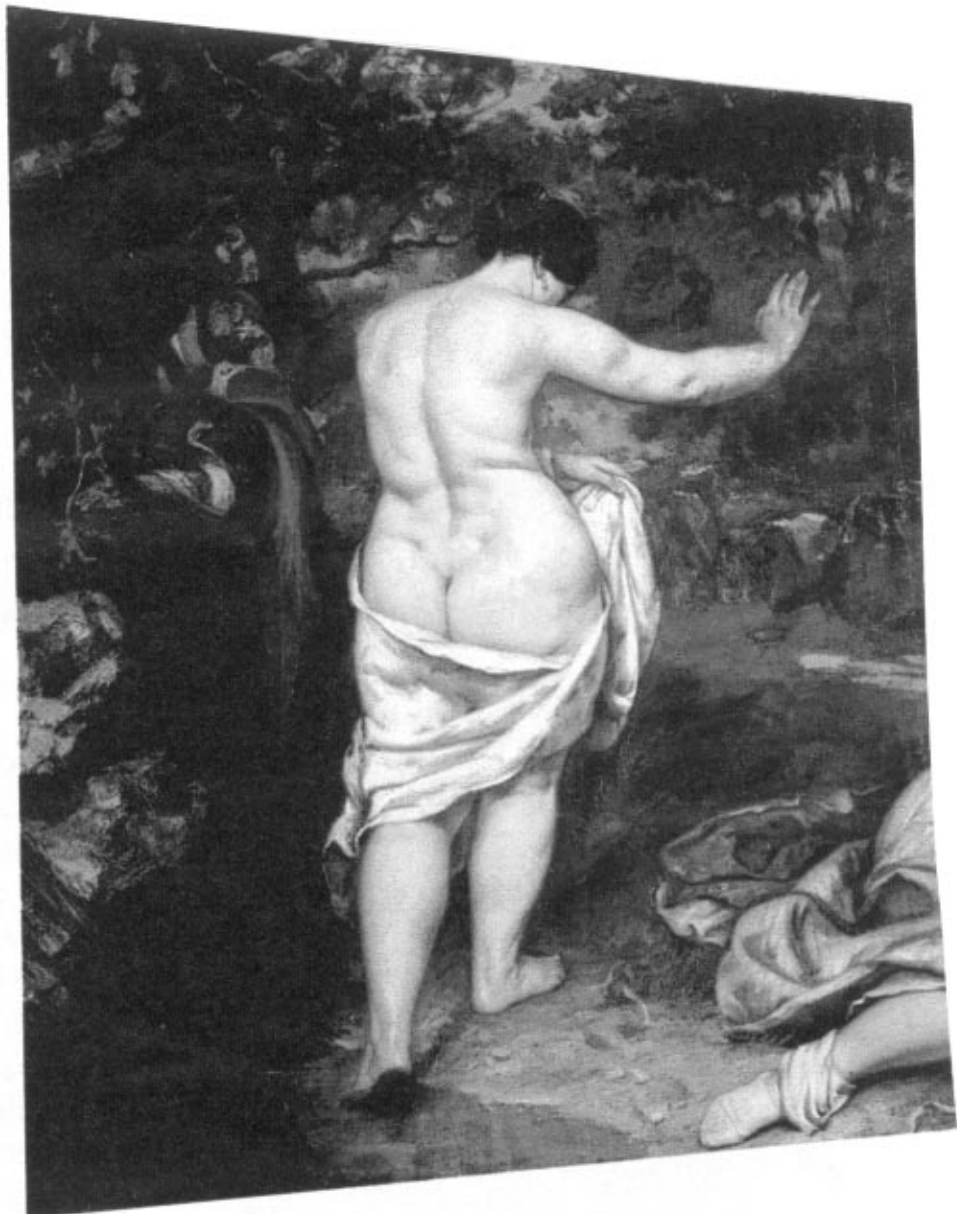


© JEAN KOENE 1994

Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, gekopieerd of overgenomen,
zonder de schriftelijke toestemming van de schrijver.

Het recht van de waarheid

Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, 1853 (olie op doek, 227 x 193) (Musée Fabre, Montpellier)



'Schilderij van de realist Gustave Courbet'

HET RECHT VAN DE WAARHEID

Mijn tante Loveling, P. Fredericq, bijna heel de letterkundige struik onzer familie heeft de verschijning mijner novelle met een algemeen 'tolle' begroet. Niet banaal, o neen, maar afschuwelijk, afgrijselijk!

Ik geloof dat ik een weinig te ver ben gegaan en nochtans dergelijke geschiedenissen en nog veel akeliger heb ik weten gebeuren – de waarheid heeft toch haar rechten?

(Cyriel Buysse over *De Biezenstekker* in een brief aan Emmanuel de Bom van 28 juni 1890)

De Franse schrijfster George Sand (1804-1876) was in haar tijd – maar ook nog lang daarna – een veel besproken figuur, vanwege haar gemakkelijk aansprekende boeken, maar vooral ook vanwege haar ongewone leefstijl. Haar vaste woonplaats was haar geboortedorp Nohant in de Berry, een rustige landstreek in Midden-Frankrijk, maar veel van haar tijd bracht zij door in Parijs, waar zij een logement bewoonde aan de Quai Saint-Michel en later aan de Quai Malaquais. Daar leidde zij een geheel eigen leven, jongensachtig studentikoos en zo vrij als een vogel. Zij verwierf daar een zekere faam, die vooral toe te schrijven was aan de vele intieme relaties die zij onderhield met grootheden op het gebied van kunst en cultuur. Alfred de Musset (1810-1857), de grote Franse dichter, was een van haar minnaars, evenals Frédéric Chopin (1810-1857), de wereldberoemde componist. Chopin stierf jong en werd in zijn laatste levensperiode door George Sand liefdevol bijgestaan en verzorgd.

George Sand oefende blijkbaar een grote aantrekkingskracht uit op artistiek aangelegde mannen, maar zij wist ook veel lezers aan zich te binden. Vooral haar boeken die op het platteland speelden, in de liefelijke landstreek van de Berry, en die een blijmoedig romantische inslag vertoonden, waren erg geliefd. Romans als *La mare au diable* en *La petite Fadette* veroverden de harten van veel lezers en lezeressen, maar – en dat is veelzeggend – stonden ook in de gunst van vooraanstaande critici, zoals Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869). Sainte-Beuve meende in *La mare au diable* passages aan te treffen waaraan grote stilisten als Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en Georges Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) een puntje hadden kunnen zuigen. Het waren volgens hem scènes 'd'une magnificence à faire envie à Jean-Jacques et Buffon'. De doorsnee-lezer zal eerder getroffen zijn door de inhoud van deze gevoelvol geschreven liefdesverhalen met blijde afloop.

DE 'IDEALE WAARHEID'

Met haar landelijke romans zette George Sand zich welbewust af tegen schrijvers uit haar tijd die een somberder beeld van de werkelijkheid opriepen. Zij wilde niet de menselijke ellende en het onrecht beschrijven, zoals Eugène Sue (1803-1857) dat had gedaan in zijn *Mystères de Paris* en Paul Féval (1817-1887) in zijn *Mystères de Londres*. Niet dat ze die schrijvers het recht ontzegde om de vinger te leggen op wonde plekken van de samenleving, maar zijzelf voelde er niets voor om wat zij noemde 'le fumier de Lazare' (de mesthoop van Lazarus) te beschrijven. Zij zag daar trouwens ook het nut niet van in. George Sand meende dat een schrijver tot taak had, liefde te wekken voor het goede en het waardevolle in de wereld, wat volgens haar alleen maar kon met boeken waarin warme gevoelens en liefde tot uitdrukking kwamen. De juistheid van deze opvatting werd, volgens George Sand, duidelijk bevestigd door het feit dat de zachte en liefelijke figuren uit de 'mystère'-verhalen, die toen zo in de mode waren, meer indruk op de lezers maakten dan de schurkachtige misdadigers die erin optraden. Het goede sprak krachtiger aan. Sympathieke figuren konden volgens de schrijfster een heilzame invloed uitoefenen op de mentaliteit en de moraal van de lezers, terwijl misdadigers alleen maar voedsel gaven aan hun angsten. En dat laatste was fataal, want angsten konden de mensen niet van hun egoïsme genezen, die deden het egoïsme alleen maar toenemen.

In haar autobiografie *L'histoire de ma vie* (De geschiedenis van mijn leven) geeft George Sand de woorden weer die de beroemde romanschrijver Honoré de Balzac (1799-1850) ooit gebruikte om het verschil tussen hen beiden te typeren.

'Jij', zei Balzac, 'zoekt de mens zoals hij zou moeten zijn, ik neem hem zoals hij is. Geloof me, we hebben beiden gelijk. Het zijn twee wegen die naar hetzelfde doel leiden. Ik houd ook van uitzonderlijke mensen, ik ben er zelf een, maar de gewone mensen interesseren me meer dan jou. Ik maak ze groter, idealiseer ze in omgekeerde zin, in hun lelijkheid of domheid. Ik geef hun mismaaktheid schrikwekkende of groteske afmetingen. Dat zou jij niet kunnen, je doet er goed aan niet te willen kijken naar mensen en dingen die je nachtmerries bezorgen. Idealiseer in het aardige en schone, dat is het werk voor een vrouw.'

Op grond van de overtuiging dat zij moest idealiseren 'in het aardige en schone', schreef George Sand haar rustieke romans over la petite Marie (uit *La mare au diable*) en over *La petite Fadette*. Dat waren boeken waarvan de inhoud, naar haar zeggen, gegrepen was uit het dagelijkse leven in de Berry, met dien verstande, dat ze dat leven opzettelijk wat mooier had voorgesteld dan het in werkelijkheid was. Voor het scheppen van een letterkundig kunstwerk achtte zij dat noodzakelijk, want – schreef zij – de 'kunst is geen positivistische studie van de werkelijkheid, maar een zoeken naar de ideale waarheid'. Volgens George Sand droegen alleen romans die vanuit die opvatting geschreven waren, het hunne bij tot de geestelijke en morele ontwikkeling van de mensheid. Op grond daarvan vond zij een boek als *The vicar of Wakefield* (1766) van Oliver Goldsmith (1728-1774) nuttiger en gezonder voor de ziel dan *Le paysan perversi* (1775) van Restif de la Bretonne (1734-1806) of *Les liaisons dangereuses* (1782) van Choderlos de Laclos (1741-1803). Het spreekt vanzelf dat zij het boek van Goldsmith ook beter vond dan de romans van Balzac, waarvan ze een enkele zelfs als immoreel meende de moeten betitelen.

ANTWERPEN 1861

Meningsverschillen over de taak van de kunstenaar en over de grenzen van het realisme hielden niet alleen de Franse geesten bezig. In Vlaanderen kwamen die kwesties ook uitvoerig aan de orde: in 1861 tijdens het Kunstfeest en Kunstcongres in Antwerpen en in 1862 op het Nederlandsch taal- en letterkundig congres in Brugge.

In Antwerpen werd over het realisme slechts incidenteel gesproken. Daar ging het vooral over de invloed die de kunst kon uitoefenen ‘op de verstandelyke en zedelyke ontwikkeling der volken’ en over het verband dat al of niet moest bestaan tussen kunst en godsdienst.

We weten tamelijk goed wat tijdens het Kunstcongres door de verschillende deelnemers ter sprake werd gebracht dankzij de Nederlandse schrijver Arnold Ising (1824-1898), die in het tijdschrift *Nederlandsch Magazijn* uitvoerig verslag erover uitbracht. Ising was voor een nauwkeurige weergave van het besprokene de aangewezen man, want hij was niet alleen schrijver en samensteller van bloemlezingen, maar ook professioneel stenograaf in de Kamers van de Staten-Generaal.

Niet over alles wat op het congres naar voren werd gebracht was Ising evenzeer te spreken. Met name had hij bedenkingen tegen het optreden van de Franse realistische schilder Gustave Courbet (1819-1877), die hij een toast had horen uitbrengen op de vrijheid van de kunstenaar: ‘à la liberté dans l’art et dans toutes les choses’. Ook met de opvattingen van de flamingant Lodewijk Gerrits (1827-1873) had Ising nogal moeite. Gerrits betoogde namelijk dat de band tussen kunst en geloof verbroken diende te worden en dat de kunst vóór alles moest uitdragen dat het volk soeverein was.

Veel waardering voor zijn optreden tijdens het congres ondervond Jan Willem Brouwers, een jonge theoloog uit Roermond. Tegen de opvatting dat geloof en kunst gescheiden moesten worden, trok hij heftig van leer. Naar de mening van de jonge Roermondse priester maakte een kunstenaar die dat verband verbrak, zichzelf tot ‘een speelpop van den mensch’ in plaats van wat hij behoorde te zijn: ‘een profeet Gods’. Brouwers had ook weinig op met Courbet en Champfleury, die op het congres aanwezig waren. Hij had hen horen betogen dat de tijdgeest ‘realistisch’ was en dat daarom de eigentijdse kunst ook ‘realistisch’ diende te zijn. Volgens Brouwers waren dergelijke stellingen de uitdrukking van een atheïstische en materialistische geest en een bedreiging voor de ware kunst, die haar inspiratie zocht in het goddelijke ideaal.

Brouwers’ filippica tegen het realisme werd door de congresgangers in Antwerpen met bravo-geroep en applaus beloond. In een commentaar, na afloop van het congres geschreven, ondersteunde de populaire Vlaamse schrijver August Snieders het standpunt van Brouwers. Onder de schuilnaam ‘Yours’ pakte hij op zijn manier uit tegen wat hij noemde ‘de apostels van het realisme’. Het realisme – aldus Snieders – was verwerpelijk, omdat het de doodsteek zou betekenen voor de ware kunst. Het was een ‘stelsel zoo grof, zoo materialistisch, zoo ontbloot van alle geestverheffing’, dat het ‘regtstreeks tot het verval der kunst’ zou leiden.

BRUGGE 1862

Tussen 1861 en 1862 moet een omslag in het denken hebben plaatsgevonden. Tijdens het Nederlandsch taal- en letterkundig congres dat in 1862 in Brugge werd georganiseerd, durfden enkele voor-

aanstaande Vlamingen het voor het realisme op te nemen. De Brusselse schrijver Emmanuel van Driessche (geb.1824) hield daar een warm pleidooi voor realisme op het toneel. Van Driessche, die zelf toneelstukken schreef, was ervan overtuigd dat het toneel de vooruitgang en de emancipatie moest bevorderen en dat zo iets het beste zou lukken met realistische stukken.

De belangrijkste deelnemer aan het congres die een lans brak voor het realisme was de Vlaamse schrijver Domien Sleecx (1818-1901). Hij probeerde zijn mede-congresgangers voor zijn standpunt te winnen, door erop te wijzen dat het realisme al zo oud was als de wereld. Volgens Sleecx was realisme het kenmerk van alle grote kunstwerken uit het verleden. De Griekse dichter Homerus was in zijn ogen een groot realist geweest en hetzelfde kon gezegd worden van de Engelse dichter Shakespeare en de Antwerpse schilder Rubens. Sleecx zag het realisme als de kunstvorm van het verleden en van de toekomst. Kunst moest aansluiting zoeken bij de werkelijkheid van alledag, wat echter niet zonder meer inhield dat alles uit de werkelijkheid moest worden weergegeven. De realistische kunstenaar diende een keuze te maken uit de werkelijkheidsgegevens met een verfijnde zin voor ideaalbeelden. En voor opvoedkundige waarden! – uiteraard, want Sleecx bleef altijd, ook als hij schreef, de schoolmeester die hij in het dagelijks leven was.

REALISME: AARDS

De romankunst, die in de loop van enkele eeuwen het hoofdbestanddeel is gaan vormen van de letterkunde, is vrijwel altijd realistisch geweest. Dat hangt samen met de smaak van de doorsnee-lezer, die aan realistische verhalen nu eenmaal de voorkeur geeft. Romanschrijvers mogen hun fantasie de vrije loop laten, maar niet te ver van de werkelijkheid afdwalen, willen ze de gunst van de lezers en van de vaste bibliotheekklanten behouden. In de negentiende eeuw was dat niet anders. Van een goed verteller werd verwacht dat hij zijn verbeeldingskracht in het werk stelde, maar hij moest verhalen vertellen waarin mensen van vlees en bloed optraden. Dat constaterend, vraag je je dan ook af, waar onze voorouders uit de negentiende eeuw zich druk over maakten, waarom ze zo bevreesd waren voor realisme in de literatuur, terwijl de boeken die zij lazen door ons niet anders dan realistisch genoemd kunnen worden. De verklaring is echter heel eenvoudig. Zij noemden hun eigentijdse kunst en literatuur niet ‘realistisch’, omdat het woord ‘realisme’ in die tijd een ongunstige betekenis had. Met die term werd in het begin van de negentiende eeuw niet een bepaald vormgevingsprincipe aangeduid, maar een nieuwe levensbeschouwing, die in hoge mate verwerpelijk werd geacht.

Het begrip ‘realisme’ werd op het einde van de achttiende eeuw ingevoerd door de Duitse filosoof Emmanuel Kant (1724-1804) om een nieuwe filosofische opvatting te onderscheiden van het ‘idealisme’. Het ‘idealisme’, dat de geest boven de materie stelde, was lange tijd de heersende opvatting geweest, maar had in de tijd van de verlichting een tegenhanger gekregen in een nieuwe geesteshouding, die uitsluitend het zintuiglijk waarneembare als werkelijkheid beschouwde en met geen andere werkelijkheid rekening wenste te houden. Het bestaan van een onzichtbare werkelijkheid en van een onzichtbare god, was niet empirisch aantoonbaar en kon daarom niet als grondslag dienen voor het menselijk denken en voor het zedelijk handelen. Die nieuwe geesteshouding, waarvan Kant niets

moest hebben, noemde hij: ‘het realisme’. De term ‘realist’ kreeg daardoor een afkeurende betekenis en werd zelfs enige tijd als scheldwoord gebruikt.

Toen het ‘realisme’ buiten het terrein van de filosofie en met name in de wereld van kunst en literatuur aanhangers verwierf, werd daartegen van allerlei kanten verzet aangetekend. Het waren in de eerste plaats de traditioneel denkende christenen die hun stem verhieven, omdat zij in de realistische levensvisie een gevaar voor de godsdienst zagen. Kunstenaars en schrijvers die het realisme aanhingen, zouden uitsluitend gericht zijn op het aardse. Hun werk zou niets bewust maken van eeuwige waarden en geen bewondering wekken voor de grootheid van de schepping.

REALISME: NABOOTSIING

Ook meer gematigde kunstcritici en boekrecensenten stonden huiverig tegenover het realisme. Zij vreesden dat door die nieuwe stroming de taak van de kunstenaar verengd zou worden tot louter nabootsing van de natuur. De literatuur zou ten gevolge daarvan alleen nog maar beschrijvingen opleveren van individuen en van op zichzelf staande gebeurtenissen, waarin niets kon doorstralen van het algemeen menselijke. Een dergelijk ‘realisme’ was in strijd met de heersende opvatting, dat de kunstenaar niet de naakte werkelijkheid diende weer te geven; hij moest de vormen van de werkelijkheid eerst geschikt maken voor een kunstwerk door deze te zuiveren, te veralgemeniseren en te idealiseren.

De Franse *Mercur du dix-neuvième siècle* was het eerste tijdschrift dat een gevaar voor de letterkunde voorzag. In 1826 schreef iemand in dat blad dat de nieuwe ‘doctrine littéraire’, die zich sierde met de naam ‘réalisme’ en zich aandiende als de literatuur van de waarheid (*‘la littérature du vrai’*), zich zo snel verbreidde, dat het karakter van de hele negentiende-eeuwse literatuur erdoor bepaald dreigde te worden. De schrijver verwachtte daarvan weinig goeds, want dat realisme zou onherroepelijk leiden tot een ‘fidèle imitation’, tot niets meer dan getrouwe nabootsing.

Ook in Nederland was men voor dat gevaar op zijn hoede. Toen Nicolaas Beets (1814-1903) in 1839 zijn *Camera Obscura* publiceerde, werd daarop niet eenstemmig lovend gereageerd. De gewone lezers vonden het een goed boek, wat alleen al kan worden afgeleid uit het feit dat het vele malen herdrukt werd. Het was een echt Hollands leesboek, gevuld met kortere en langere verhalen waarin de lezers hun vertrouwde klein-burgerlijke omgeving herkenden. Beets bracht gebeurtenissen in beeld die zich afspeelden in rijke en minder rijke families en dreef op een beminnelijke manier de spot met zijn tijdgenoten. Hij beschreef de housterige Familie Stastok, de poenige Familie Kegge en de eenvoudige Familie Witse, tot groot genoegen van zijn lezers.

Heel anders dan voor het lezerspubliek lag het voor de gerenommeerde letterkundige recensenten van die dagen. De Leidse hoogleraar Jacob Geel (1789-1862), die toch een goede kijk had op literatuur, was over het boek van Beets niet erg te spreken. Hij had het met aandacht gelezen, maar er weinig kunstzinnigs in kunnen ontdekken. In de *Camera* werd, volgens hem, slechts de alledaagse werkelijkheid beschreven en hij kon niet inzien, waarom hij daarvoor bewondering zou moeten opbrengen. Wat Beets tot het schrijven van zijn *Camera* had aangezet, meende Geel, was niets anders dan ‘copieër-lust des dagelijkschen levens’, en dat was in zijn ogen geen kunstzinnige drijfveer. Everardus

Johannes Potgieter (1808-1875), redacteur van het gezaghebbende letterkundige tijdschrift *De Gids*, was het met de hooggeleerde eens. Hoewel hij bewondering had voor Beets' 'brilliantie stijl', vond hij de Camera Obscura als geheel minder geslaagd, omdat het werk te zeer berustte op 'kopijeerlust des dagelijkschen levens'. Geel en Potgieter waren het er met elkaar over eens, dat een kunstenaar meer moest doen dan de alledaagse werkelijkheid uitbeelden.

GOED EN SLECHT REALISME

Rond 1860, in de tijd dat in Vlaanderen de grote congressen werden georganiseerd waarop voor- en tegenstanders van het realisme aan het woord kwamen, was de angst voor het realisme al sterk verminderd en begon het woord 'realist' een neutrale betekenis te krijgen. De nieuwe kunstrichting had nog tegenstanders die de strijd niet wilden opgeven, maar zij verloren steeds meer terrein. Het was langzamerhand wel duidelijk geworden dat niet iedere realistische kunstenaar een godloochenaar was en dat niet elk realistisch kunstwerk op geestloze imitatie berustte. Steeds meer mensen zagen in dat niet alle realisten over één kam geschoren konden worden, dat er goede en slechte vertegenwoordigers van die kunstrichting bestonden.

Voorstanders van het realisme, zoals Domien Sleecx, wezen erop dat het realisme in het verleden grote kunstwerken had voortgebracht. De schilders uit de Vlaamse en de Hollandse scholen, beroemdheden uit de zeventiende eeuw, waren zonder uitzondering realisten geweest en niemand zou hen op grond daarvan durven veroordelen. Integendeel, iedere Vlaming keek vol bewondering en ontzag naar de meesterwerken van Petrus Paulus Rubens (1577-1640) die Antwerpse kerken versierden.

Wie eigentijdse voorbeelden zocht kon ook terecht bij Vlaamse schilders en schrijvers. In de musea hingen de schilderijen van De Keyser en Wappers, grote realistische doeken die van Vlaanderens grootheid getuigden. De literatuur werd nog geregeld verrijkt met realistische romans van de geliefde Vlaamse schrijver Hendrik Conscience. Zijn historische romans over Pieter de Conink, Jan Breydel en Jacob van Artevelde had iedereen gelezen, zonder zich aan het realisme van de uitbeelding te storen. Een enkele geestelijke had zich destijds verstoord getoond over die boeken, maar dat was intussen allemaal vergeten. Iedereen, oud en jong, las nu die romans.

Toch vonden ook de voorstanders dat er verwerpelijke uitingen van het realisme bestonden, maar daarvoor moest men in Frankrijk zijn. In dat land hadden de schrijvers zich toegelegd op het beschrijven van afzichtelijke taferelen. Om niet de verdenking op zich te laden, dat zij de menselijke samenleving mooier wilden voorstellen dan deze was, belichtten zij vooral de schaduwkanten daarvan. Balzac had in zijn 'Physiologie du mariage' het onderwerp seksualiteit ter sprake gebracht en in zijn romancyclus het zedeloze leven van Parijs in beeld gebracht. Eugène Sue was nog veel verder gegaan met zijn onthullingen over de Parijse onderwereld, dat broeinest van menselijke verwording. En dan waren er sinds kort schrijvers als Alexandre Dumas fils en Gustave Flaubert die niet aarzelden, buitenechtelijke relaties te beschrijven. Het Franse realisme, dat een gevaar vormde voor de geestelijke gezondheid van het lezerspubliek, was in Wallonië al binnengedrongen. De boeken van Balzac en Sue werden daar gelezen en zelfs uitgegeven, evenals de grappige, maar door en door 'zedeloze' werken van Paul de Kock. Voor- en tegenstanders waren het over één ding eens: voor zoiets moest Vlaanderen behoed worden.

VLAANDEREN ‘HET SCHOONSTE VADERLAND’

De bestrijders van het realisme hadden er in feite geen moeite mee, dat kunstenaars hun uitdrukingsvormen aan de werkelijkheid ontleenden. Zij deelden de gangbare opvatting, die al eeuwen gold, dat de schoonheid van de natuur moest worden afgebeeld. Een beeld of een schilderij moest ‘lijken’, maar tegelijkertijd ook schoonheid uitstralen. Hun verzet richtte zich tegen het nieuwe, het ongehoorde, dat zich aandiende onder de naam ‘realisme’ of ‘kunst van de waarheid’ en de natuur wilde weergeven zoals die was.

Kunstenaars en schrijvers die zich ‘Realisten’ noemden, wilden de wereld en de menselijke samenleving niet ‘idealiseren’. Zij wilden zich niet langer beperken tot de weergave van mooie, schilderachtige en verheffende beelden uit de werkelijkheid, maar de gehele werkelijkheid laten zien, zonder iets te verbloemen.

In 1848 had de Vlaamse sociaal-realistische schrijver Eugeen Zetternam zijn roman *Mijnheer Luchtervelde* gepubliceerd, waarin hij ‘waarheden uit onzen tijd’ aan het licht wilde brengen. Hoofdpersoon in dat boek was de fabrikant Luchtervelde, een gewetenloze man, die niet alleen zijn arbeiders uitbuitte, maar zich ook nog vergreep aan de vrouwen die bij hem in dienst waren. Vooral jonge vrouwen die er nogal aantrekkelijk uitzagen waren het doelwit van zijn begeerten. Luchtervelde ontzag zich niet, hen te chanteren en seksueel te misbruiken. Zetternam wilde met deze roman de aandacht vestigen op sociale misstanden en de arbeiders bewust maken van hun eigenwaarde. Met dit boek gaf hij gestalte aan zijn voornemen, ‘eens breedvoerig over den staat der werklieden te schrijven’ en ‘de rust onder die verdrukte klas’ te verstoren.

De roman over de fabrikant Luchtervelde zal geen gunstig onthaal gevonden hebben bij de felste tegenstanders van het realisme. Zetternam deed namelijk precies wat zij niet wensten: licht werpen op de schaduwkanten van de Vlaamse samenleving. Natuurlijk was het die tegenstanders bekend, dat in Vlaanderen armoede heerste en dat de fabrieksarbeiders ook daar op een schandelijke manier werden behandeld door hun patroons. Zoiets viel niet te ontkennen, want iedereen kon dat met eigen ogen zien. Maar het was niet mooi en daarom ongeschikt voor kunst en literatuur.

Een buitenstaander kan zich niet onttrekken aan de indruk, dat het nieuwe realisme vooral verwerpelijk werd geacht, als het blijk gaf van een antiklerikale geest of als het – maar meestal ging dat samen – de minder fraaie kanten van de Vlaamse samenleving toonde. Over Frankrijk en andere landen mochten kwalijke dingen worden verteld, als de goedheid van Vlaanderen er maar tegenover geplaatst werd.

Ik denk dat er niet veel bezwaren geopperd zijn tegen de roman *Het Goudland*, die Hendrik Conscience in 1862 publiceerde. In dat boek roept hij een ontluisterend beeld op van Amerika, dat door de goudkoorts geteisterd wordt. In de gebieden waar goud te vinden is, wemelt het van dieven en moordenaars, gewetenloze schurken voor wie een korrel goud, een ‘pepita’, meer waarde vertegenwoordigt dan het leven van een mens. Maar er zijn ook goede mensen onder de goudzoekers. Drie jonge Vlamingen, Victor Roozeman, Jan Creps en de boerenzoon Donatus Kwik, zijn tussen dat uitschot van de maatschappij verzeild geraakt. Als zovelen zijn zij naar Amerika gegaan, aangelokt door het grote geld, maar daar lelijk op de koffie gekomen. Zij hebben zich tot dat dwaze avontuur laten verleiden door

de valse voorspiegelingen van een Franse pseudo-onderneming, de ‘Californienne’. Amerika blijkt niet het eldorado te zijn dat zij zich ervan voorstelden, maar nu ze er eenmaal aangeland zijn, moeten ze wel meedoen. Tegen hun zin ondernemen ze een speurtocht naar goud, waardoor zij getuigen zijn van de grove onrechtvaardigheden en de gewelddaden die in het goudland tot de dagelijkse praktijk behoren. In diepe ellende gedompeld, uitgeput door ontbering en bedreigd door de dood, denken zij schuld bewust terug aan hun geliefde Vlaanderen: ‘het mooiste vaderland’ en ‘een oord waar vrijheid, recht, voortgang en beschaving heerschen’.

DE WAARHEID

In hun visioenen zagen de ongelukkige goudzoekers Vlaanderen verschijnen in zijn liefelijkste en meest geïdealiseerde gedaante. Dat de werkelijkheid van Vlaanderen ook anders beleefd kon worden, zou al heel spoedig na 1860 blijken uit het werk van jongere Vlaamse schilders en schrijvers. Uit hun werk komt een heel ander Vlaanderen te voorschijn: een mooi en liefelijk land weliswaar, maar ook een land waar achter fraaie façades veel grof primitivisme, sociale ellende en misdadigheid schuilgaan. Vooral de romankunst uit de laatste decennia van de negentiende eeuw is onthullend.

Virginie Loveling, die aanvankelijk zachtmoedige gedichten en novellen schreef, publiceerde in de jaren tachtig haar roman *Sophie*, die een beangstigend beeld geeft van de gewetensdwang die door de Vlaamse geestelijkheid werd uitgeoefend. In die zelfde tijd beschreef Reimond Stijns in zijn roman *Hard Labeur* het leven van Speeltie, een ontaarde boer, het Vlaamse evenbeeld van de Franse ‘paysan perversi’. Cyriel Buysse opende de ogen van de lezers voor achterbuurten als de ‘Zijstraat’ in Nevele, een verzamelplaats van stropers, dieven, verkrachters en moordenaars. Buysse schreef ook zijn *Biezenstekker*, een trieste novelle over een vrouw die zo verhard is door de armoede en de schofterige behandeling door haar man, dat ze er niet voor terugdeinst haar eigen kind te vermoorden.

De *Biezenstekker*, die in Nederland werd gepubliceerd, werkte als een schokgolf in Vlaanderen. Cyriel Buysse werd erop aangesproken door vrienden en bekenden, door zijn familie en zelfs door zijn tante Virginie Loveling. Aan zijn vriend Emmanuel de Bom legde hij de vraag voor die hem bezighield: Als ik weet dat dergelijke dingen gebeuren, mag ik er dan over schrijven...

‘de waarheid heeft toch haar rechten?’