

# ‘Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten’

**Mary G. Kemperink**

## **bron**

Mary G. Kemperink, ‘Wat wil het naturalisme? Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten.’ In: F. Bernds en J. Mooij (red.), *Dit is de vreugd die langer duurt...* Wolters-Noordhoff, Groningen 1984, p. 41-60.

Zie voor verantwoording: [https://www.dbnl.org/tekst/kemp017watw01\\_01/colofon.php](https://www.dbnl.org/tekst/kemp017watw01_01/colofon.php)

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

# Wat wil het naturalisme?

## Een invulling van het Nederlandse naturalistische concept op basis van poëtische teksten

M.G. Kemperink

### 1

In 1885 hield de prozaïst en literatuurcriticus Frans Netscher in het tijdschrift *Nederland* een vurig pleidooi voor het naturalisme. Doel van zijn stuk, getiteld: ‘Wat wil het naturalisme?’, was de opvattingen van Emile Zola over de roman ook in Nederland een grotere bekendheid te geven en te propageren. Hierbij baseerde Netscher zich op een aantal literaire beschouwingen van Franse naturalisten (Louis Desprez' ‘L'Evolution naturaliste’ (1884) en Zola's ‘Lettre à la jeunesse’ (1880) en ‘Le roman expérimental’ (1879). Getrouw citerend en parafraserend - al wil hij Zola nog wel eens misverstaan<sup>1</sup> - licht hij z'n lezers in over de naturalistische romanschrijver, die als observator en experimentator de waarneembare verschijnselen en de causale verbanden die hij daartussen weet te ontdekken, objectief in z'n werk vastlegt. Kortom, de wetenschappelijke kant van het naturalisme krijgt bij hem het volle pond. Des te meer treft dan ook een passage in zijn beschouwing waarin hij de stijl van het toekomstige Nederlandse proza aan de orde stelt. Naar zijn mening kunnen de Nederlandse prozaïsten, in tegenstelling tot hun Franse collega's, niet hun voordeel doen met de stijl van hun romantische voorgangers. Bij ons heeft zich namelijk nooit een romantische stijl ontwikkeld. Wij zullen dus een nieuwe, eigen stijl moeten creëren. Dit laatste formuleert Netscher dan als volgt:

Wij, de jongeren, geplaatst tegenover een Hollandsch landschap, tegenover een stadsgezicht, kortom tegenover ieder natuurtafereel, worden door de vormen, de lijnen en de kleuren van het aanschouwde op eene wijze getroffen, welke niet meer overeenstemt met die onzer kunstvoorgangers. Om aan die nieuwe wijze van gevoelen beeld te geven, hebben wij andere kunst-hulpmiddelen noodig, andere ‘conceptie’, andere kleuren, nieuwe woorden, nieuwe zinnen, in één woord: een nieuwen kunst-stijl. En daarna[ar] moeten wij zoeken; daarin moeten wij oorspronkelijk worden. De jongere schilderschool is de letterkunde ten deze opzichte vooruit geweest; de schilderkunst is reeds doordrongen van den heedendaagsche kunst geest; zij drinkt uit haar eigen beker. (Netscher 1885, p. 86)

In deze passage lijkt de Zola uit *Mon salon* (1866) door te klinken, waarin een kunstwerk door hem wordt geformuleerd als ‘un coin de la création vu à travers un temperament’. (Zola 1866/1979, p. 307). Netschers gebruik van woorden als ‘getroffen’ en ‘gevoelen’ en de verwantschap die hij constateert tussen de naturalistische prozaïsten en de Hollandse impressionistische schilders - een aantal bladzijden terug noemt hij Israëls, Maris, Zilcken e.a.: ‘eenige der hedendaagsche realistische schilders, wier werken met den naam van Impressionistische moeten worden aangeduid.’ (Netscher 1885, p. 437) - lijken strijdig met de tevoren door hem zo breed uitgemeten objectiviteit en wetenschappelijkheid van het naturalisme.

Een dergelijke combinatie en identificatie van het naturalisme enerzijds en het impressionisme anderzijds wordt m.i. begrijpelijk, wanneer we de wijze waarop het Franse naturalisme vanaf het eind van de jaren 70 tot omstreeks 1890 door de literatoren in ons land werd geïnterpreteerd, nader beschouwen.

Nu is dit nogal eens gebeurd. De secundaire literatuur over dit onderwerp zou men, nog afgezien van de complete literatuurgeschiedenissen van Knuvelder e.a., in twee groepen kunnen verdelen: een groep wat oudere studies van De Graaf, Coenen en Colmjon, waarvan de laatste twee zich overigens niet exclusief met het naturalisme bezighouden, maar de gehele Beweging van Tachtig in hun beschouwingen betrekken, en een groep recentelijk verschenen monografieën en artikelen van Anbeek en Stapert/Maas<sup>2</sup>, die zich wel tot deze stroming beperken.

De eerste groep literatuurhistorici gebruikt als materiaal voor hun schets van het naturalisme in hoofdzaak de in dit kader passende primaire werken. Dit geldt in mindere mate voor De Graaf, die in zijn eerste hoofdstuk over de ontvangst in Nederland van het Franse naturalisme ook een aantal theoretische beschouwingen aan de orde stelt. In deze studies wordt - kort geformuleerd - het Nederlandse naturalisme opgevat als een nieuwe richting in het proza, waarin het ervaren van de waarneembare werkelijkheid en het weergeven van deze ervaring centraal staat. Wetenschappelijke pretenties worden bij de Nederlandse auteurs niet of nauwelijks aanwezig geacht. Het naturalistisch verlangen naar objectiviteit wordt geïnterpreteerd als het streven naar een eerlijke, niet met commentaren gesausde of door morele en verouderde esthetische conventies verwrongen weergave van een werkelijkheidservaring. Wel is er ruimte voor het uitdrukken van de subjectieve beleving van het zintuiglijk waarneembare. Coenen en De Graaf signaleren in dit verband dat de subjectiviteit van de weergave in de loop der jaren toeneemt. (Coenen 1924, p. 58; De Graaf 1937, p. 31.)

Een dergelijke visie op het naturalisme in Nederland maakt het deze literatuurhistorici mogelijk de nauwe verwantschap tussen naturalisten enerzijds en stemmingsdichters anderzijds niet alleen te signaleren, maar ook te plaatsen. Men kenmerkt dan immers het gemeenschappelijk streven, de omringende werkelijkheid en de aandoeningen die deze opwekt, zo precies en eerlijk mogelijk weer te geven. (Coenen 1924, p. 50; De Graaf 1937, p. 15-20; Colmjon 1963, p. 71 en p. 128.) In de

overzichten van Coenen en Colmjon worden de Tachtiger dichters en prozaschrijvers zelfs in één adem behandeld.

In de meeste recente studies over het naturalisme geeft men een chronologische bespreking van een aantal in dit kader relevante poëtische teksten. In de publicaties van Anbeek vormen deze dan, samen met de primaire werken die tot de stroming gerekend kunnen worden, het materiaal voor de invulling van het naturalistische concept. Stapert en Maas geven niet zozeer een concept, als wel een overzicht van het naturalisme bij de Nederlandse propagandisten. Alvorens de situatie in eigen land aan de orde te stellen, start men meestal met een korte schets van het naturalisme in Frankrijk, zich daarbij voornamelijk baserend op de theorieën van Zola. Dat laatste is begrijpelijk: het naturalisme vond z'n oorsprong in Frankrijk en Zola geldt en gold, ook in de jaren dat de stroming in Nederland begon door te dringen, als een soort vader van het naturalisme. Zowel zijn creatieve als zijn beschouwende werk werd door de meeste vooruitstrevende literatoren bij ons gretig gelezen. Als basisteksten voor de beschrijving van zijn literaire theorieën, blijkt men een voorkeur te hebben voor 'Le roman expérimental' en de voorwoorden op de tweede druk van *Thérèse Raquin* (1868) en op *La fortune des Rougon* (1871). Tamelijk rigide teksten dus, waarin het naturalisme in de eerste plaats wordt gekarakteriseerd door een streven naar objectieve werkelijkheidsweergave en demonstratie daaraan van de wetmatige bepaaldheid der verschijnselen. Even beroemde beschouwingen - ook bij de negentiende-eeuwse Nederlandse geïnteresseerden - als: *Mes haines* (1865), *Mon salon* (1866) en *Du roman* (1866), waarin dergelijke wetenschappelijke pretenties minder op de voorgrond treden, worden niet of nauwelijks aan de orde gesteld. Nog afgezien van de vraag of zo de Franse situatie recht wordt aangedaan, een dergelijke nauwe visie werkt, wanneer men het naturalisme in Nederland wil beschrijven in twee opzichten niet zo gelukkig. In de eerste plaats wordt het moeilijker de nationale variant aan het Franse naturalisme te relateren: de onderlinge verschillen lijken ingrijpender dan ze misschien wel zijn. Zo levert de interpretatie van het Nederlandse streven naar een eigen subjectief gekleurde stijl (de zogenaamde woordkunst) en de daarmee samenhangende voorkeur voor de geciseleerde *écriture artiste* van de gebroeders De Goncourt, in het kader van de eis van objectieve weergave problemen op. In de tweede plaats is een dergelijke kijk op de Franse situatie wellicht verantwoordelijk voor het feit dat bij de beschrijving van het Nederlandse naturalisme sommige aspecten die met wetenschappelijkheid en objectiviteit in strijd lijken, moeilijk verklaarbaar blijven of onderbelicht worden. Ik denk dan aan de verhouding tussen Tachtiger stemmingsdichters en naturalistische prozaïsten; aan het verschijnsel dat verdediging van het impressionisme in de schilderkunst en van het naturalisme in de literatuur vaak hand in hand gingen en aan het feit dat in een aantal beschouwende en kritische teksten uit de tijd zelf, de termen *impressionistisch*, *realistisch* en *naturalistisch* nogal eens naast elkaar en in verwisselbare posities voorkomen. Deze visie op het naturalisme heeft verder repercussies voor de wijze waarop het impressionisme wordt

behandeld. Het wordt dan opgevat ofwel als een van het naturalisme onderscheiden stroming (Knuvelde IV 1976, p. 12-18), ofwel als een louter stilistische aangelegenheid, die geïdentificeerd kan worden met de (mede) voor het naturalisme karakteristieke woordkunst (Anbeek 1982, p. 62-64 en p. 100). In de genoemde groep oudere literatuur treft men eerder de neiging aan het impressionisme niet tot een bepaalde stijl te verenigen, maar het als een algemene artistieke - en dus ook zowel proza als poëzie betreffende - tendens te beschouwen, waardoor het naturalisme dan mede wordt gekenmerkt.

In dit artikel zou ik willen pleiten voor een invulling van het naturalistische concept die aansluit bij de door oudere literatuurhistorici gegeven visies en die wat ruimer is dan de invulling die men in de recente literatuur aantreft. Hierbij zal ik een completer overzicht geven van de in dit kader relevante theoretische beschouwingen dan hetzij in de oudere, hetzij in de recente secundaire literatuur wordt aangeboden. De belangrijkste poëtische teksten van de voorstanders van het naturalisme in Nederland uit de periode vanaf 1875 tot en met 1890 geven naar mijn mening namelijk een beeld van deze stroming dat een dergelijke nuancering rechtvaardigt. Hieraan ten grondslag ligt dan de overtuiging dat poëtische teksten het meest geschikt zijn om als uitgangspunt, dat wil zeggen als 'eerste' materiaal, voor de invulling van een literair concept te dienen. Dat dit concept dan nog bijgesteld c.q. aangevuld dient te worden op basis van een onderzoek naar de primaire teksten, spreekt voor zich. In het geval van het naturalisme bevinden we ons in de gelukkige omstandigheid, dat dit laatste onderzoek reeds in ruime mate is verricht, met name door Anbeek en De Graaf.

## 2

Eén van de vroegste voorstanders van het naturalisme - J.-J. van Santen Kolff - constateerde in 1877 een doorbraak van het realisme. Hij had hierbij niet alleen de jongste Franse literatuur van Flaubert en Zola op het oog, maar ook de nieuwe richting in de schilderkunst. In een artikel van hem uit dat jaar, getiteld 'Over de nieuwste richting in onze schilderkunst naar aanleiding der jongste tentoonstelling te Amsterdam', schreef hij onder meer:

Zou iemand kunnen ontkennen, dat alle kunstakten en richtingen in onze dagen bezielde worden door een machtigen drang naar natuur en waarheid, naar eenvoud in het schilderen van het leven, de natuur en de mensch, *zoals zij zijn*, en voor zoover de kunst haar kan nabijkomen? Dit noemen wij de bij uitnemendheid 'réalistische' tint van alle moderne kunstuitingen.<sup>3</sup>

In zijn visie bezitten zowel de jongste literatuur als de jongste schilderkunst dus één gemeenschappelijke basis: het weergeven van de natuur

zoals zij is, dat wil zeggen: niet gehinderd door de idealistische normen van de oude school, al blijft hij overigens wel een sprankje idealisering eisen. Hij kwalificeert beide dan ook als *realistisch*. Met deze terminologie sluit hij aan bij Zola. Ook deze beschouwde het hoge werkelijkheidsgehalte - naast de persoonlijke inbreng van de kunstenaar - als een typisch kenmerk van de nieuwere Franse schilderkunst, die hij dan ook wel *réaliste* noemde. Zo schreef hij in zijn artikel 'Le jury' uit 1866, ter verdediging van de jonge impressionisten, naar aanleiding van het feit dat hun werk door de jury voor de Salon geweigerd was:

Eh oui! je me constitue le défenseur de la réalité. J'avoue tranquillement que je vais admirer M. Manet<sup>4</sup>, je déclare que je fait peu de cas de toute la poudre de riz de M. Cabanel<sup>5</sup> et que je préfère les senteurs âpres et saines de la nature vraie. D'ailleurs, chacun de mes jugements viendra en son temps. Je me contente ici, et personne n'osera me démentir, que le mouvement qu'on a désigné sous le nom de réalisme ne sera pas représenté au Salon. (Zola 1866/1979, p. 274)

In 1879 verklaarde Marcellus Emants, in de voorrede op zijn bundel *Een drietal novellen*, zich naturalist en betuigde hij in dit verband zijn instemming met de leer van Taine, waarin de mens wordt voorgesteld als een door de verschijnselen buiten hem volkomen gedetermineerd wezen. Evenals Van Santen Kolff pleitte hij voor een groter waarheidsgehalte in de kunst en nog sterker dan deze zette hij zich af tegen de geïdealiseerde voorstelling van zaken die er tot dusver in de Nederlandse kunst, in het bijzonder de literatuur, werd gegeven:

De Nederlandsche fantasie is al ver op de lijdensweg, die naar uitputting voert, gevorderd. Aan scheppingen geen gebrek. Zuidelijke landschappen door hen, die nooit het zuiden hebben gezien, bosschen in de tesselsche duinen, waarnaar de bewoners van dit eiland tevergeefs zoeken, dichterlijke opmerkingen in visschersmonden waaruit geen zeerobbenhoofd wijs worden kan, dialecten op boerenlippen waarvan geen streek in ons vaderland het eigendomsrecht reclameert, werelden van kwaad, die alleen dienen om het goede te doen uitkomen en zegevieren, en een heel luilekkerland van geluk tot beloning voor zoetsappige helden, die hun misstapjes juist zoo weten in te richten dat zij nog gelegenheid hebben zich bijtijds te bekeren en dat zij vooral niet onfatsoenlijk worden. Zoodra het kunstwerk niet meer steunt op de oorspronkelijke schets naar de natuur, en elke bijvoeging of weglating niet uitsluitend ten doel heeft den indruk dien de kunstenaar heeft ontvangen, duidelijker weer te geven, wordt het een lichaam gelijk waaraan beenderen en spieren ontbreken. (Emants 1879, p. X)

Interessant in deze passage is met name de laatste alinea, waaruit blijkt dat kunst volgens Emants weliswaar een ware schets naar de natuur moet zijn, maar geen slaafse afbeelding daarvan. De kunstenaar geeft de *indruk* weer die hij van de natuur ontvangt en is dienovereenkomstig vrij zijn gegevens te selecteren en te groeperen. In dit opzicht onderscheidt kunst zich naar zijn mening dan ook van fotografie. In een later artikel uit 1880 ('Kunst-photographie'<sup>6</sup>) werkte Emants dit punt verder uit en benadrukte hij nogmaals de wetenschappelijke kant van het naturalisme, daarbij refererend aan Ch. Letourneau's *Physiologie des passions* (1868). Wel bleven kunst en wetenschap voor hem twee gescheiden categorieën.

Na 1880 begon ook de jongere garde literatoren het naturalisme te propageren.

Voor Lodewijk van Deyssel vormde zijn polemisch artikel: 'De eer der Fransche meesters'<sup>7</sup>, uit 1881, het begin van een reeks beschouwingen over het werk van Franse realisten en naturalisten, in het bijzonder over dat van Zola. Toonde hij zich aanvankelijk nog niet zo volstrekt voor het naturalisme gewonnen - uit zijn beschouwingen<sup>8</sup> over Victor Hugo's *Torquemada* uit 1882 valt op te maken dat hem als toekomstig letterkundig ideaal toen nog een synthese tussen romantiek en naturalisme voor de geest stond -, vanaf 1883 kende zijn enthousiasme voor het naturalisme en vooral voor het werk van Zola geen grenzen en hoopte hij op een Nederlandse equivalent. Wel moest hij tot z'n spijt constateren:

Wij zijn meestal ten achteren, zoo ook hier. Ons naturalisme wenkt in 't verre verschieft, Gerard Dou, Ostade en Jan Steen hebben wij nog niet zien herleven, vollediger en steviger gebazeerd dan zij waren, zoo als het toch komen moet. (Van Deyssel 1883/1901, p. 78).

In de jaren '83 en '84 schreef hij een aantal besprekingen van romans van Zola (*Au bonheur des dames*; *La joie de vivre*) naast een - ongepubliceerd gebleven - verhandeling over hem ('Zola, novellist') en een aantal polemische artikelen waarin hij het naturalisme verdedigde. In 1884 prees hij ook een product van eigen bodem: de prozaschets *Studiën in Onze Tweede Kamer* van H. van den Berg (pseudoniem van Frans Netscher). Zijn beschouwing hierover besloot hij als volgt:

[...] wanneer hij [Van den Berg] bij machte zal blijken, in 't groot te doen, wat hij hier in 't klein heeft beproefd, wanneer hij niet slechts opmerkingsgave en een beeldenschat ter vertaling van het uiterlijk des dagelijkschen levens, een zekere maatgang in stijl en een groepeeringsvermogen voor de verschillende vormen der onderdeelen van zijn schildering, zal bezitten, maar ook grootere waereldharmonieën zal weten te ontdekken en gade te slaan, maar een wetenschapsliefde, een methode van schrijven, een geweldige hartstocht en een teêr gevoel zijn deel wordt, - dan kan hij een der waarachtigste en krachtigste

kunstenaars wezen van ons modern Holland. (Van Deyssel 1884/1901, p. 115)

Hiermee gaf Van Deyssel, zonder Zola's naam te noemen, een opsomming van de kwaliteiten die hij tot dan toe, blijkens zijn andere artikelen, in diens werk had aangetroffen: streven naar waarheid, wetenschappelijkheid, brede visie, compositievermogen, beeldende kracht, hartstocht en gevoeligheid. Naast het wetenschappelijk element speelde de subjectieve inbreng van de schrijver voor Van Deyssel blijkbaar een minstens even belangrijke rol.

De omgeving door zijn vlammend oog opgevangen, weerspiegelt zich in de ziel van den kunstenaar, die juicht in het leven. (Van Deyssel *ibidem*, p. 112)

schreef hij in dezelfde beschouwing. Netschers proza definieerde hij als *impressionistisch*, waarbij hij ook verwantschap met de beeldende kunst constateerde:

Door impressionistisch wordt hier verstaan, dat de schijn, die de dingen aannemen voor het oog van den schrijver, zonder nader onderzoek omtrent hun wezen, vertolkt wordt. Daarin ligt ook de geheele beeldspraak. Daarom is impressionisme alleen een genre van beeldende kunst en is de impressionistische literatuur, die, welke het meest de schilderkunst nadert. (Van Deyssel *ibidem*, p. 113)

Impressionisme blijkt voor Van Deyssel hier het naturalisme dus niet in de weg te zitten, maar daar eerder deel van uit te maken: Een grotere compositie, wat meer wetenschappelijkheid, gevoel en hartstocht, - en Netscher zou in het spoor van Zola getreden zijn.

In deze jaren schreef Van Deyssel overigens niet alleen over literatuur (en toneel), maar propageerde hij eveneens in een aantal opstellen in *De Amsterdammer* het impressionisme in de Nederlandse schilderkunst.

Naast Van Deyssel verdedigde ook Arij Prins - onder het pseudoniem A. Cooplandt - in de jaren 1885 en 1886 het Franse naturalisme. Hij deed dit in *De Amsterdammer* en *Het nieuws van den Dag*, onder meer in een artikelenreeks, getiteld 'De jonge naturalisten'. Hierin behandelde hij o.m. werk van in Nederland minder bekende auteurs als Robert Caze, Henry Fèvre, Louis Desprez en Joris-Karl Huysmans, met de bedoeling - net als Van Deyssel - om ook de Nederlandse literatuur in naturalistische banen te leiden. Maar zover is het volgens hem in 1885 nog lang niet:

Hoe is het echter in Nederland gesteld, het land dat in de 17de eeuw vooraan stond? Zeker het is niet te loochenen, dat er ook bij ons vooruitgang is te bespeuren, wel te verstaan op letterkundig terrein - onze schilders zijn reeds lang den gezonden



weg opgegaan - doch reden tot juichen hebben wij niet. (Cooplandt 1885, p. 8)

Ook Prins ziet hier blijkbaar verwantschap tussen de nieuwe richting in de schilderkunst en in de literatuur. De jongste ontwikkelingen in de Nederlandse schilderkunst had hij - net als Van Deyssel - twee jaar tevoren in een artikelenreeks (in *Het Vaderland*) verdedigd.

In het werk van de door hem behandelde auteurs waardeert hij de waarheid: geen onechte, ingewikkelde intriges, maar weergave van het leven zoals het is, op basis van grondige documentatie. Dit alles staat volgens Prins gevoeligheid in de beschrijvingen gelukkig niet in de weg. Zo merkte hij over de roman *Autour d'un clocher* (1884) van het schrijversduo Fèvre/Desprez het volgende op:

Wat ik vooral in dit werk bewonder, is de studie, die Fèvre-Desprez van het dorpsleven hebben gemaakt, men voelt dat hetgeen zij zeggen op wetenschap gegrond is. -

Uit de landschappen die zij schilderen blijkt ook, dat zij fijngevoelige artisten zijn - om daarvan slechts een voorbeeld te geven hoe juist en met sentiment is een besneeuwd dorp als volgt geteekend. (Cooplandt 1885, p. 9)

Eveneens in 1885 verscheen Netschers breedvoerige beschouwing 'Wat wil het naturalisme?', die in het voorafgaande al ter sprake kwam. Netscher interpreteerde daarin het naturalisme als een richting waarin wetenschappelijke en - dus - objectieve weergave van de werkelijkheid voorop staat. Ook al onderscheidde het naturalisme zich, volgens hem, gezien deze wetenschappelijkheid, van het realisme, toch signaleerde hij verwantschap tussen de nieuwe schilderkunst, die hij *impressionistisch* of *realistisch* noemde en het naturalisme. In beide kunsttakken streeft men ernaar de indruk weer te geven die men van de werkelijkheid krijgt. Ondanks Netschers strenge interpretatie van het naturalisme krijgt de waarneming van de naturalistische kunstenaar bij hem dus toch enige subjectieve kleuring.

Op Netschers uiteenzetting volgde een scherpe reactie van Van Deyssel in de vorm van een brochure, getiteld *Over literatuur (de Heer Frans Netscher)*, die in april 1886 verscheen. Van Deyssel wilde hiermee niet alleen Netschers positie als leider van het naturalisme in Nederland aantasten, maar tevens de nieuwe richting aanwijzen waarin het proza zich zou moeten gaan bewegen: het *sensitivisme*. Maar ook al openden zich voor hem wijdere verschieten, zijn bewondering voor Zola bleef vooralsnog gehandhaafd. Wel hadden de wetenschappelijke pretenties van het naturalisme hun aantrekkingskracht voor hem verloren. In *Over literatuur* lezen we in dit verband het volgende:

Wanneer de naturalistische literatuur bestond in het bestudeeren der menschheid en der waereld in het algemeen en het opteekenen der zich in die menschheid en in die waereld voor-

doende verschijnselen, dan zoû de naturalistische literatuur een zuiver wetenschappelijke inhoudsopgaaf van de waereld zijn en daardoor onmiddellijk ophouden een literatuur te wezen. Maar dit is dan ook zoo niet. Dit bestudeeren van die menschheid en die waereld is alleen een technisch accessoire van de natural. literatuur. Datgene, wat het naturalisme tot literatuur, tot literaire *kunst* maakt, staat met die studie in geen dadelijke betrekking. (Van Deysse 1886/1899, p. 57-58)

Wat maakt, volgens Van Deysse, dat naturalisme nu tot kunst? In de eerste plaats het streven naar waarheid, dat wil zeggen: het streven de werkelijkheid weer te geven zoals die echt door de auteur gezien en gevoeld is. Verder, het zich onthouden van moraliserende of anderszins betogende commentaren van de kant van de auteur (c.q. verteller). In dit opzicht diende hij dus objectiviteit te betrachten. Dit betekende voor hem echter niet dat de auteur volledig uit het zicht diende te verdwijnen. Zijn opvatting van het streven naar waarheid gaf dit al aan. Verheugd constateerde hij dat ondanks alle zogenaamde objectiviteit, hij in Zola's stijl 'den kunstenaar toch [hoorde] klagen en weenen.' (Van Deysse *ibidem*, p. 41) De kunstenaar - ook de naturalistische - diende voor hem dus beslist niet de koele blik van de cameralens te bezitten, maar juist in zijn werk, o.a. door middel van zijn stijl, uitdrukking te geven aan zijn gevoeligheid voor de werkelijkheid.

In datzelfde jaar verscheen er, na Van Deysse's brochure, weer een beschouwing van Netscher ter verdediging van het naturalisme, onder de titel 'Het daghet uyt den oosten'. Hierin gaf hij een overzicht van en een visie op de literaire vernieuwingen die er in Nederland sinds 1880 hadden plaatsgevonden. Naar zijn mening is de poëzie met de zogenaamde stemmingskunst al een goede richting ingeslagen, maar staat het er met het proza minder rooskleurig voor. Voor de toekomst valt er veel van het naturalisme te verwachten, dat hij 'een levenskwestie voor den Nederlandschen roman' (Netscher 1886, p. 346) noemt. Wat hij zich bij dat naturalisme voorstelt, laat hij o.m. horen in een passage waarin hij de verouderde hedendaagse prozaïsten voorhoudt wat hen allemaal ontbreekt:

Onze proza-schrijvers *staren* en *kijken* maar *zien* en *voelen* niet meer; niemand hunner, die zich met gereinigden geest tegenover de natuur plaatst, en dan al hare impressies, geheime harmoniën, kleuren-dramaas, lijnenspel en geluiden chaos zijn geopend wezen laat binnenvloeyen; en niemand hunner, die dan begint te zien te voelen, te beven, en die vervuld wordt met een vloed van indrukken, opmerkingen, harmonische verbanden, en een uitspansel van kleuren, lijnen en geluiden. En die dan gaat schrijven, en de natuur op het papier werpt, en er haar op vast houdt door zijne woorden en volzinnen. Wijs mij een hedendaagsch, Hollandsch prozaïst onder de ouderen, die zijne taal doet leven van individueel-gevoelde beelden, zelf

gevonden kleurschakeeringen, zelf ondervonden natuurimpressies en sentimenten, die uit zijn eigen wezen opwellen. Neen, alles in de heerlijke prozakunst is grauw, grijs, vaal, verkleurd, versleten, gekeerd; [...]  
(Netscher 1886, p. 344)

Dit lijkt een uitwerking van het ‘wij de jongeren’-citaat uit ‘Wat wil het naturalisme?’, dat ik boven gaf. Maar de wetenschappelijkheid, die hij in 1885 zo nadrukkelijk naar voren bracht, is nu wat op de achtergrond geraakt. Centraal staat voor hem nu de eis dat het proza écht moet zijn, dat wil zeggen: de precieze, niet door retoriek, esthetiek of moraal geflatteerde, weergave van een reële werkelijkheidservaring. Wel voegt Netscher hier een aantal pagina's verder aan toe, dat het naturalisme zijn basis en hulpmiddelen gedeeltelijk aan de kennis van de moderne wetenschappen ontleent (Netscher *ibidem*, p. 352). Dit neemt niet weg dat de naturalist kunstenaar is, geen wetenschapper: de wetenschap is voor hem middel en geen doel. Mogelijk heeft Netscher zich in zijn wat subjectievere kleuring van het naturalisme door Van Deysse's brochure laten beïnvloeden. De beeldende stijl waarin sommige tekstgedeelten geschreven zijn, doet vermoeden, dat hij hier de auteur van *Over literatuur* heeft willen evenaren. In een belangrijk opzicht verschillen Netscher's opvattingen echter van die van Van Deysse: hij blijft het naturalisme zien als dé gewenste richting voor het toekomstige Nederlandse proza, ook al betekent dit navolging van een Franse ontwikkeling, terwijl Van Deysse pleit voor een nationale, oorspronkelijke prozarichting, i.c. voor het sensitivisme.

In datzelfde jaar voerden ook Willem Kloos en Albert Verwey in *De Nieuwe Gids* over het naturalisme het woord.

In één van zijn ‘Literaire Kronieken’ gaf Kloos een omschrijving van de naturalist in het algemeen, waarbij hij deze afzette tegen de verouderde idealiserende en becommentariërende werkelijkheidsbeschrijver. Zijn schets van de hedendaagse realist - Kloos gebruikt hier de termen *realist* en *naturalist* als synoniemen - luidt als volgt:

De hedendaagsche realistische artist ziet de dingen aan met klaren, kalmen blik. Hij stelt er zich meê in contact, dwars door alle conventie en vooropgezette ideeën heen, en laat haar op zich inwerken, vrij en onbelemmerd. Soms geschiedt die inwerking zoo heftig, met zulk een storm van passie op de naakte, onbevangene ziel des schrijvers, dat hij, op zijne wijze, lyrisch wordt; als Zola. Maar dan is het een lyrisme, dat niet van den schrijver, met zijn behoorlijk-gereguleerde en maatschappelijk opgevoede ziel op de werkelijkheid [zoals in het geval van de verouderde prozaïsten M.K.], maar van de jagende, stormende werkelijkheid op den schrijver overgaat. Hij dringt zich zelf niet op aan de realiteit, hij ondergaat haar, maar met zijn volle, met verhoogd bewustzijn: zooals een siddering van geluk of smart het sterke lichaam van een man schokt, zonder dat hij bezwijkt. (Kloos 1886a, p. 147-148)

Anders gezegd: de naturalist geeft onbevooroordeeld en onbelemmerd de indruk weer die de werkelijkheid op hem maakt. Al naar gelang hij meer of minder door die werkelijkheid wordt aangedaan, varieert de mate waarin zijn afbeelding door zijn gevoel gekleurd is. Dit laatste is iets anders dan een persoonlijke inbreng door een visie vooraf, iets wat door Kloos wordt afgewezen. In het vervolg van zijn ‘Kroniek’ legt hij het volgende verband tussen de stemmingsdichters enerzijds (een groep waartoe hij zichzelf uiteraard rekent) en de naturalisten anderzijds:

En dat doen ook wij. Wij laten de werkelijkheid onzer visioenen en hartstochten, die ónze werkelijkheid is, op ons werken zonder belemmering van traditie of modellen, en wij trachten ze te beelden en te zeggen, in de woorden, waartoe zij zich vormen, omdat wij vreugde hebben aan hunne schoonheid en het zeggen van schoone dingen óns geluk is. Hierin komen wij overeen met de naturalisten en hierin staan wij mét hen, tegenover alle anderen. Wie het beter weet zegge het. (Kloos *ibidem*, p. 148)

In een latere ‘Kroniek’ uit datzelfde jaar ging hij nader in op de verhouding tussen stemmingsdichter en naturalist. Zij verschillen voor hem van elkaar, voorzover de stemmingsdichter zijn gevoel als uitgangspunt kiest, de naturalist de realiteit:

Eigenlijk zou men alle dichters stemmingsdichters kunnen noemen, in zoover zij met hun gevoel beginnen, en hierin staan zij tegenover de naturalisten, die van de realiteit uitgaan. Zoo zij al elkander ter halver wege naderen, zoo een gedicht plekken kan vertoonen, waar de werkelijkheid door onmiddellijk contact in het geschrevene schijnt te zijn overgevloed, zoo de naturalistische epiek al moge vlammen van aandoeningen en hartstochten, die men uitsluitend bij den lyricus zoeken zou, toch is er tusschen beiden een fundamenteel verschil. Bij den eerste zal het reële, hoe reël ook, moeten meewiegelen en óók een golf worden op de undulatie van het gevoel: bij den laatste moet het gevoel toch altijd blijven een stem der omstandigheden, een resultante der feiten-combinaties, buiten alle waarneembare lachen of schreien of toornen des schrijvers om. (Kloos 1886b, p. 482-483)

Met andere woorden: de naturalist mag wel gevoel laten zien, maar alleen door middel van zijn stijl en zijn keuze en rangschikking van de gegevens, niet door de commentaren die hij op zijn weergave laat horen.

In juni 1886, niet lang na het verschijnen van Van Deysse's *Over literatuur*, publiceerde Albert Verwey in *De Nieuwe Gids* de eerste twee hoofdstukken van zijn beschouwing ‘Toen de Gids werd opgericht...’. In het eerste hoofdstuk schetst Verwey de ontwikkeling van het naturalis-

me in Frankrijk en verder geeft hij aan in welke richting deze stroming zich in de toekomst zou (moeten) gaan ontwikkelen. Uit zijn visie op dit laatste valt af te lezen, dat hij Van Deyssels brochure ter harte genomen heeft. Ook Verwey beschouwt het sensitivisme als het proza van de toekomst. Interessant is zijn kijk op de proza-ontwikkeling in Frankrijk: gedurende de achttiende en het begin van de negentiende eeuw was er volgens hem sprake van een kalme, objectieve manier van waarnemen de waarnemingskunstenaars duldden niet ‘dat het licht hunner oogen de dingen hunner waarneming kleurt’ (Verwey 1886, p 172). Met het werk van Zola en van de gebroeders De Goncourt kwam hier verandering in: de zintuigen werden gescherpt. De prozaïsten gaven nu niet meer hun waarnemingen zonder meer, maar de heftige aandoeningen die deze bij hen opriepen, daarbij. De werkelijkheid werd voor hen een kaleidoscoop, vol kleur en beweging:

[...] de kleuren vlamden óp en lichtten in hunne oogen; de vormen bewogen zich en hieven zich omhoog en smeten zich neer op het lichaam dier éénlingen, die zich met rustigen harteklop gewaagd hadden aan het zien der realiteit. (Verwey ibidem, p. 173)

Die nieuwe wijze van waarnemen acht hij karakteristiek voor Zola, ‘de groote geslagene met klank, lijn en kleur’ (Verwey ibidem). Wel is het naar zijn mening dientengevolge voor Zola onmogelijk om de door hemzelf voorgeschreven objectiviteit te realiseren:

Want als hij [Zola] de dingen, die hij gezien had, opriep in zijnen geest en zich de aandoeningen zijner zinnen bewust maakte om ze te schrijven, dan joelden en joegen ze omhoog in zijn ziel, de opgewonden kleuren, de geestdriftige geluiden, de verwilderde, verzinnelijkte feiten en vielen voor hem neer op 't papier als levende, juichende woorden, verwantschap en bezield door den passie van den artiest. Ze dompelden onder en vervaagden in dien zwaren, overheerschenden hartstocht: de zieleglansen van den waarnemer lichtten over de onpersoonlijke hartstochtlooze natuur. (Verwey ibidem, p. 174)

Verhevigde waarneming vinden we volgens hem eveneens bij de gebroeders De Goncourt. Toch verschillen zij in één belangrijk opzicht van Zola: ze opereren vanuit een andere filosofische basis. Voor Zola geldt het (empiristische) standpunt, dat de werkelijkheid *is* wat wij waarnemen; voor de De Goncourts de (idealistische) visie, dat wij weten wat wij zien en voelen, maar niet kunnen weten wat de werkelijkheid *is*:

Zij [de gebroeders De Goncourt] waren de eerste der artisten, die noodzakelijk ná Zola moesten komen, die telkens als het lijnenspel der vormen zich verfijnde onder hunne aanraking, de wereld zouden zien veranderen met de wisseling hunner

sensaties en zich zouden vragen: wat dat is, een werkelijkheid die veranderen kan?

Zij waren de eerste der kunstenaars, die leerden door de waarneming, wat de idealistische filosofen in zichzelf hadden gevonden, wat Shelley in zijn kunst had beleden: wat de werkelijkheid is, weten wij niet; maar wat wij gevoelen, dát weten wij. (Verwey ibidem, p. 175)

In dit opzicht lopen ze naar zijn mening vooruit op de waarnemingskunst van de toekomst - het door hem in het vooruitzicht gestelde sensitivisme -, dat zich namelijk eveneens op dit idealistische standpunt stelt. Karakteristiek voor de naturalisten is in Verweys visie dus: een empiristische basis en een grote zintuiglijke gevoeligheid, die hen de werkelijkheid doet weergeven, gekleurd door de emotie die hun waarnemingen veroorzaken.

Evenals Kloos onderscheidt Verwey twee categorieën literaire kunstenaars: de stemmingskunstenaar - waar overigens zijn voorkeur naar uitgaat - en de waarnemingskunstenaar. Beiden zullen elkaar in de toekomst steeds dichter naderen, wanneer ook de waarnemingskunstenaar zich, evenals de stemmingsdichter, op een idealistisch standpunt geplaatst zal hebben.

In 1888 ging Kloos in een 'Literaire Kroniek' nog eens uitvoerig op het naturalisme in. De realistische (naturalistische) kunstenaar beschrijft hij dan als volgt:

De realistische kunstenaar staat midden in 't gewoel van lijnen en geluiden, en kleuren en bewegingen der zich opdringende werkelijkheid, die zich strekken en vonkelen en verbleeken, die op hem afkomen en zich om hem heen hoopen, in eindeloze wisseling, als een God in zijn toovertuin. Want die kleinste verschijnselen van het leven, de samenstellende factoren zijner uiterlijke aanschouwing, zijn slechts de elementen van zijn zeer fijn, zeer diep sensueel gevoel, de machtige sensaties van zijn gespannen organisme, geen vér-werkende wezens, die onafhankelijk van hém zouden bestaan. Zij zijn het gevolg van zijn trillende en lichtende artisticeit geworpen op de dingen, die de mensen beschouwen als het zijnde, die de wijsgeer het geheel onzer voorstellingen noemt. Dit voor het plastische gedeelte zijner kunst.

Maar hij ziet ook de daden der mensen en hoort hunne woorden, en let op hunne gezichten en de wendingen hunner lichamen en door vergelijking met zichzelf en vroegere ervaring, voelt hij en gaat mee met, onmiddellijk of later, de onbewuste onmeetlijkheden, de gemetene bewustheidjes die de zielen zijn der vormen, die hij wandelen en zitten en werken ziet als hij. Maar hij doet dat niet, bevooroordeeld met haat of met

liefde, hij rangschikt niet en kiest niet naar blaam of lof. Hij oordeelt niet en vonnist niet naar aangenomen wetten van zedelijkheid en passendheid, hij scheidt niet naar vooropgestelde regelen het goede en het slechte, hij ziet slechts en voelt. Hij schreit niet en lacht niet en jammert niet *om* de zielen, maar *met* hen, en leeft zoo het geheele leven eener menschheid voor zichzelf in zijne eigene ziel. Het is de geestelijke wereld, die daar buiten ons omgaat, dicht bij ons en toch in geheimzinnige verte, gezien en geassimileerd door een zeer veel gevoelend, fijn-onderscheidend, groot-samenvoegend temperament.  
Dit voor het psychologisch gedeelte zijner kunst.

En hiermee nu is Zola's bekende formule geheel uit zich zelve ontwikkeld en verklaard. Un coin de la nature vu à travers un tempérament. (Kloos 1888, p. 326-327)

In deze passage wordt de visie die hij twee jaar tevoren op het naturalisme gaf, uitgewerkt: wél een doorvoelde werkelijkheidsbeschrijving, maar geen moralistisch rangschikken en becommentariëren van het materiaal.

In 1888 wijdde Van Deyssel een beschouwing<sup>9</sup> aan het werk van de gebroeders De Goncourt (door hem in één persoon verenigd). Vooropgesteld dat hij hen minder groot acht dan Zola - ze beperken zich tot kleine incidentele bijzonderheden en zien voorbij aan de grote gehelen, waardoor ze dan ook niet meer dan een soort van prematuur naturalisme beoefenen -, toch treft hij in hun werk elementen aan die hij in dat van Zola node mist. Namelijk: een grote aandacht voor het afzonderlijke woord, die spreekt uit hun geciseleerde stijl, en verder een verfijnd, indringend observatievermogen. Van Deyssel werkt deze eigenschap als volgt uit: De Goncourts laten hun innerlijk óvergaan in de dingen die zij observeren, zodat die als het ware bezield raken. Deze formulering roept reminiscenties op aan *Over literatuur*, waarin hij sprak over de geest van de toekomstige - sensitivistische - kunstenaar als:

[...] dien wonderen spiegel [...], die de geziene stukken waereld weêrkaatst als met paarlemoerglansen overgoten. (Van Deyssel 1886/1899, p. 75)

Stijl en observatie in het werk van de gebroeders De Goncourt maken dat Van Deyssel daarin de kiem meent te kunnen ontdekken van het toekomstige twintigste-eeuwse proza, terwijl hij Zola's werk uitsluitend als negentiende-eeuws kwalificeert. Dit proza van de toekomst zou dan zowel verfijnde observatie en een gepolijste stijl, als ook een zekere breedheid van visie - een eigenschap die hij van Zola zo waardeert - moeten bezitten. In deze plaatsing van de beide De Goncourts vertoont hij overeenstemming met Verwey, die hen twee jaar tevoren al

een dergelijke voortrekkersrol had toebedeeld. Hij deed dit alleen op andere gronden: het filosofisch standpunt van waaruit zij te werk gaan.

In hetzelfde jaar besprak Van Deysssel ook twee romans van Zola: *La terre* en *Le rêve*. In zijn lange artikel over *La terre* beledigde hij openlijk de distantie die hij intussen van het naturalisme was gaan nemen. Hij moest bij zichzelf constateren:

[...] een dunne doffe droefheid, dat ik niet meer heelemaal van deze kunst bèn [...] een treuring om de tijden, die niet meer zijn, toen ik nog geheel geloovig was in Zola's werk als in de eenigmogelijke kunst van de laatste helft van deze eeuw, toen elk nieuw boek van hem mij emoties gaf, heftig opsmartend tot schreyens toe en die ik van *La Terre* niet meer krijg. (Van Deysssel 1888/1899, p. 101)

Dit neemt niet weg dat hij zowel deze roman - 'het grootste werk van den grootsten man van dezen eeuw' (Van Deysssel *ibidem*, p. 116) - als de schrijver ervan verdedigde tegen de van onbegrip getuigende negatieve kritieken uit Frankrijk en Nederland. Zola's werk verdient volgens hem de benaming *klassiek* en de auteur zelf een plaats tussen Homerus en Shakespeare.

Van Deysssel's opstel over Zola's volgende roman (*Le rêve*)<sup>10</sup> is niet zozeer een boekbespreking, als wel een stuk lyrisch proza, waarin hij uitdrukking gaf aan de geweldige ontroering die deze roman hem had bezorgd. Kwesties als zijn verhouding tot het naturalisme en zijn toekomstverwachtingen ten aanzien van een verfijnder soort proza, stelde hij hierin welbewust niet aan de orde.

Uit een volgende bespreking, uit 1890, van *La bête humaine*<sup>11</sup> blijkt dat Van Deysssel's bewondering voor Zola sterk gedaald is: het boek is volgens hem een herhaling van oude motieven.

Het jaar daarop publiceerde Van Deysssel, naar aanleiding van de verschijning van de roman *L'Argent*, waarin Zola naar zijn mening niets nieuws meer te bieden had, het opstel: 'De dood van het naturalisme'<sup>12</sup>. Het naturalisme was voor hem een overwonnen richting geworden.

### 3

Welke conclusies kunnen we nu trekken uit de boven besproken reeks beschouwingen die er gedurende de periode ± 1875-± 1890 door de voorstanders van het naturalisme in Nederland aan deze stroming is gewijd?

In de eerste plaats kan men constateren dat hun opvattingen in tweeërlei opzicht een zekere ontwikkeling vertonen.

Aanvankelijk, tot ongeveer 1886, beschouwt het gros van de publicisten (Emants, Netscher, Van Deysssel en Prins) het wetenschappelijk element als inherent aan het naturalisme. *Wetenschappelijk* betekent voor



hen dan: gebaseerd op de resultaten van de experimentele wetenschap, ofwel enkel, zoals bij Prins: gedocumenteerd. Verder zien we dat door auteurs als Emants en Netscher deze wetenschappelijkheid sterker benadrukt wordt dan door Van Deysssel en Prins. Na 1886 verdwijnt dit aspect grotendeels uit de beschouwingen; het eerst bij Van Deysssel. Kloos en Verwey, die in die jaren ook het woord over het naturalisme gaan voeren, brengen dit wetenschappelijk element evenmin in hun beschouwingen ter sprake. Wat wel steeds meer in het centrum van de aandacht komt te liggen - en dit is dan de tweede ontwikkeling die men kan signaleren -, is de *gevoeligheid* waardoor de naturalistische kunstenaar wordt gekarakteriseerd. Gevoeligheid, in de zin van: het vermogen om door de omringende werkelijkheid ontroerd en meegesleept te worden.

In de tweede plaats geven de beschouwingen ook een aantal constanten te zien: het streven naar waarheid en onbevooroordeeldheid in de werkelijkheidsweergave en - gepaard daaraan - een afkeer van al wat in het werk van de voorgangers als strijdig hiermee ervaren werd. In dit verband kan ook het verlangen naar een andere, eigen uitdrukkingswijze, geschikt om de nieuwe manier van zien gestalte te geven, en de aversie tegen de als onwaarachtig beoordeelde retoriek van de voorgangers genoemd worden. Verder tracht men de nieuwe visie op het proza zowel diachroon als synchroon te situeren, dat wil zeggen zowel ten opzichte van kunststromingen uit het verleden en eventuele richtingen in de toekomst, als ten aanzien van andere eigentijdse vernieuwende tendenties op artistiek terrein.

Het concept van het naturalisme in Nederland, zoals dat uit de belangrijkste poëtische teksten afgeleid kan worden, zou ik willen formuleren als: het streven om binnen het proza te komen tot een onbevooroordeelde weergave van een - in meer of mindere mate doorvoelde - ervaring van de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid. Deze formulering dient dan als volgt te worden uitgewerkt:

*Onbevooroordeeld.* Dit houdt in, dat de schrijver zich bij zijn keuze uit de werkelijkheid en zijn compositie niet laat leiden door morele overwegingen en esthetische idealen; en verder, dat hij zich onthoudt van moralistische, meelevende commentaren en andersoortige redeneringen naar aanleiding van het stuk werkelijkheid dat hij weergeeft.

*Weergave van een werkelijkheidservaring.* Dat wil zeggen dat de zintuiglijk waarneembare werkelijkheid - vanuit de empiristische overtuiging dat de werkelijkheid *is* wat wij waarnemen - door de auteur als uitgangspunt gekozen wordt; dié wil hij weergeven, niet zijn eigen gevoel los daarvan, of een ethische, religieuze, wetenschappelijke of andere buitenliteraire visie. Hij kan hierbij al dan niet pogen causale relaties tussen de door hem waargenomen verschijnselen te leggen door een beroep te doen op de resultaten van de experimentele wetenschap, of trachten de echtheid van zijn afbeelding te verhogen door documentatieonderzoek te verrichten. Dergelijke 'wetenschappelijke' activiteiten zijn voor de naturalistische auteur echter geen dwingende eis.

*Een - meer of minder doorvoelde - werkelijkheidservaring.* Ook al vormt de

zintuiglijk waarneembare werkelijkheid voor de auteur het uitgangspunt, toch krijgt zijn gevoel een belangrijke rol toebedeeld. Zijn kunstenaarschap schuilt immers juist in zijn vermogen zich in te leven, vaak nog sterker: zich te laten meeslepen door de dingen om hem heen. Hierin onderscheidt hij zich dan ook van de fotograaf. Deze eigenschap maakt het hem mogelijk een goede greep te doen, dat wil zeggen: zijn waarnemingen zo te kiezen en te ordenen, dat onder zijn handen de werkelijkheid op z'n minst een grotere intensiteit verkrijgt, maar vaak ook als het ware wordt opgeladen met het gevoel en de hartstocht die zij bij hem heeft opgewekt. Ook door zijn wijze van zeggen kan hij de aandoeningen die de dingen bij hem teweeg brengen uitdrukken. Deze stijl dient noodzakelijkerwijze nieuw te zijn. Niet alleen omdat het hier gaat om een - t.a.v. de auteurs uit het verleden - nieuwe beleving van de werkelijkheid, maar tevens omdat de voorgangers in stilistisch opzicht weinig te bieden hebben waarop gesteund zou kunnen worden.

Ter verdediging van het naturalisme refereren de literatoren nogal eens - in positieve zin - aan de zeventiende-eeuwse schilderkunst. Het wordt dan voorgesteld alsof de draad van het zeventiende-eeuwse realisme, maar nu op een nieuwe moderne wijze opgevat, weer wordt opgenomen. Een dergelijk verband verschaft het naturalisme niet alleen een verantwoording vanuit de historie, maar suggereert tevens dat de artistieke bloei die Nederland in het verleden kende, wel weer eens binnen handbereik zou kunnen liggen. Overigens continueert men met deze aandacht voor het nationaal verleden de bewondering die er de gehele negentiende eeuw door voor de Gouden Eeuw bestond en die ook bij de onmiddellijke literaire voorgangers bijzonder actueel was.

Verder voelt men zich - uiteraard - verbonden met de Franse naturalisten. Hierbij lijkt de voorkeur uit te gaan naar die auteurs die onder meer door middel van hun stijl blijk geven van een persoonlijke beleving: Zola, Huysmans en De Goncourt.

In eigen land voelen de naturalisten zich verwant aan de schilders van de Haagse School en de latere impressionisten. Zij herkennen bij hen het verlangen om tegen de academische regels in de werkelijkheid weer te geven zoals zij die voelen en zien, en dit te doen in een eigen, nieuwe stijl.

Ook tegenover het andere deel van de Tachtiger kunst - de poëzie - profileren zij zich. Belangrijk onderscheid tussen dichters en prozaïsten vormt het uitgangspunt: voor de stemmingsdichters hun gevoel, voor de naturalisten de werkelijkheid. Wel vinden beide groepen elkaar halfweg, zoals Kloos het noemt: de naturalist kan hartstochtelijk zijn werkelijkheidservaringen geven en de dichter kan zijn aandoeningen ten aanzien van de werkelijkheid koppelen aan de expressie van zijn hartstocht. Echte overeenkomst tussen beide categorieën moet gezocht worden in hun gemeenschappelijk streven naar een niet door moralistische en verouderde esthetische en retorische regels beknotten weergave.

Bij twee literatoren - Van Deyssel en Verwey - treffen we ten slotte nog toekomstverwachtingen ten aanzien van het proza aan, die verder reiken dan het naturalisme. Beiden vestigen de aandacht op het sensiti-

visme, een nieuwe, maar op het naturalisme voortbouwende, prozarichting, die opereert vanuit een idealistische filosofische basis, dieper dan het naturalisme de werkelijkheid weet te peilen en de stilistische verfijningen van de beide De Goncourts voortzet. Hiermee lijken dan twee elementen die in het naturalistische concept een plaats kregen, te worden toegespitst en geïsoleerd.

Zoals gezegd zal het bovengeschetste concept moeten worden gerelateerd aan die primaire werken die door de tijdgenoten - eventueel ook door de literatuurhistorici achteraf - tot het naturalisme gerekend werden. Zonder hier diep op in te gaan, zou ik toch willen opmerken dat het mij voorkomt dat het gros van deze werken zich goed onder dit concept laat vangen; al zal, maar dat spreekt voor zich, elk literair werk van een zekere kwaliteit een eigen karakter bezitten dat de grenzen van ieder literair concept overschrijdt. De variatie die de zogenaamde naturalisten te zien geven - dit geldt soms zelfs voor één auteur, bijv. in het geval van Netscher - is aanzienlijk: in sobere stijl geschreven verhalen waarin de schakels van de causaliteitsketen zorgvuldig aaneengesmeed zijn naast gloedvolle werkelijkheidsbeschrijvingen en vele denkbare mengvormen daartussen. De selectie die Stapert en Maas voor hun bloemlezing maakten, getuigt hiervan. Dit hele scala mogelijkheden wordt m.i. door het concept gedekt. Ook biedt het voldoende houvast om deze teksten af te grenzen van het als verouderd beschouwde niet-naturalistische werk. Het biedt geen ruimte aan Schimmels' *Haagsche joffer* (1856), wel aan Couperus' *Eline Vere* (1889); niet aan Cremers' *Fabriekskinderen* (1863), wel aan Cooplandts' *Uit het leven* (1885) etc.

Een andere kwestie die nader onderzoek verdient, betreft de hantering van de term *impressionisme*. Uit het voorafgaande is gebleken, dat er verwantschap geconstateerd moet worden tussen de artistieke doelstellingen van impressionistische schilders en naturalistische schrijvers, en dat beide groepen zochten naar adequate middelen om die doeleinden te realiseren. Het zal duidelijk zijn dat de invulling die ik van het naturalistische concept heb gegeven het opstellen van een apart concept voor het impressionistische proza niet toelaat.

## Bibliografie

- ANBEEK 1982 Ton Anbeek, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam. (Reeks: Synthese-stromingen en aspecten)
- COENEN 1924 Frans Coenen, *Studiën van de Tachtiger beweging*. Middelburg.
- COLMJON 1963 Gerben Colmjon, *De beweging van Tachtig*. Utrecht/Antwerpen.
- COOPLANDT 1885 A. Cooplandt, 'De jonge naturalisten II: "Autour d'un clocher" van Fèvre-Desprez', in: *De Amsterdammer*, 1 febr. 1885, p. 8-9.
- DEYSSEL 1883 Lodewijk van Deyssel, 'Nieuwjaarsdag-ontboezeming', geciteerd uit: L. van Deyssel, *Verzamelde opstellen*. Tweede bundel, Amsterdam 1901, tweede druk p. 53-58.
- DEYSSEL 1884 Lodewijk van Deyssel, 'H. van den Berg', geciteerd *ibidem* p. 109-115.
- DEYSSEL 1886 Lodewijk van Deyssel, 'Over literatuur (De Heer F. Netscher)', geciteerd uit: L. van Deyssel, *Verzamelde opstellen*. Eerste bundel, Amsterdam 1899, tweede druk p. 35-91.
- DEYSSEL 1888 Lodewijk van Deyssel, 'La terre', geciteerd *ibidem* p. 101-126.
- EMANTS 1879 Marcellus Emants, *Een drietal novellen*. Haarlem.
- GRAAF 1937 Jacob de Graaf, *Le réveil littéraire en Hollande et le naturalisme français (1880-1900)*. Amsterdam/Paris (diss.)
- KLOOS 1886a W. Kloos, 'Literaire Kroniek IV', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 1 (1886) deel II, p. 145-148.
- KLOOS 1886b W. Kloos, 'Literaire Kroniek I', *ibidem* p. 479-496.
- KLOOS 1888 W. Kloos, 'Literaire Kroniek I', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 3 (1888), deel I, p. 325-337.
- KNUVELDER 1976 G.P.M. Knuvelder, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel IV. Den Bosch, vijfde geheel herziene druk.

- NETSCHER 1885 Frans Netscher, 'Wat wil het naturalisme?', in: *Nederland*, jrg. 1885, deel II, p. 433-462 en deel III, p. 63-98.
- NETSCHER 1886 Frans Netscher, 'Het daghet uyt den oosten', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 1 (1886), deel II, p. 333-361.
- VERWEY 1886 Albert Verwey, 'Toen de Gids werd opgericht...', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 1 (1886), deel II, p. 171-195.
- ZOLA 1866 Emile Zola, *Mon salon*. Geciteerd uit: Emile Zola, *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Mon salon (1866)*. Edouard Manet, *étude biographique et critique*. Présentation d'Henri Mitterand, Paris/Genève 1979.

## Eindnoten:

- 1 Zo rekent Netscher ook de poëzie tot een voor de naturalistische auteur mogelijke uitdrukkingwijze (zie Netscher 1885, p. 74), terwijl Zola de naar zijn mening zwevende dichters juist streng van de wetenschappelijke romanschrijvers onderscheidt. Ook noemt Netscher (ibidem, p. 70-71) het idee a priori van de kunstenaar de roman, terwijl Zola de roman tot het experiment rekent.
- 2 Voorzover niet in de bibliografie vermeld gaat het hier om:  
Anbeek, Ton, *De schrijver tussen de coulissen*. Amsterdam 1978.  
Anbeek, Ton, 'Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman', in *De Nieuwe Taalgids*, jrg. 72 (1979), nr. 6 (nov.), p. 520-534.  
Anbeek, T./Kloek, J.J., *Literatuur in verandering. Voorbeelden van de vernieuwing in het proza tussen 1879 en 1887*. 's-Gravenhage 1981.  
Maas, N./Stapert-Eggen, M., *Uit het leven. Bloemlezing naturalistische verhalen rond 1885*. Culemborg 1977.
- 3 In: *De Banier*, jrg. 3 (1877), deel I, p. 222-253 en p. 349-399; citaat: p. 356.
- 4 Edouard Manet (1832-1883): Frans schilder, behoorde tot de groep van Franse impressionisten. Zijn werk *Olympia*, uit 1865, was door de Salon geweigerd.
- 5 Alexandre Cabanel (1823-1889): Frans schilder en leraar aan de Ecole des Beaux Arts te Parijs: Hij schilderde met name (hier door Zola gewraakte) elegante damesportretten.
- 6 Gepubliceerd in: *De Nederlandsche Spectator* (1880), p. 121-123.
- 7 Gepubliceerd in: *Dietsche Warande* (1881), deel XIII, p. 478-512.
- 8 Zie: Van Deyssel, Lodewijk, *Verzamelde opstellen*. Tweede bundel. Amsterdam 1901, tweede druk, p. 3-28.
- 9 Van Deyssel, Lodewijk, 'De Goncourt', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 3 (1888), deel II, p. 205-228. Ook in: *Verzamelde opstellen*. Eerste bundel. Amsterdam 1899, tweede druk, p. 179-205.
- 10 Van Deyssel, Lodewijk, 'Zolaas nieuwe boek', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 4 (1889), deel I, p. 147-156. Ook in: *Verzamelde opstellen*. Ibidem, p. 217-227.
- 11 Van Deyssel, Lodewijk, 'La bête humaine', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 5 (1890), deel II, p. 75-79. Ook in: *Verzamelde opstellen*. Ibidem, p. 267-271.
- 12 Van Deyssel, Lodewijk, 'De dood van het naturalisme', in: *De Nieuwe Gids*, jrg. 6 (1891), deel II, p. 114-122.