J O H A N N E S V A N K E L L E

R E A L I S T T U S S E N

T W E E W E R E L D E N

d o o r

Willem Frederik

J o n c k h e e r e

Proefschrift voorgelegd ter voldoening
aan de vereisten voor de graad
P h i l o s o p h i a e D o c t o r
aan de Rhodes-Universiteit, Grahamstad
1 9 6 5

Aan mijn ouders

die ik innig dankbaar ben

voor alles wat ze mij gegeven hebben

La vraie nature de l'homme, son vrai bien, et la vraie vertu, et la vraie religion, sont choses dont la connaissance est inséparable.

Pascal

Den mensch te kennen is des menschen wetenschap.

Bilderdyk

I

WOORD VOORAF

Bij de voltooiing van deze studie wil mijn oprechte dank in de eerste plaats uitgaan naar U, Prof. Dr. R.K.J.E. Antonissen, mijn promotor, voor wie ik zowel op het academische vlak als op het zuiver sociale in de loop van deze twee jaren de grootste bewondering ben gaan koesteren. Zonder Uw belangstelling in mijn werk, zonder Uw steeds spontane bereidwilligheid om mij op het goede spoor te leiden en zonder Uw bekommerdheid om mijn welzijn in dit land, zou ik het beoogde doel nooit hebben bereikt.

Ook had ik dit proefschrift bezwaarlijk kunnen schrijven indien ik niet de financiële steun ontvangen had van de regering van Zuid-Afrika, die mij, onder de auspiciën van het Belgisch-Zuidafrikaans Cultureel Akkoord, bij herhaling een studiebeurs toekende. Voor deze eer en steun ben ik de betrokken instanties zeer erkentelijk.

Een woord van dank richt ik eveneens aan de dochter van de hier behandelde auteur, Mevrouw K.M. Kamp-Van Melle van Johannesburg, die mij het manuscripten-archief van haar vader toegankelijk maakte en telkens bereid was mijn vragen te beantwoorden. Dankbaar maakte ik ook gebruik van informatie die ik van Van Melle-families in Goes, Vlissingen, Utrecht, Zeist en Dordrecht kon verkrijgen.

Een vijftal uitgeverijen in Nederland en Zuid-Afrika mogen in dit dankwoord niet worden vergeten: de Wereldbibliotheek (Amsterdam), J.N. Voorhoeve (Den Haag), J.H. Kok (Kampen), de Nasionale Boekhandel (Kaapstad) en J.L. Van Schaik (Pretoria). Dat de respectieve beheerders van deze uitgeverijen mij hun archieven openstelden en aller-

hande recensies en kritieken ter inzage wilden geven, heb ik zeer op prijs gesteld.

In het bijzonder dank ik nog de heren Uys Krige en A.P. Brink, Dr. E. Botha en Prof. Dr. A. Coetzee, die al of niet in persoonlijk contact met de schrijver gestaan hebben en die mij in hun gesprekken soms tot nieuwe inzichten wisten te brengen.

Al de vrienden die mijn verblijf in Grahamstad zo aangenaam en onvergetelijk hebben gemaakt, draag ik mijn innigste genegenheid toe.

TER INLEIDING

Aan het werk van Johannes Van Melle is tot dusver geen allesomvattende studie gewijd. Het is vooral in dit tekort dat het onderhavige proefschrift wil voorzien. Reeds vroeger hebben enkelen hun aandacht op onderdelen van Van Melles proza gericht, maar niemand heeft ooit ondernomen de hele reeks van Van Melles gepubliceerde en ongepubliceerde geschriften te onderzoeken en deze zowel in hun samenhang als afzonderlijk naar waarde te schatten. Er zijn, telkens ter verwerving van een B.A. Honneurs- of een M.A.-graad, vier verhandelingen geschreven die een bepaald aspect van het oeuvre bestuderen: twee in 1938-1939, toen Van Melles werk nog verre van voltooid was, één in 1945 en één in 1961. De eerste twee beperken zich voornamelijk tot de schetsen en de korte verhalen; de derde behandelt de auteur iets ruimer als "prosaskrywer"; en de laatste houdt zich uitsluitend met structuurproblemen in de roman Bart Nel bezig. Veel studie is van Johannes Van Melle nog niet gemaakt, en alleen de laatstgenoemde M.A.-thesis kan op het predikaat degelijkheid aanspraak maken.

Eigenlijk wekt het verbazing dat de academische wereld iemand als Van Melle, die tijdens de dertigerjaren in Zuid-Afrika toch een belangrijke wending in het Afrikaanse realisme bewerkstelligde, bijna geheel links heeft laten liggen.

Het studiedomein dat voor ons openligt, is dus praktisch nog onontgonnen en alleen daarom al bijzonder interessant. Enkele punten bij wijze van voorbeeld. Slechts sporadisch zijn de Afrikaanse vertalingen van Van

Melles Nederlands werk en de Nederlandse bewerkingen van een Afrikaans origineel met elkaar vergeleken. Want zo ging de auteur te werk: nu eens begon hij in het Afrikaans en zette dit prozastuk van langere of kortere adem om in zijn moedertaal, het Nederlands; dan weer voltrok het proces zich in de omgekeerde richting. Wat de Afrikaanse critici van hem gedacht hebben en nu denken, is min of meer bekend: maar wat was de opinie van hun Nederlandse collega's, bijvoorbeeld toen in 1936 Bart Nel, de opstandeling verscheen? En hoe reageerden zij op zijn gedichtenbundel van 1934 en op de vertalingen van zijn romans, die hij in boekvorm of in tijdschriften eerst in Zuid-Afrika had uitgegeven? Van Melle wordt meestal gezien als de schrijver van verhalen als "Oom Karel neem sy geweer saam", "Die Joiner", "Die tuiskoms", die inderdaad tot zijn beste werk mogen gerekend worden: maar er is ook een lange reeks verhalen en geschriften waarvan de kwaliteit tweede- of zelfs maar derderangs is. Van Melle staat ook bekend als de kampioen van de objectiviteit in de Afrikaanse letterkunde: niet onbelangrijk is echter het aantal werken van kleiner of groter formaat waarin die zo geroemde neutraliteit of de afzijdigheid van het vertellers-standpunt wordt opgegeven. Al deze en velerlei soortgelijke vragen en problemen willen we in onze studie overwegen. Het is dan ook onze bedoeling, de auteur en met met name zijn werk in de ruimste zin te bespreken. Alles wat hem aanbelangt, alles wat hij schiep - zowel zijn zuiver literair als zijn godsdienstig werk -, willen we ter sprake brengen om een zo volledig mogelijke beschrijving van de figuur Van Melle te kunnen geven.

We hebben gemeend deze studie in vier hoofdstukken te mogen indelen. In het eerste vindt men een biografie, steunend op gegevens uit het geboorteland van de auteur en uit Zuidafrikaanse bronnen. De biografie leek ons het meest geschikte gedeelte om tevens in te gaan op de levensbeschouwing: deze kan licht werpen op Van Melles idealisme, zijn utopieën zelfs, kortweg, op het geestelijk klimaat waarin hij leefde. Daardoor kan men ook een beter begrip krijgen van enkele korte verhalen, die samen met alle andere schetsen en novelles in het tweede hoofdstuk behandeld worden. Een overzichtelijke methode ter bespreking van dit honderdvijftigtal verhalen e.d. lag niet voor de hand. De meest doeltreffende werkwijze leek ons te moeten uitgaan van een systhematische thematologische ordening van het materiaal. We beriepen ons daarbij op de drie structurerende epische elementen: figuur, ruimte en gebeuren. Na een indeling in genres waren we dan, voor een analyse, verplicht uit elk genre het o.i. best geslaagde verhaal te kiezen, dit vervolgens tot prototype te verheffen en het als norm voor het toesten der overige te gebruiken. Ten einde het aantal voetnota's te beperken, maken we telkens gebruik van een symbool om naar een bepaalde verhalenbundel - steeds de eerste uitgave - te verwijzen. De symbolen, gewone afkortingen van de boektitels, zijn de volgende :

ZAS = Zuid-Afrikaanse Schetsen,

SgE = Het Stadje op 't groene Eiland,

OFLG = Oom Freek le Grange se derde vrou en ander Verhale,

Vgs = Vergesigte,

ODD = Oom Daan en die Dood,

Mgv = Mense gaan verby,

VaS = Venster aan die Straat,

Pww = Paaie wat wegraak,

Beg = Begeestering.

Waar mogelijk, vergelijken we in de analyses de bewerkingen van de verhalen met hun origineel (gewoonlijk Nederlands) indien dit bestaat. Dit doen we ook in het derde hoofdstuk, waarin we het over de romans hebben, gerangschikt in chronologische orde van publikatie. Op elke vrij uitgebreide bespreking volgen telkens ook een paar bladzijden gewijd aan de Nederlandse, Duitse of Engelse vertalingen.

In het vierde en laatste hoofdstuk stellen we auteur en werk in literair-historisch perspectief. We hebben hem in zijn werk als realist leren kennen. Maar wat is nu typisch voor zijn realisme? Hoe benadert hij zijn figuren, hun handelingen, zijn vertelstof in het algemeen? Van Melle was verteller in de eerste plaats, maar vooral tussen 1938-1940 theoretiseerde hij ook over de scheppingsdaad van de kunstenaar, over taak en verantwoordelijkheden van de verteller, over de aard van het kunstwerk, over wezen en functie van de vertelkunst. Hoe laten deze opvattingen over literaire esthetica zich vergelijken met die van de zogenaamde Dertigers, zijn jongere tijdgenoten, die een vernieuwing in de poëzie volbrachten? Blijken Van Melles theorieën de onderlaag van zijn verhalend werk te vormen? Met de beantwoording van al die vragen pogen we tot een finale synthese te komen, tot een tekening van het unieke van Van Melles schrijverschap, tot een evaluatie van zijn betekenis in de Afrikaanse letterkunde.

De bibliografie, ten slotte, vermeldt - benevens

de geraadpleegde achtergrondsliteratuur - al de gepubliceerde en (voor zover toegankelijk) ongepubliceerde geschriften van en over de auteur. Voor de studie en de beschrijving van het onuitgegeven werk is voor het eerst gebruik gemaakt van het Van Melle-archief dat in handen is van Mevrouw K.M. Kamp-Van Melle. Sommige van de kritieken op Van Melles werk zijn ook afkomstig uit archieven van uitgeverijen in Nederland en Zuid-Afrika.

I N H O U D

	Blz.
Een woord vooraf	I
Ter inleiding	III
Inhoud	VIII
Hoofdstuk I : DE MENS EN ZIJN WERELD	1
Hoofdstuk II : SCHETS, NOVELLE EN KORT VERHAAL	34
Indelingsprincipe	35
I. Ruimte schept atmosfeer	40
A. Mens en natuur	40
B. Mens en medemens	50
II. Gebeuren schept spanning	65
A. Spanning in conflictsituaties	65
1. Conflict met het ego	65
2. Conflict met de dood	90
3. Conflict met de buitenwereld	105
B. Spanning in liefdesverhoudingen	120
1. De landelijke vrijage	121
2. De onderbroken doch herstelde liefdesverhouding	129
3. Stadsromantiek	134
C. Tragikomisch realisme	143
De schets- en verhaalbundels	154
1. Zuid-Afrikaanse Schetsen, 155. - 2. Het Stadje op 't groene Eiland, 157. - 3. Oom Freek le Grange se derde vrou, 160. - 4. Vergesigte, 162. - 5. Oom Daan en die Dood, 164. - 6. Mense gaan verby, 165. 7. Venster aan die Straat, 167. - 8. Paaie wat wegraak, 169. - 9. Begeestering, 171.	
Hoofdstuk III : HET ROMANWERK	176
I. Dawid Booysen (De brief)	177
II. Bart Nel, de opstandeling (En ek is nog hy)	215
III. Verspeelde lente (Een Lente verspeeld)	266
IV. Denker! Kom Kyk! en Saad wat opkom	299
V. Synchronie van romans en verhaalwerk	322
Hoofdstuk IV : AUTEUR EN WERK IN PERSPECTIEF	325
I. Afrikaans literair-historisch verband	326
II. Van Melles opvattingen over kunst en letterkunde	336
III. Realisme in de literatuur	357
IV. Van Melles realisme	364
V. Tot besluit	387
BIBLIOGRAFIE	392

HOOFDSTUK I

DE MENS EN ZIJN WERELD

Aan de hand van doopregisters, kronieken en soortgelijke documenten uit de provincies Oost- en Zeeuws-Vlaanderen kan men, vooral in het Oostvlaamse landsgedeelte, het geslacht der Van Melles in de tijd terugvolgen tot ongeveer 1400. Archiefstukken van de stad Gent, met haar voorstad genaamd Melle, laten ons weten dat de naam Van Melle inderdaad reeds in de vijftiende eeuw bekend was. Jan van den Vivere in zijn Chronycke van Ghendt (1477) heeft o.m. de naam van Ridder Jan van Melle aangetekend (1) en in Frans de Potters Gent van den vroegsten tijd tot heden wordt dezelfde naam uit die jaren genoteerd. (2) In het stadje Hulst vindt men in het gemeentearchief nog een schuldbekentenis van het jaar 1499 op naam van de gebroeders Van Melle. Men komt de naam later nog tegen te Lier, waar Ambrosius van Melle een rederijker was en om een duistere reden in 1568 onthoofd werd. Te Antwerpen schijnt een zekere Renaldus van Melle gewoond te hebben die eveneens de literaire kringen frequenteerde; in 1588 gaf hij, die zich een Vlaams edelman noemde, een bundel Madrigalen uit.

Naar alle waarschijnlijkheid is het geslacht der Van Melles uit Oost-Vlaanderen afkomstig. Nadat de Hertog van Parma Antwerpen bezet had, trok het grootste gedeelte van deze familie naar het Noorden om zowel in Zuid- en Noord-Holland (vooral Rotterdam en Amsterdam) als op de andere oever van de Schelde (Zeeland) toevlucht te zoeken. Het is deze laatste familietak die we zullen

---

(1) Manuscript uitgegeven door F. de Potter, Gent, 1885.

(2) Gent, 1882-1901.

moeten volgen om uit te komen bij de kring waaruit de schrijver is voortgesproten.

Hoewel de Van Melles tot het vrije volk behoorden en ze zelfs een familiewapen hadden (3), schijnen ze toch geen deel te hebben uitgemaakt van de adellijke of kapitaalkrachtige lagen der Gentse bevolking. Door hun plotse vlucht wellicht totaal verarmd, waren de meesten verplicht als eenvoudige ambachtslieden hun kost te verdienen, en zoals dit veelal het geval is bij dagloners, waren ook deze Zeeuwse families zeer kroostrijk. Men kan dit feit ook in verband brengen met hun overtuigde godsdienstigheid, doch wat het ook zij, tien of vijftien kinderen per gezin bleek niets ongewoons te zijn. Het hoeft dan geen verwondering te wekken dat het aantal voortijdige sterfgevallen onder deze kinderen bijzonder hoog lag. Evenmin verbaast het dat anderen het strenge ouderlijke gezag wel eens ontglipten en, moreel gesproken, uit de band sprongen. Dit deed zich namelijk omstreeks 1770 voor met een zekere Sara van Melle, die driemaal in het huwelijk trad en twee buitenechtelijke kinderen had bij een Mr. Pleyter. Dit geval zou op zichzelf voor het nageslacht en voor ons hier van weinig belang zijn, ware het niet dat een dier onwettige kinderen, Izaak, de grootvader van de schrijver was: die had dus eigenlijk niet Izaak van Melle naar zijn moeder, doch wel Izaak Pleyter naar zijn vader moeten heten. Izaaks zoon Pieter Cornelis en zijn kleinzoon Johannes, de schrijver, zouden dan in overeenstemming met de huidige Nederlandse wet, ook niet Van Melle maar Pleyter als achternaam moeten gehad hebben.

---

(3) Gevonden in de Grote Kerk van Aardenburg.

Pieter Cornelis (geb. 1843), vader van de schrijver, stamde zelf ook uit een familie van acht kinderen. Hij trad op 28 oktober 1869 te Oude Tonge in het huwelijk met Kaatje van Immerzeel (geb. 1944), die hem niet minder dan tien kinderen schonk. Het gezin had zich intussen op de oude Vischmarkt, de "Armenhoek" van Goes, gevestigd, waar de vader als broodbakker ietwat moeizaam aan de kost kwam. Daar is het dat op 11 februari 1887 Johannes als laatste van tien kinderen geboren werd. Reeds vroeg werd de jongen met de dood geconfronteerd, want op zeer jeugdige leeftijd bezweken vier van zijn oudere broers en zusters aan tuberculose, veroorzaakt door ondervoeding en longvergiftiging vanwege een in de buurt openliggende riool. Als kwajongen leerde hij Goes, het "stadje op het groene eiland" door en door kennen. Daar hij er het lot der minder bevoorrechten deelde begon hij van jongsaf al de eenvoudigsten onder de mensen lief te hebben. Uit deze liefde zou hij later de kracht putten om het voornaamste deel van zijn literair werk te schrijven.

Lager onderwijs genoot hij in de Christelijk-Nationale school en later, door extra lessen en avondstudie, behaalde hij op de kweekschool te Doetinchem het onderwijzersdiploma, zodat hij reeds voor zijn achttiende jaar voor de klas stond te Dinteloord in Noord-Brabant. Wellicht zou het zijn gezondheid niet beter vergaan zijn dan die van zijn broers, moest hij niet in 1906 op een schoolkrantadvertentie voor een onderwijzersambt in Noord-Transvaal met succes gesolliciteerd hebben. Een droog en warm klimaat werd door de dokter sterk aanbevolen en zo ondernam hij de reis naar Zuid-Afrika, niet zonder zijn ouders te beloven na drie jaar naar huis

terug te keren. De opdracht was lager onderwijs aan de kinderen op boerderijen te Dullstroom en later te Vakker-stroom bij Middelburg. Na verloop van drie jaar, dus in 1909, was de tijd gekomen om de belofte aan zijn ouders in te lossen, en aan een vriend gaf hij het geld om zijn passage op een lijnschip vanuit Lourenco Marques te bespreken. Toen hij korte tijd nadien zelf ter plaatse aankwam, ontdekte hij dat hij slachtoffer van een bedrogs-zaak geworden was en zag hij zich verplicht als matroos op een Duits vrachtschip aan te monsteren. Het schip zou via West-Indië naar Europa zeilen, maar na aankomst op de eerste bestemming te Suriname werd de route omgelegd. Niet belust op nog meer nutteloos rondgereis droste hij om met een ander schip naar Europa te kunnen varen. Zijn geldmiddelen waren echter beperkt, en tot hij geld van zijn ouders uit Zeeland ontvangen had, zwierf hij als een der vele havelozen in de kolonie rond. In dertig jaar later gepubliceerde verhalen worden dezen ervaringen terug opgeroepen.

Weer in Nederland zette Van Melle zijn beroep voort en gaf zogenaamd ambulant onderwijs in ver-schillende dorpen van Zeeuws-Vlaanderen, Zeeland en Noord-Brabant. Het was ook toen dat zich bij hem voor het eerst de drang openbaarde om zijn ideeën op papier vast te leggen: zo schreef hij dan zijn eerste religieus getinte opstellen, die in lokale tijdschriftjes gepubliceerd werden. Maar ook de neiging om zich te uiten in een literaire vorm scheen hij reeds vroeg gehad te hebben. In een autobiografisch artikel heeft Van Melle het over een gedichtje op tienjarige leeftijd ge-schreven en over een "lofrede op 'n nooi". Samen met de artikels van omstreeks 1910 schijnt hij nog een heel

aantal andere gedichten geschreven te hebben. "Ek moet toe 'n taamlik vaardige rymelaar gewees het, want die gedigte het letterlik uit my pen gevloei, maar toe ek enkele jare later hulle weer 'n slag deurlees om te kyk of daar by was wat werd was om te behou, was ek so teleurgesteld dat ek almal vernietig het."(4) In diezelfde jaren na zijn terugkeer naar Zeeland, moeten ook de eerste prozaschetsen ontstaan zij, die natuurbeelden beschreven of kortstondige stemmingen vastlegden. De eerste in dit genre bestempelde hij als een "kort beskrywing van 'n tafereel aan die waterkant". Indien hij dit soort improvisaties misschien nog als een onbelangrijk tijdverdrijf beschouwde, dan ervoer hij toch zijn eerste grote stimulans tot het publiceren bij zijn kennismaking (via een tijdschriftartikel) met het anarchisme, waarin hij een parallel met het zuivere Christendom meende te herkennen: "As hulle sê dat hulle die grense wil uitvee, dan herinner dit jou aan die internasionale karakter van die Christendom; en as hulle altyd weer oor die persoonlike vryheid praat, dan laat dit jou dink aan soveel tekste in die Nuwe Testament dat jy jouself afvra of hulle miskien hulle idees daar gekry het."(5) Het was er hem in zijn eerste publikaties dus om te doen deze parallellen en overeenkomsten een ruimere bekendheid te geven, wellicht om het in die jaren in zwang zijnde anarchisme als een niet onaanvaardbare leer voor te stellen bij hen die de Christelijke godsdienst aanhingen.

Een nieuwe impuls tot literaire creativiteit ging

---

(4) Nienaber, P.J., Afrik. shrywers a.d. woord, Jo'burg, 1947, p. 198.

(5) Ibidem p. 199.

volgens Van Melles eigen getuigenis uit van een uitspraak van Willem Kloos, die in De Nieuwe Gids beweerd had dat Christelijk georiënteerde schrijvers een slechte literaire smaak en een zwak letterkundig vermogen hebben. Van Melle, als gelovige in zijn eer aangetast, wilde hiervan het tegendeel bewijzen. Een intense studie van de Bijbel kwam hem daarom als het eerste en meest noodzakelijke voor, en dan pas voelde hij zich wat meer paraat om Kloos' bewering te weerleggen. Toonde hij zich in die jaren reactionair en beslist niet bereid om iemand als Kloos gelijk te geven, toch zou hij eenmaal - maar slechts op het einde van zijn leven - zelf de mening zijn toegedaan "dat Christelijke boeken in den regel achterstaan bij die van niet-christelijke, de zogenaamde paganistiese schrijvers ...."(6) en de achterstand der Christelijke schrijvers aan een gemis van hartstocht en religieuse overtuiging wijten.

Van tweeërlei aard dan waren de impulsen die Van Melle tot het schrijverschap dreven. Aan de ene kant waren er de ideologische, reeds vermeld. En aan de andere kant zijn grote liefde voor de Transvaalse natuur en levenswijze, die voor hem "mede 'n inspirasie" werden.

Aangetrokken door de grote ruimte, de vrijheid en de mogelijkheden van het jonge Zuid-Afrika, zegde Van Melle in 1913 zijn vaderland vaarwel om opnieuw in Transvaal te gaan onderwijzen. Intussen had hij echter kennis gemaakt en zich verloofd met Adriana Leunis, een Zeeuwse schippersdochter, die diacones te Middelburg was.

---

(6) Uit een ongepubliceerd artikel over een reis naar Nederland in 1947. (Van Melle-archief, Johannesburg)

Huwelijksplannen werden gesmeed, maar de aanstaande bruidegom was al naar Zuid-Afrika vertrokken toen het huwelijk "met de handschoen" gesloten werd. Begin 1914 vervoegde Adriana zich bij haar man te Witfontein, waar hij school hield. De eerste tijd samen verliep niet zonder zorgen en angst, want in 1913-1914 braken grote stakingen bij de mijnen en de spoorwegen van het Randgebied uit als een voorspel van het geweld dat in augustus 1914, bij het begin van de eerste Wereldoorlog, losbarstte.

Een goede maand na de moord te Serajewo, toen de Duitse troepen in hun opmars naar Frankrijk het onafhankelijke Belgisch grondgebied schonden, nam Engeland als Westers bondgenoot de wapens voor het verontrechte land op en verklaarde de Duitsers op 4 augustus de oorlog. Voor de Zuidafrikaanse regering, die zich onder het leiderschap van premier generaal Louis Botha ten opzichte van Engeland loyaal betuigd had, aangezien het land als Unie een deel van de Commonwealth geworden was, schiep de strijd van Engeland - vroeger vijand, nu bondgenoot - grote verplichtingen. Botha's regering keurde in een akkoord met de Engelse overheid een plan goed om de radiobakens bij de kust van Lüderitzbucht en Swakopmund in Duits West-Afrika te vernietigen, doch onmiddellijk stootte dit voornemen op een heftige oppositie van een groep landslieden, geleid door ex-Boerengeneraal Hertzog. Ook andere oorlogsveteranen, zoals de generalen De la Rey, Beyers, Kemp en De Wet, gesteund door een groot aantal Vrijstaters en Transvalers en diegenen die geloofden in de duistere woorden van de Profeet van Lichtenburg, Nicolaas van Rensburg, schaarden zich bij de oppositie, die de regeringsplannen trachtte te dwarsbomen met een

rebellenoorlog. Van Melle, als dorpsonderwijzer zeer nationaal denkend, achtte het eveneens zijn plicht zich tegen een verraderlijke regering te verzetten en meldde zich aan bij de rebellerende machten, waarna hij tot distriktsofficier verkozen werd en met een aantal manschappen tegen de regeringstroepen optrok. De zaak waarvoor men streed, was niet zozeer de verdediging der Duitsers, die de oude Boerenrepubliek steeds sympathiek bejegend hadden, maar wel de ondermijning van een regering die nu de oude gehate vijand, Engeland, wilde helpen; een vijand die reeds jaren in het land was, die tijdens de oorlog, vijftien jaar tevoren, concentratiekampen opgericht had en die het land tot een onderdeel van het Britse imperium gemaakt had. Ook was er het oude verlangen naar onafhankelijkheid, naar het herstel van de Zuidafrikaanse republiek, waarin Afrikaners de politieke, geestelijke en culturele leiding zouden hebben en niet zouden afhangen van de Engelse suprematie. Sympathie met Engeland werd door de vaderlandsgetrouwen als verraad beschouwd, maar de ontoereikende organisatie van hun "kommando's" en het gebrek aan kontakt tussen de verschillende groepen in het grote land verzwakten hun weerstandsvermogen tegen de regeringssoldaten, die ook talrijker waren. Een na een moesten de generaals of groepsleiders zich gewonnen geven en ten slotte kon de regering zijn plannen in de Duitse kolonie toch ten uitvoer brengen. De gewone opstandelingen mochten vrijuit naar huis gaan; de officieren en hoger gerangschikten kwamen in de gevangenissen van Johannesburg en Pretoria terecht om het verdict over hun ontrouw af te wachten. Maanden lang moest Van Melle dit lot met honderden anderen delen, en toen hij zijn vrijheid terugkreeg, werd hem voor drie jaar verboden openbaar

onderwijs te geven. Tijdens deze jaren was hij dus weer verplicht zich tot privaat onderwijs op enkele boerderijen te beperken.

Op 16 september 1916 werd zijn huwelijk gezegend met de geboorte van een dochter, Catherina, die steeds het enige kind van het gezin is gebleven. Bij het einde van 1917 werd hem toegestaan zijn lessen voort te zetten op Nooitgedacht bij Bronkhorstspruit. Zijn vrije tijd besteedde hij in deze jaren aan het schrijven van in het Nederlands gestelde schetsen en korte verhalen over het lokale leven, in 1921 gebundeld en uitgegeven onder de titel Zuid-Afrikaanse Schetsen. Veel succes heeft dit bij De Spectator te Pretoria verschenen bundeltje nooit gehad, in Zuid-Afrika evenmin als in Holland. Toch moet men deze eersteling als een debuut zien dat niet zonder belang was, aangezien het de kern bevatte en het oorspronkelijke thema van vele verhalen die later in een meer afgewerkte vorm, en meestal dan in Afrikaanse vertaling, verschenen.

Tien jaar nadat hij zijn eigen land voor goed verlaten had, in 1923, vertrok Van Melle weer voor een zestal maanden naar Nederland, en bij zijn terugkomst in 1924 aanvaardde hij een leraarsambt in de Cottesloe-school te Johannesburg, zodat hij zich toen voor het eerst moest aanpassen aan het veel haastiger levensritme van een wereldstad. Van zijn hand verschenen in deze jaren een aantal artikels en open brieven over religieuse onderwerpen, die opgenomen werden in De Hervormer. Ook aan de in Nederland verschijnende maandbladen De Vriend des Huizes (Heerbosch bij Nijmegen) en Timotheus (Den Haag), waarvan hij ongeregeld buitenlands medewerker was,

stuurde hij af en toe zijn bijdragen. Voor 't eerst begon hij nu ook in het Afrikaans te schrijven. Voordien bleek hij er van overtuigd te zijn "dat mens slegs in jou eie taal werk van letterkundige waarde kan lewer."(7) Vanaf 1928 komt er echter een keer in deze stand van zaken. Na de eerste pogingen tot het schrijven van een vernederlandst Afrikaans in de dialogen van de Zuid-Afrikaanse Schetsen, volgden in oktober 1928 volledig Afrikaanse verhalen in Die Huisgenoot en vanaf november 1930 in Die Volkstem. Het typeert Van Melle dat hij vanaf zijn vroegste publikaties, en sedertdien ononderbroken tot zijn levenseinde, zijn lezers voornamelijk onder het tijdschrift- en krantenpubliek ging zoeken. Was dit een gevolg van een soort ingeboren bescheidenheid, of wenste hij zich doelbewust te richten tot een bepaalde groep waarmee hij zich helemaal verwant voelde? Het is in elk geval merkwaardig dat al zijn verhalen die later werden gebundeld, uit week- en dagbladen verzameld werden. Dit zou meteen de reden kunnen zijn waarom in deze bundels zulk een kwalitatieve verscheidenheid aan het licht komt en waarom vele verhalen met het stempel van het goedkope wekelijkse feuilleton moeten geklasseerd worden.

De confrontatie met de grootstad, met de miserie en ontreddering van een groep misdeelden, bestaande uit de zogenaamde "armblankes" en een meerderheid van Bantoes of kleurlingen, die in de opkomende industrieën te werk gesteld werden en allen samen in de meest verwaarloosde wijken van de stad woonden, moet op het sociaal geweten van de religieus ingestelde onderwijzer en aspirant-

(7) Nienaber, P.J., Op. Cit., p. 197

schrijver een geweldig deprimerende indruk gemaakt hebben. Reeds in 1914 had hij kennis gemaakt met de verontwaardiging van de stakende massa, die om verbetering van levensvoorwaarden schreeuwde. Geen wonder dat hij zich nu nog des te meer zou bezighouden met het zoeken naar een oplossing voor dit sociaal vraagstuk der minder begunstigde klasse, een oplossing waarbij hij zijn religieuse overtuigingen tot basis zou kunnen maken van een nieuwe maatschappelijke ordening. Nog in zijn jongelingsjaren werd Van Nelle, als reeds vermeld, sterk gefascineerd door het anarchisme, waarover hij enkele tractaten gelezen en waarin hij zekere gelijkenissen met de Christelijke leer ontdekt had. Wellicht heeft hij zelf gauw genoeg ingezien dat deze idealistische leer, die "een rechtvaardige samenleving beoogt door de denkbaar grootste autonomie der individuen en volledige afwezigheid van elke regeerdwang"(8), in de praktijk weinig realiseerbaar was. Enkele stellingen van deze leer kon Van Nelle wel bewonderd en onvergenomen hebben voor zijn eigen ideologie, maar het geheel niet meer, zeker niet als men denkt aan de naar het socialisme neigende theorieën van de laat-negentiende-eeuwse anarchisten die de algemene revolutie voorstonden om het centraal gezag af te schaffen ten voordele van een onbeperkte individuele vrijheid. Eén facet van het anarchisme is Van Nelle toch steeds bijgebleven en zou een essentieel deel van zijn levensbeschouwing worden, namelijk de liefde voor de enkeling, de man uit de massa, die ook zijn eigen rechten heeft al is hij de uitgebuite van de maatschappij. Niet zonder reden gaat hij in de meeste van zijn later gepubliceerde verhalen, zijn

(8) Winkler Prins Encyclopedie Deel I, Amsterdam, 1948, p. 18

figuren voornamelijk in de onderste volkslagen zoeken, waar hij een onbedorven kerngoedheid ontdekt. Als de ware anarchist gelooft hij immers in de goedheid van de mens: hier toont zich weer een andere raaklijn met het Christelijk geloof, dat feitelijk de unieke basis van zijn ideologie vormt.

Wie Van Melles wereldbeeld wil doorvorsen moet dus in de eerste plaats rekening houden met de Calvinistische leer die sedert zijn jeugd diep in hem wortel geschoten had en in het nieuwe vaderland een uitstekende en verwante voedingsbodem vond. Kwam hij later in aanraking met andere levensbeschouwingen, dan probeerde hij steeds de elementen die met zijn wereldbeeld overeen stemden, eruit te puren en een compromis te scheppen: zulks deed hij althans met het anarchisme, later met het syndicalisme; dan met het nationalisme en met wat hij "internasionalisme" noemde. Telkens meende hij tot een nieuwe synthese gekomen te zijn, die volgens hem een oplossing zou bieden voor de problematiek van de huidige gespleten maatschappij. Toch heeft Van Melle nooit geprobeerd om een methodische leer op te stellen, die hij op een of ander ogenblik in boekvorm of programmatisch zou aangeboden hebben. De enige neerslag ervan vinden we in enkele literaire publikaties en vooral in godsdienstig beschouwende pamfletten of artikels die verder nog ter sprake komen.

Hoewel Van Melle reeds in 1924 naar Johannesburg trok en het landelijke leven de rug toekeerde, weerspiegelde deze bruuske verandering van milieu zich niet onmiddellijk in zijn werken. De reactie kwam pas meer dan een decennium later, alsof een soort nostalgie naar

het landleven, een heimwee naar de idyllische omgeving, hem vooralsnog dwong zijn roman- of verhaalhandeling in het oude bekende kader te situeren. Het eerste van dit soort werken verscheen ook nog niet onmiddellijk. Pas in 1933 kwamen twee publikaties ongeveer gelijktijdig van de pers. De ene in Nederland, nl. Het stadje op 't groene Eiland, en de andere in Pretoria, nl. Dawid Booysen(9). Van Melles vroegste in Nederland uitgegeven boek was samengesteld uit een aantal schetsen en jeugdherinneringen voorafin het Hollands Weekblad (Pretoria) verschenen. Dit werkje, sterk autobiografisch getint, was beslist onder de impuls van een soort heimwee naar de geboortestreek ontstaan: met grote liefde en begrip wordt teruggekeken naar de wereld van toen, naar de oude eigen omgeving, waar moeite en leed zeer dikwijls het overwicht hadden over de kleine, kortstondige vreugdes. Men ontdekt onmiddellijk dat hij, die zelf uit de zogenaamde derde stand afkomstig was, het eenvoudige volk niet als een minderwaardige massa bejegent, maar het als een gemeenschap van individuen ziet, elk met zijn eigen recht op leven en geluk, Ook in zijn eerste Afrikaanse roman, Dawid Bocysen, situeerde Van Melle zijn actie nog in een landelijk milieu, maar een meer uitgesproken sociaal bewustzijn komt er wel aan het licht met de Booysenfiguur die land onder zijn bijwoners verdeelt en dit op voordelige wijze laat ontginnen. C.J. Griesel schijnt van Van Melle zelf vernomen te hebben dat men achter dit optreden niet allerhande motieven moet zoeken: de overeenstemming met de zuiver communistische of

---

(9) Een eigenhandige Nederlandse vertaling hiervan verscheen in 1950 bij J.N. Voorhoeve te Den Haag. De titel "De Brief" werd door Voorhoeve gekozen.

socialistische praktijk is eerder een toeval[10]. Ten slotte is de idee van vrijwillige landverdeling oeroud. Van Melle blijkt zijn materiaal dan ook uit het Oude Testament gehaald te hebben, waar dergelijke gebruiken reeds in de tijd der oudste Jodenstammen voorgeschreven waren (cfr. levit. 25:23-28). En wat overigens niet met de socialistische leer zou overeenkomen, is het feit dat Booysen grootgrondbezitter blijft, ondanks zijn filantropische schenkingen. Hetgeen hij onderneemt, is niet meer dan de realisatie van een oud-Joodse sociale idee. In vroegere publikaties was van deze idee echter nooit sprake geweest, zodat men wel van een zekere evolutie in de levensbeschouwing van de auteur mag spreken, een evolutie in de richting van een meer daadwerkelijk Christendom, het zogenaamde Christelijk socialisme. Het is niet uitgesloten - en zelfs zeer waarschijnlijk - dat hij in dit opzicht door de Nederlandse schrijfster Anke van der Vlies (1873-1939) direct beïnvloed is geworden. Hij vermeldt kortelijks haar schuilnaam, Enka, in het artikel in Nienabers boek en zegt daar dat hij met haar in correspondentie gestaan heeft. Men mag derhalve aannemen dat hij ook haar werken, als Die voorgaan en die achteraan komen (1906) en Kan een rechtzinnige Christen socialist zijn (1908), gelezen heeft.

Dichtwerken behoren tot Van Melles oudste scheppingen, maar het heeft nog een hele tijd geduurd alvorens hij besefte niet voor het dichterschap geboren te zijn. "Dit het lank geduur voor ek aan myself erken het dat ek geen digter is nie", schreef hij in 1947,

(10) Die prosa van J. Van Melle, Univ. Wits, 1938, p. 59

"en dit is nog maar enkele jare gelede dat ek alle pogings om my gevoelens en gedagtes in gedigte uit te druk laat vaar het"(11). Tot zijn eigen verbazing had een Nederlands uitgever, J.H. Kok te Kampen, het in 1934 gewaagd een bundel Gedichten uit Zuid-Afrika op de markt te brengen, maar Van Melle was eerlijk genoeg om te bekennen dat deze nooit "die minste aandag" trok en dat de verkoop ervan uiterst zwak was. Leest men de gedichten, dan verwondert het ook niet dat de Nederlandse critici zo weinig tijd hadden voor dit soort pëzie. De verzen zijn deels belijdenisverzen in het licht van het Calvinistisch godsdienstbeleven: naast een sterk schuld- en zondenbesef klinkt een verlangen op naar God ("Ik ben met U") en naar het leven na dit aardse tranendal, dat "donker, vuil en nauw" is ("De uitgang"). Hier en daar wordt de dichter met aanmaningen en waarschuwingen te prekerig in zijntoon ("Ik ben ook met kwaad vervuld"). Buiten dit type van belijdenispoëzie treft men er nog een aantal beter geslaagde stemmingsverzen aan, die bijvoorbeeld het trieste van een "Regennamiddag", de stilte van een "Sneeuwdag", de heerlijke koelte van een "Transvaalse winter" of een "Zomernacht" trachten te evoceren. Talloze malen wordt men gehinderd door rijmdwang, clichés, uitgediende metaforen, een struikelend ritme. In alle opzichten voelt men een gebrek aan poëtische subtiliteit en oorspronkelijkheid, en van vele gedichten vraagt men zich gewoonweg af hoe de uitgever het over zijn hart kon krijgen dergelijke produkten af te drukken.

Met uitzondering van de enkele welwillende besprekingen van dorpsdominees, werd deze rijmelarij door

---

(11) Nienaber, P.J., Op. Cit., p. 199

de Nederlandse kritiek geheel afgebroken en zelfs bespot. De recensent van De Graafschapper vond nog dat er "iets stoers in deze poëzie van zwaren gang" lag [12], terwijl Emil Buysse in Nederland in Van Melle een zeer goede dichter zag wiens werk getuigde van jeugdig enthousiasme: "Zijn niet deze verzen heerlijk jong, en bezitten ze niet alle de schoonheid van de jeugd?"[13] Maar verder herhaalde zich steeds hetzelfde verwijt dat Van Melles verzameling ondanks haar titel weinig of niets met Zuid-Afrika te maken had en vooral dat nergens een zuiver lyrische stemming gevoeld kon worden. De criticus van Ons Verbondsblad meende wel eens een sprekend vers gevonden te hebben, "maar veel ook dat beter niet uitgegeven had kunnen worden."[14] Sommige critici gingen zelfs zo ver om een parodie op een der gedichten te maken, zo bijvoorbeeld A. Lapenaar in De Rotterdammer of d.B. in Opwaartsche Wegen[15] :

> Dicht maar, dicht maar, want het vers
> dat gij schrijft zal wel gaan rijmen,
> En de gedachten die er zijn,
> kan men licht wel samenlijmen .....

Nu mag het zo zijn dat de meesten zich afvroegen of deze bundel als "werkverschaffing voor dichters en drukkers" bedoeld was omdat geen enkel waardevol motief voor de uitgave ervan kon gevonden worden; toch zou het o.i. verkeerd zijn om deze verzameling gedichten geheel on-

---

(12) De Graafschapper (Aalten), 25 feb 1935, p. 8
(13) Nederland (Amsterdam), maart 1935, p. 249
(14) Ons Verbondsblad, 8 maart 1935, p. 23
(15) Opwaartsche Wegen (Amsterdam), maart 1935, p. 17

belangrijk te vinden. Men mag immers niet vergeten dat Van Melle zelf veel waarde aan zijn dichterlijke scheppingen hechtte, en ten slotte komen hier toch twee elementen tot uiting die naast een aantal andere een voorname rol in zijn verhaalwerk zullen spelen: enerzijds het stemmingselement dat wijst op de gevoeligheid van de dichter voor een bepaalde atmosfeer die sommige ruimtes (in of buiten de natuur) kunnen scheppen; en anderzijds het religieuse element dat erop wijst dat het godsdienstig beleven een plaats van blijvend belang in het geestelijk leven van de auteur innam.

Alle kritieken ten spijt heeft Van Melle het later toch nog gewaagd zijn gedichten opnieuw te bewerken, want onder zijn nagelaten manuscripten vindt men nog een bundel van achtentwintig onuitgegeven Afrikaanse gedichten, waarvan er twintig door hem letterlijk uit het Nederlandse vertaald en persklaar gemaakt zijn. Toch heeft geen enkele uitgever het ooit gewaagd deze gedichten, die helemaal in dezelfde trant als die van 1934 waren, uit te geven.(16)

De dekade der dertigerjaren was voor Van Melle een uiterst vruchtbare periode, en men kan gerust beweren dat de auteur tussen de jaren 1931 en 1943 zijn voornaamste werk gecreëerd heeft. Met de verschijning in 1931 van het toneelstuk Die huwelik van Pop in de afleveringen van het Hollands Weekblad, eindigde een eerste en begon een nieuwe periode in het leven van de

---

(16) Wel werden enkele afzonderlijk tussen oktober 1941 en juni 1943 in de tijdschriften Suid-Afrika en Die Brandwag geplaatst.

schrijver. De meer traditionele eerste periode, die gekenmerkt werd door publikaties, in taal en stijl duidelijk beïnvloed door de Nederlandse Tachtigers en impressionisten, en onstabiel in het gebruik van het Afrikaans, werd nu gevolgd door een veel rijkere periode waarin de auteur een hoogstpersoonlijke stijl ontwikkelde en zich distantieerde van de onder prozaïsten in zwang zijnde barokke mooischrijverij. Dit merkt men dadelijk bij de toneelbewerking van de schets Pop en nog meer bij Dawid Boovsen. In het jaar waarin Die huwelik van Pop in boekvorm werd herdrukt (1935), verscheen ook Van Melles eerste Afrikaanse verhalenbundel, Oom Freek le Grange se derde vrou, waarvan de inhoud tussen 1928 en 1934 ook al in diverse dagbladen als Die Vaderland en Die Volkstem verschenen was. Van 7 februari tot 20 maart 1935 publiceerde Die Vaderland eveneens in wekelijkse afleveringen een tweede drama, Wraak dat qua handeling steunde op een Nederlands verhaal van 1921. Toen het drama in 1937 in boekuitgave op de markt kwam, was, volgens Van Melle zelf, de verkoop "swak en die kritiek teleurstellend." Slechts twee critici, de dichters Ignatius Mocke en Uys Krige, die toen al de vernieuwende tendens in Van Melles stijl en taalgebruik opgemerkt hadden en daarbij als eersten de verdienste van zijn werk inzagen, betoonden ook nu hun bewondering. De creatie van het stuk volgde enkele maanden nadien te Pretoria in de stedelijke toneelzaal, en wat later werd het weer onder de regie van Tommy Beckly op het toneel gebracht tijdens een zeer geslaagde tournee door de Johannesburgse voorsteden.

Meer aandacht dan ooit tevoren trok de auteur in 1936 met het in Amsterdam uitgegeven werk Bart Nel, de opstandeling (dat reeds in 1937 door Fritz von Bothmer

onder de titel Bart Nel der Rebell in het Duits vertaald werd). Voor het eerst werd in bescheiden mate het meesterschap van de auteur erkend. Een zekere handicap voor de lezer bleef echter de dubbele taalvorm van dit werk, dat deels (de dialoog) in het Afrikaans, deels (de beschrijvende en verhalende tekst) in het Nederlands gesteld was. Pas bij de latere bewerking in het Afrikaans (1942) zou het werk naar waarde geschat worden.

Het jaar 1938 was bijzonder gunstig voor Van Melles verhaalproduktie, want niet minder dan drie boekpublikaties zagen haast gelijktijdig het licht. De eerste twee waren Vergesigte en Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers (ter gelegenheid van de hoeksteenlegging voor het Voortrekkermonument te Pretoria) en het derde Oom Daan en die dood. Zonder twijfel vertegenwoordigden de jaren 1935-1938 een toppunt, want de verhalen waarop Van Melles goede naam als verteller voornamelijk steunt, werden juist in deze tijd in weekbladen gepubliceerd en in de bundels herdrukt. Men kan denken aan "Betyds", "Oom Diederik leer om te huil", "In die tronk", "Die tuiskoms", "Oom Daan en die dood", "Oom Karel neem sy geweer saam" enz..... Bij dit alles blijft het merkwaardig dat men pas in deze jaren, dus ruim twaalf jaar nadat Van Melle naar Johannesburg verhuisd was, voor het eerst in enkele verhalen een thematiek aantreft die in directe betrekking staat met de problemen der samenleving in de grootstad. Dit was vooral het geval in de bundel Vergesigte met verhalen als "'n Man het opgestaan in Newtown", "Lig daag" en "Klaas de Bruin soek na 'n formule". Het was alsof de auteur na de aanvankelijke confrontatie eerst de oorzaken van de verdrukking van de misdeelde mensengroep wilde overpeinzen, om het dan, met verloop van tijd, na

een zoektocht, met zichzelf eens te worden over een oplossing op basis van zijn Christelijke overtuigingen. Om tot die oplossing te komen zou hij een beroep doen op een ander leerstelsel, want naast zijn ideeën over een daadwerkelijk, praktisch Christendom (Dawid Booysen), die hij in compromis trachtte te brengen met enkele stellingen van het anarchisme - het is typisch voor Van Melle dat hij de niet-Christelijke ideologie slechts ten dele aanvaardt - deed nu bij hem een aan het anarchisme verwante leer zijn intrede, namelijk het syndicalisme, dat hij ook maar ten dele wilde overnemen. Het is duidelijk dat de figuur de Bruin in "Klaas de Bruin soek na 'n formule" als een mondstuk van de auteur wordt gebruikt en dat diens zoeken naar een oplossing Van Melles zoeken was. Men leidt eruit af dat hij van het oorspronkelijke syndicalisme wel de actie voor verbetering der werkvoorwaarden van de arbeidersklasse en hun loonsverhoging wilde steunen, doch dat hij de revolutie ontstaan uit een botsing tussen proletariaat en bourgeoisie, leidend tot de schepping van een collectivistische maatschappij, op grond van zijn geloof uit den boze achtte. Wel een evolutie, geen revolutie. Zo is het dat hij tot zijn slotformule kan komen, waarin hij zich uitspreekt voor een "sindikalisme sonder klassestryd langs die weg van ewolusie."(17) Van beide ideologieën, zowel anarchisme als syndicalisme, wilde Van Melle slechts de meer vreedzame, positieve elementen overnemen, die alle eigen zijn aan een niet-sektarisch Christelijk geloof. Einddoel van zijn sociaal streven was dus een op naticnaal vlak ingerichte organisatie van arbeidsverenigingen, waarin elk individu toch zijn rechten heeft, erkenning van zijn persoon geniet

(17) Vergesigte, Pretoria, 1938, p. 171.

en beschermd wordt.

Nog vier andere verhalenbundels zagen in deze jaren het licht: in 1940 Mense gaan verby en Venster aan die Straat, in 1941 Padie wat wegraak, en in 1943 Begeestering (waarvan de meeste verhalen reeds vroeger in ander bundels verschenen waren). Verder worde ook nog het jaar 1942 aangestipt om de eerste publikatie in het Afrikaans van de Nederlandse roman Bart Nel, de opstandeling, nu onder de titel En ek is nog hy, en om de voortzetting van een feuilleton in Die Huisgenoot over de Pop le Roux-geschiedenis. In 1949 zou hij dit over drie jaargangen verspreide feuilleton zelfs in het Nederlands vertalen en bij J.H. Kok laten uitgeven als Een Lente verspeeld. Ook voor de Engelse vertaling zorgde hij zelf: als Lost Years werd deze aanvaard bij het Central News Agency (S. Africa) in 1949. Voor een postume Afrikaanse boekuitgave van het feuilleton is Jan Scannell van de Nasionale Boekhandel te Kaapstad verantwoordelijk.

Was Van Melles tweede periode van grote literaire creativiteit in 1931 begonnen met de herbewerking van een in 1921 geschreven schets, dan bleek deze periode in 1943 ook met zulk een herbewerking te zullen eindigen, toen in de bundel Begeestering de novelle "Wraak", gebaseerd op "Veder genomen" (en het toneelstuk Wraak), afgedrukt werd. Aan de literaire produktie kwam plots een einde, want alles wat Van Melle nog na deze datum liet verschijnen - behalve dan de twee Nederlandse vertalingen van vroeger verschenen Afrikaanse romans en enkele verhalen van minder gehalte in weekbladen - hield zich uitsluitend met Bijbelstudie en tekstverklaring bezig. Toen was als 't ware een derde periode aangebroken, en men kan deze

zien als een tijd waarin de religieuse onderstroming, welke steeds in meerdere of mindere mate Van Melles werk beïnvloed had, zich tot overheersend element ontwikkelde zodat de auteur zijn bellettristisch werk op zij zette voor het schrijven van godsdienstige pamfletten. Deze evolutie zal niet zoveel verwondering wekken als men er rekening mee houdt dat de Christelijke geloofsovertuiging steeds aan de basis van Van Melles levensbeschouwing heeft gelegen. Zijn godsdienstige gezindheid had hij al zeer sterk van huize uit meegekregen en aan Bijbelexegese had hij ook al, op ietwat dilettantische wijze, sedert zijn jeugdjaren gedaan in de vorm van losse krantenartikels. De kwaliteit van zijn uiterst zeldzaam wordend literair werk zou echter aan dit dogmatisme opgeofferd worden.

Men moet erkennen dat de religieuse thematiek aanvankelijk slechts in een beperkt aantal verhalen de andere epische elementen overheerste, hoewel voor de meeste optredende figuren het geloof in God een essentieel deel van hun levensinstelling was en voor anderen om zo te zeggen zelfs een conditio sine qua non. Duidelijk kwam ook in verhalen als "Het visioen" of "Die pad van Afrika" of "Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers" aan het licht welk een hoog religieus ideaal de auteur koesterde. Niet zonder reden bracht hij herhaalde malen de Voortrekkers ter sprake: zijn bewondering voor hun overtuigde godsdienstigheid die de richtlijn bepaalde van hun maatschappelijk leven, was even grenzeloos als zijn teleurstelling over de afstammelingen van dit volk, omdat hij bij dezen zo weinig van de oude idealen terugvond en hij de grootheid der voorvaderen verraden wist. Dit gebrek aan trots en eensgezindheid op nationaal vlak werd vrijuit

aan de kaak gesteld. De afhankelijkheid der Zuid-afrikaanse Unie van Engeland - doorn in het oog der behoudsgezinde nationalisten - deed hem nog des te meer de klemtoon leggen op het nationaal karakter van het Christendom, landsgodsdienst, die hij als een mogelijk bindmiddel voor de eenheid van de natie zag. Zijn streven berustte echter op een ijdele hoop, vooral vanwege de politieke verdeeldheid die onder de Afrikaners uitbreiding genomen had nadat de Botha-regering, door zijn steunverlening aan Engeland, de tweedracht bevorderd had. Indien Van Melle zich dus in enkele schetsen en korte verhalen, die na Anglo-Boerenoorlog en Rebellie geschreven waren, uitsprak voor een op het Christendom gefundeerd nationalisme (men denke aan Bart Nel die zijn geluk opoffert voor 's lands eenheid), dan ziet men toch dat hij in latere jaren, naarmate hij zich vanaf 1943 vooral bezighield met het publiceren van religieuse pamfletten, daarvan teruggekomen is en zijn geloofsopvattingen in een veel ruimer, een internationaler verband is gaan uitwerken. Een ongedateerd artikel en een ander van 1945 geven een goed beeld van die evolutie, nl. "'n Onafhanklike internasionale leer" en "Internasionalisme en Christendom"(18). De auteur was nu van mening dat het in het huidig wereldbestel niet meer past om een eng nationalisme voor te staan, daar zulk een houding weinig tot de universele vrede zou bijdragen; het zogenaamde internationalisme hield volgens hem juist wel dit doel voor ogen. Zijn ideeën over het internationalisme

(18) Eerst geciteerd opstel in Van Melle-archief, ongepubliceerd; het tweede in Saamwerkers-Joernaal (31 Maart 1945, p. 6.) Een aanduiding dat Van Melle zich van de Nationale Partij zou afgewend hebben, kunnen we hierin niet vinden. Toch moet hij zich omstreeks 1940 (en misschien al voordien) van de Nationalisten, die aanvankelijk niet anti-Nazi waren, vervreemd hebben gevoeld, al spreekt hij zich nergens openlijk daarover uit.

fundeerde hij opnieuw op zijn Christelijk geloof, omdat het Christendom als gemeenschappelijk geestelijk eigendom onder alle naties het voornaamste vertrekpunt voor een unieke verstandhouding kon zijn, een voorafbeelding van het komende rijk van Christus. Enggeestig nationalisme, waarbij de ware godsdienst door de lokale politiek beïnvloed en overschaduwd wordt, wilde hij verbannen. Hij bedoelde hiermee niet dat een Christen geen patriot kan zijn, wel dat de hoogste vorm van vaderlandsliefde is "om vas te hou aan die Christelike idee, ook al sou dit skade en vernedering vir jou land meebring." Nationalisten zijn al te dikwijls "enghartig, selfsugtig en goddeloos", en proberen soms, zonder inachtneming der Christelijke principes, met alle middelen tot hun doel te komen. Zo komt hij tot de conclusie: "Om dus 'n party waarvan vele onchristelike persone lid is, waar onchristelike leuses opgestel word en onchristelike dade goedgekeur word, die naam van Christelik-Nasionaal te gee, is een van die groot onwaaragtighede van ons tyd." Het huidige ontaardende nationalisme beschouwde hij derhalve als een hinderpaal voor "die internasionale broederskap", het doelwit van de toekomstige wereld. Weer wordt men herinnerd aan zijn anarchistische beginsels, wanneer Van Melle beweert dat de ware Christen, als lid van het koninkrijk van Christus, zijn volksgenoten "sowel deuskant as anderkant die grense" moet zoeken. Zoals de anarchist hechtte hij geen geloof aan kunstmatig getrokken grenzen, die beter afgeschaft konden worden. In een land als Zuid-Afrika, dat verstrikt zat in de nergens leidende twisten en het geredekavel van politieke partijen, onder de dekking van pseudo-oprechte Christelijke overtuiging en het geloof in de eigen waarheid, meende Van Melle een oplossing te kunnen aanbieden die de verscheurdheid in

het land zou kunnen helen, door te wijzen op de wijdstrekkende verantwoordelijkheid van elke Christen, nl. zijn taak als bouwer van een wereldrijk geregeerd door Christus' wetten.

Behalve met de geschriften over politiek-religieuse kwesties hield de auteur zich tegelijkertijd bezig met het schrijven en uitgeven (op eigen kosten) van brochures met besprekingen van Bijbelteksten of verklaringen van bepaalde profetische boeken van het Oude Testament. Na de zeer vroege krantenartikels was een dergelijke publikatie, getiteld Tekstbeschouwingen, reeds in 1935 te Pretoria in het Nederlands verschenen. De auteur erkent in de inleiding dat hij slechts een leek in het vak is, maar hij hoopt dat zijn poging door anderen nagevolgd zal worden: "Wij hebben te weinig amateurs op dit gebied en het schijnt me wenselijk toe dat deze grond, waar bijna uitsluitend predikanten over gaan, ook door gewone kerkleden wordt betreden. Ik wou dat Jan en alleman tekstbeschouwingen schreef." Zulk een opvatting was zeker welgemeend, maar weinig theologen zullen dit standpunt met hem gedeeld hebben als men denkt aan de geestelijke verwarring die zou ontstaan. In dezelfde trant, maar dan voor het eerst in het Afrikaans, werd door de C.S.V. te Stellenbosch in 1941 Uit die groot skatkamer uitgegeven en tien jaar later een vervolg daarop ("tweede bundel"). In beide publikaties wordt telkens een vijfentwintigtal citaten, meestal uit het nieuwe Testament, van commentaar voorzien: een zin uit het Onze Vader, een fragment van Christus' bergrede of een uitspraak van een der apostelen.

Kort op elkaar verschenen dan tussen 1943 en 1950

een heel aantal verdere brochures en pamfletten, waaronder enkele over de profetieën van Daniël, Ezechiël, Jesaja en Zacharia. Profetie en Bijbelsymboliek schijnen de auteur bijzonder aangetrokken te hebben, want nadien behandelde hij nog onderwerpen als Die duisendjarige Ryk, Die Bybel oor die Hiernamaals, Die profetiese rede en Die simboliek van die openbaring van Johannes, Die simboliese getalle in die Bybel, Die simboliek van die Paradysverhaal enz..... Doch in al zijn tekstverklaringen ging Van Melle zoals hij het zelf in 1936 erkend had, zeer leekachtig te werk. De enige autoriteit waarop hij, die nooit enige gevorderde theologische studie heeft kunnen ondernemen, zich beroept, is zijn eigen verworven kennis en diepe beleving van het Bijbelwoord. Deze kennis naast zijn durf om een persoonlijke interpretatie van zulk soort onderwerpen (symboliek en profetie) aan te bieden, waarover zelfs de meeste theologen zeer uiteenlopende opinies hebben, dwingt wel een mate van bewondering af. Toch komt herhaalde malen duidelijk aan het licht dat hij met zijn onvoldoende geschoolde achtergrond wat te hoog gegrepen heeft. Steeds opnieuw is hij bij zijn verklaringen verplicht zijn onzekerheid te erkennen met woorden als "dit beteken waarskynlik", "dit is miskien", "ek glo dit is" ..... In zijn Simboliek van die Openbaring van Johannes maakt dit soort uitspraken, die zowat een tiental keer per bladzijde voorkomen, de stijl dor en vermoeiend. Ongetwijfeld zou zijn studie van de Bijbel meer vrucht afgeworpen hebben, indien Van Melle aan een eenvoudiger vorm van evangelisatie gedaan had waardoor hij wellicht een grotere kring bereikt zou hebben.(19)

(19) Het mag hier interessantheidshalve wel vermeld worden dat Van Melles vader in zijn laatste levensjaren eveneens zijn eigen vak opgaf om propagandist bij de Rotterdamsche Zendingsvereniging te worden.

Een van zijn laatste scheppende werken van grote omvang was Denker! Kom Kyk! (1944), een symbolische vlucht van de fantasie, een héél kleine Divina Commedia, waarin een overleden vriend zijn nog levende maat door een onwezenlijke wereld leidt om hem goed en kwaad daarvan te wijzen. Van Melle sloeg deze schepping onwaarschijnlijk hoog aan, de kritiek liet het werk links liggen. Looking through the Haze moest de titel van de Engelse uitgave worden, maar geen uitgever die de publikatie ervan aandurfde. Een onder hen gaf hiervoor als reden op dat hem de taal te archaïstisch klonk: .... "it must be emphasized that considerable improvement will have to be made in the translation, the phraseology of which is too ancient and Biblical for modern times." Verder achtte hij de inhoud ook te filosofisch: "A work of this nature would not enjoy great popularity in South Africa, because of the limited size of reading public and consequent limitation of sale of 'heavy' literature."(20)

Ook de Nederlandse bewerking, Blaas verzamelen, kant en klaar gemaakt en voorzien van een inleiding, werd door de Haagse uitgever J.N. Voorhoeve aan de auteur teruggestuurd. Voor Van Melle moet deze tweede weigering ongetwijfeld hard geweest zijn, aangezien hij zijn Denker! Kom Kyk! een van zijn meest geslaagde scheppingen achtte. Deze opinie formuleerde hij echter in 1947, toen zijn beste werken reeds geschreven waren en hij zich nog alleen bekommerde om het verspreiden van zijn op schrift gestelde religieuse overpeinzingen.

---

(20) Overgenomen uit een ongepubliceerde kritiek berustend in Van Melle-archief.

Aan de basis van Van Melles levensbeschouwing liggen wel degelijk zijn algemeen Christelijke idealen, die in sommige jaren meer dan in andere de hoofdtoon van zijn publikaties hebben aangegeven. Pas in deze laatste periode kwam hij tot een vrijwel finale omschrijving van die idealen zoals hij ze praktisch toegepast had willen zien in een denkbeeldig staatsbestel ingericht volgens de principes van de ruimste democratie.(21) Evenals in zijn jeugd speelden nog steeds enkele ideeën van het anarchisme in dit zogenaamd perfecte staatsbestel hun rol: hardnekkig blijft hij een voorstander van een geleidelijke afschaffing van de staat als centraal gezagvoerend orgaan. Ook vindt hij nog dat de politieke grenzen overbodig zijn en dat men aan het individu een volkomen autonomie moet toekennen. Deze anarchistische theorieën en die van het syndicalisme, die even sterk als vroeger blijven doorwerken, vormen maar enkele aspecten van een ideale soort democratie welke hij over de ganse wereld verbreid wilde zien, zodat niet meer in termen van het nationaal maar van het internationaal welzijn gedacht zou worden. Om de geest van internationalisme, van algemene "broederskap" met als resultaat de uiteindelijke "wêreldse heilstaat", te bevorderen, moest de mensheid volgens hem zich in de eerste plaats op het Christendom beroepen, een godsdienst die hij reeds in de meeste delen van de wereld erkend wist. Chauvinisme en eng nationaliteitsgevoel wilde hij daarom eerst uit de weg geruimd zien, opdat de wereld op een internationale basis gereorganiseerd kon worden, met bijvoorbeeld een internationale wetgeving, een internationale rechtspraak en een dito parlement, een politie en een legermacht van vrijwilligers uit alle landen.

(21) 'n Volstrekte Demokrasie, Jo'burg, 1943.

Men merkt dat Van Melle met al zijn theorieën zeer idealistisch te werk ging en dikwijls uiterst onrealistisch redeneerde. Overtuigd als hij was van de waarheid van zijn woorden zette hij ze, waar hij kon, ook om in de praktijk en trachtte met zijn religieuse geschriften zoveel mogelijk het Christendom bekend te maken, daar alleen deze leer, naar zijn mening, de mensheid een uniform en vreedzaam rijk kon schenken. Strak orthodox werd hij eigenlijk niet en ook zou hij nooit over alles wat niet tot het Christelijk geloof behoorde, zijn banvloek uitspreken. Wat men van zijn opvattingen moge denken, men moet de auteur krediet geven omdat hij te allen tijde getracht heeft het positieve in andere leerstelsels te zoeken en eventuele aanknopingspunten te vinden om het compromis mogelijk te maken. Het moet derhalve erkend worden dat hij de dingen onderzocht heeft, hetgeen, ondanks zijn soms verregaand idealisme, dan weer getuigt van zijn zin voor realisme.

Tot een mislukking was ook het in 1947 geschreven Saad wat opkom gedoemd, veelal om dezelfde redenen als het drie jaar oudere Denker! Kom Kyk! In dit geval lag de oorzaak ook nog in een te grote beklemtoning van de ideologische inhoud, waarin droogweg verschillende wijsgerige theorieën, geïncarneerd door verschillende personages, tegen elkaar afgewogen werden. De Nederlandse versie Groeiend koren had hij in 1947 zelf al voorbereid zonder in het bezit te zijn van een contract met aan uitgever.
1

Een van de redenen waarom Van Melle in mei 1947 naar Nederland afreisde, was juist om geschikte uitgeverijen op te sporen. Samen met de vertaling van Saad

wat opkom had hij er nog andere voorbereid, nl. die van Dawid Booysen en van het Pop le Roux-verhaal (Een lente verspeeld), die voor publikatie respectievelijk bij de uitgeverijen Voorhoeve te Den Haag en Kok te Kampen aanvaard werden. Groeiend koren werd zoals Blaas verzamelen door beide van de hand gewezen.

Volgens Nico Costerbeek, journalist van de Nieuwe Courant, had Van Melles rondreis door de Nederlanden nog een ander, tweeledig doel. Vooreerst wilde de auteur "gaarne als schrijver door middel van zijn werk in contact komen met de Nederlandse lezerskring". Vervolgens was het ook zijn doel om "door het houden van lezingen over de Zuidafrikaanse literatuur bij te dragen tot een culturele toenadering tussen Zuid-Afrika en Nederland".(22) Toenadering zocht hij o.m. ook met de schrijfster Top Naeff, die zijn bewondering genoot en die hij herhaalde malen ontmoette. Van officiële zijde toonde men heel wat belangstelling voor Van Melles bezoek. Er was een ontvangst bij Dr. Jos Gielen, Nederlands minister van onderwijs en schone kunsten, evenals een onthaal op de jaarvergadering van de Nederlandse P.E.N.-club, waar hij Bloem, Donkersloot, Maurits Dekker, Van Vriesland en anderen leerde kennen. In Antwerpen was het G. Schmook, directeur van de stadsbibliotheek en van het museum voor letterkunde aldaar, die hem ontving.

In mei 1948 maakte hij op het motorschip van een neef een boottocht op de Rijn naar Basel. In oktober van dat jaar besloot hij zijn geboorteland weer te verlaten, na een bezoek van zeventien maanden, tijdens

---

(22) De Nieuwe Courant, 6 aug. 1947, p, 10

dewelke hij zich voornamelijk te Dordrecht bij familie geïnstalleerd had. Kort na zijn aankomst in Zuid-Afrika, waar hij zich tijdelijk te Pretoria, maar daarna weer te Johannesburg vestigde, had hij reeds een artikel over zijn reis naar Nederland klaar. In een brief aan de uitgever Voorhoeve schreef hij: "Ik heb een artikel geschreven met mijn indrukken over Holland. Maar het is een lang artikel, ongeveer 25.000 woorden. Zoudt U het willen inzien? Misschien is het iets voor Timotheus als vervolgartikel. Er staat natuurlijk voor een Hollander niets nieuws in, maar het is soms wel eens aardig te horen hoe een buitenstaander over onze zaken denkt."(23)

Intussen had hij, vanwege het nijpende tekort aan onderwijzend personeel, te Johannesburg vrijwillig het onderwijzersambt weer aanvaard in de Cottesloeschool. Voor het overige beperkte hij zich tot de publikatie van zijn laatste religieuse pamfletten.

Van Melles latere levensjaren vergleden zonder noemenswaardige hoogtepunten, behalve dan de uitgave van Kriges bloemlezing(24), in 1949, en ook zijn benoeming tot lid van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, in juli 1951. Buiten een paar sporadische kranten- of tijdschriftartikels liet hij maar weinig nog van zich horen. Op 8 november 1953 nam de dood hem op zesenzestigjarige leeftijd weg. Twee jaar later richtte men te zijner nagedachtenis een gedenkplaat op in het Faan Smitpark te Johannesburg. Doch beter dan met gedenkplaten werd de schrijver na zijn dood geëerd met een

---

(23) Brief aan J.N. Voorhoeve, 11 april 1949.
(24) Keur uit die verhale van J. van Melle, Pretoria, 1949

geleidelijke herwaardering van zijn beste literair werk, waartoe Uys Krige reeds voor de oorlog met opbouwende kritieken en in 1949 met zijn verzamelbundel een zeer belangrijke bijdrage had geleverd. Het was voor Van Melles faam als literator eigenlijk noodlottig geweest dat hij de laatste tien jaren van zijn leven bijna uitsluitend aan religieuse pamfletschrijverij had gewijd; want hoewel hij deze publikaties zelf heel hoog aansloeg, waren ze alleen maar van zo 'n aard dat ze hem in de literaire wereld deden vergeten. Was dit een der oorzaken waarom hem nooit een Hertzog-prijs voor letterkunde werd toegekend, of stond hij dan werkelijk zozeer in de schaduw van Van Bruggen en Van den Heever? Men kan het betreuren dat de auteur zelf nooit die grote erkenning van zijn werk heeft mogen meemaken, doch de grootheid van een werk hangt niet af van een prijstoekenning. Belangrijker is het feit of het tot het lezend publiek spreekt en dus iets aan te bieden heeft. En deze (postume) erkenning is de auteur beslist wel ten deel gevallen, te oordelen naar de herdrukken van Bart Nel vooral, en van Kriges bundel en, nog onlangs, de eerste boekuitgave van de roman Verspeelde Lente. Het is dankzij die herdrukken dat men tot de ware appreciatie van Van Melles auteurschap is kunnen komen.

HOOFDSTUK II

SCHETS, NOVELLE EN KORT VERHAAL

I N D E L I N G S P R I N C I P E

Om Van Melles verhaalwerk als een geheel te kunnen overschouwen, is het nodig tot een indeling te komen, hoewel men aan indelingen in een wetenschappelijke discipline zelden absolute waarde kan toekennen. Waar grenzen eigenlijk arbitrair zijn, moet men deze toch onvermijdelijk trekken om genre-gebieden af te bakenen zonder dat men, vanwege de mogelijke overvleugeling der onderling gemeenschappelijke kenmerken of beïnvloedingen, ten slotte op algemene geldigheid kan aanspraak maken.

Uitgaande van het beginsel dat drie epische structuurelementen, figuur, ruimte en gebeuren, samen de verhaalkosmos opbouwen, blijkt in eerste instantie dat de volledige reeks van Van Melles verhalen door een bepaalde bijzonderheid getypeerd worden, namelijk het centraal stellen van een enkele figuur. Door het ganse verhalend oeuvre heen, van 1921 tot 1943, en in grote mate eveneens in de onderdelen der romans, wordt dit principe hardnekkig volgehouden. Met deze constatatie als eerste houvast, ontdekt men dat de respectieve hoofdfiguren in de volgende situaties kunnen betrokken worden. Ofwel worden zij in een atmosfeerscheppende ruimte geplaatst, waarbij het element actie weinig of geen aandacht krijgt, of anders in een al of niet spanningsvol gebeuren, zonder dat dan het element ruimte waarin deze actie zich situeert, van veel belang is. In het ene geval primeert dus de ruimte om de hoofdfiguur een bepaalde stemming te laten ervaren, in het andere de actie, om een conflictsituatie, waarvan de centrale figuur het

middelpunt is, mogelijk te maken. Op basis hiervan kunnen we nu bij Van Melle twee grote verhaalgenres onderscheiden.

In de verhalen van het eerste genre is het de verteller erom te doen met sterk geaccentueerd ruimteëlement voornamelijk een stemmingssituatie te scheppen, en deze kan zich op twee manieren manifesteren. Primo: een natuuromgeving werkt onmiddellijk in op de hoofdfiguur en wekt bij deze gevoelens van ingetogenheid en bewondering op. Secundo: de hoofdfiguur staat in direct contact met andere personen, zodat uit deze menselijke verhouding een stemming van vertrouwen, begrip of medelijden voortspruit. Beide verhaaltypes, met ofwel een eerder intiem menselijke atmosfeer, behoren uiteraard tot een meer statisch genre, vanwege de tastbaarheid van hun ruimteschepping en de afwezigheid van intrige. Opmerkelijk is wel dat Van Melle dit eerste type atmosfeerschetsen slechts in zijn Nederlands werk beoefend heeft, voornamelijk in de Zuid-Afrikaanse Schetsen en Het Stadje op 't groene Eiland, en dat hij daarvan ooit maar één Afrikaanse bewerking publiceerde, nl. in Oom Daan en die Dood.

In het tweede verhaalgenre ligt het accent niet meer op de schepping van stemming, maar wel op die van spanning, welke kan voortspruiten uit een bepaald gebeuren rond de hoofdfiguur. We moeten dit genre onderverdelen in drie verschillende verhaaltypes naar gelang hun thema. Vooreerst kan het gebeuren hier uitmonden in een zuivere conflictsituatie; verder kan het onderwerp meer bepaaldelijk een liefdesverhouding zijn; terwijl een derde, spanningsarmer type eerder gericht is op

tragikomische uitbeelding van een levenslot.

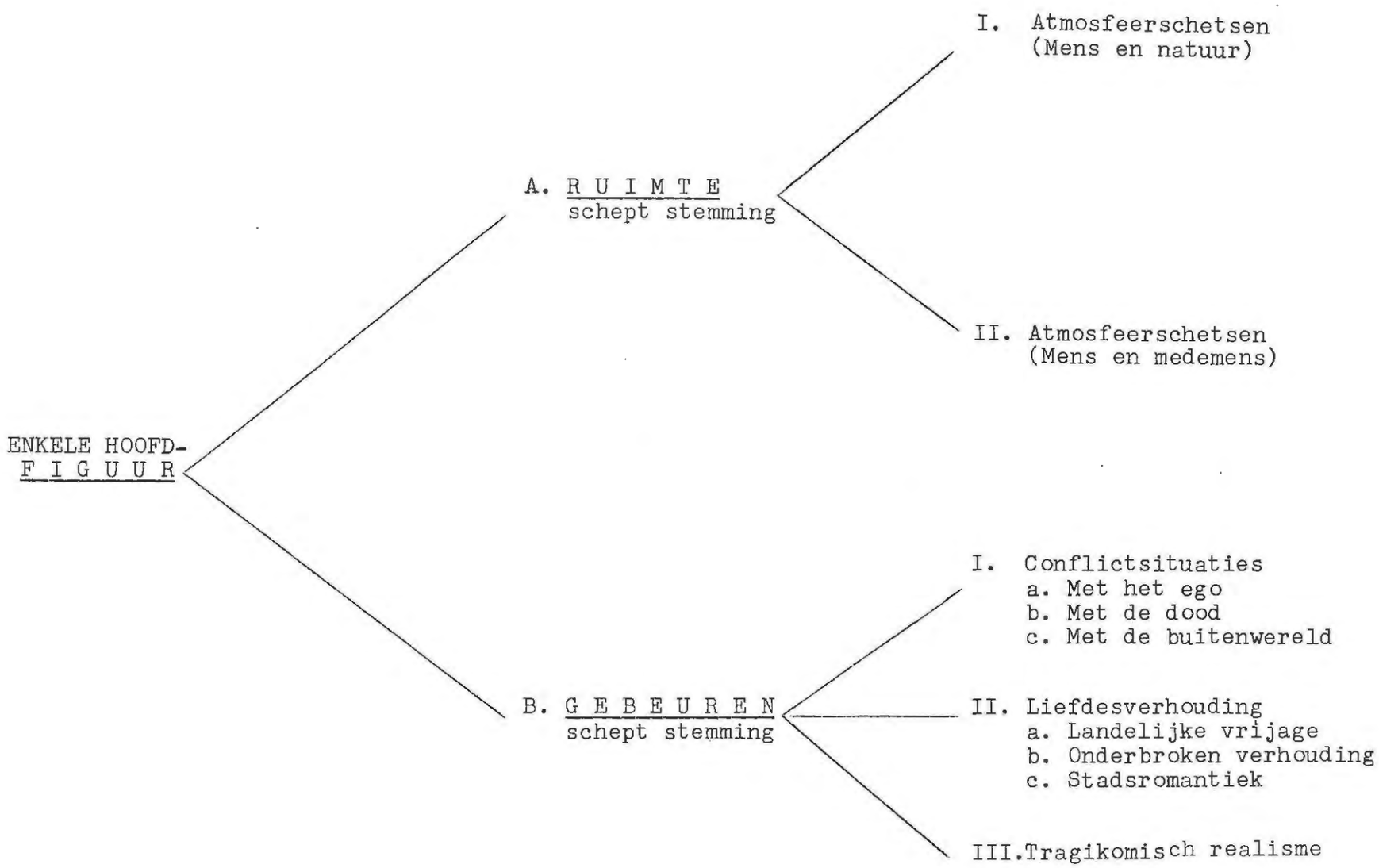
Bij de conflictsituaties kan men duidelijk onderscheid maken tussen de drie manieren waarop een conflict zich aan een individu voordoet, nu eens op een geheel geestelijk vlak (intern), dan weer als een strijd met uitwendige machten (extern) waartegen dit individu al of niet het onderspit moet delven. Speelt het conflict zich af in de geest van het individu, dan heeft men met een zelfstrijd te doen, eventueel veroorzaakt door een botsing van principes, door een bedreigde levenshouding of door een angst bij de onvervulde levenstaak, het geheel samenvatbaar als het conflict met het ego. Aanleunend hierbij maar verschillend in thema zijn de verhalen waarvan het dramatisch handelingsmoment ontstaat bij een plotse doodsvrees of een droomblik op het hiernamaals. Nog ligt de strijd om de katharsis op een geestelijk vlak, maar de verzoening moet nu niet meer met "ik" doch met de dood als gedeeltelijk externe macht gerealiseerd worden. Tegenover dit soort conflicten van meer vergeestelijkte aard staat, in derde instantie, het conflict van het individu met externe machten. Het gaat hier namelijk om de strijd voor of tegen de ideologisch andersgezinde buitenwereld. Tot deze verhalen kunnen ook diegene gerekend worden, waartoe de auteur door de politieke en sociale omstandigheden der twintiger- en dertigerjaren geïnspireerd werd.

Conflicten zijn weliswaar nog aanwezig, hoewel niet meer als dominerend element, in de verhalen waar de spanning zich concentreert rond een liefdesverhouding. In de oudste verhalen (1921) wordt meestal een verhouding geschetst behorend tot het zoetsappig, landelijk-

romantische soort, terwijl men pas veel later, vanaf 1938, een nieuw type stadsromantiek tegenkomt, echter zonder dat het oude romantisch realisme in ongunst geraakt. Terwijl de oude romantische verhalen of schetsen opvallen vanwege de eenvoud der intrige en de rechtlijnigheid van het gebeuren, waarbij men vooraf reeds de goede afloop kan raden, munten enkele der stadsromantische verhalen uit door een rijkere integratie van een menselijk conflict met de poging tot vereniging der twee geliefden. Het vroeger nooit ontbrekende en tot vervelens toe voorkomende happy ending wordt nu al eens afgewisseld met een eerder dramatische ontwikkeling.

In laatste instantie kunnen tot de tragikomische levensbeelden die verhalen gerekend worden, waarin, in een min of meer spanningloos relaas, een tragisch levenseinde, een treffende gebeurtenis in een kleurloos bestaan, een daad van opoffering, e.d.m. geschetst worden. Van intrige is hier weinig sprake, en, enkele uitzonderingen niet te na gesproken, vallen bij een heel aantal de oppervlakkigheid van gebeuren en de onhandigheid van stofbeheersing op.

Ter wille van de overzichtelijkheid en bij wijze van samenvatting van bovenstaande theoretische indeling moge het volgende schema van dienst zijn :


ENKELE HOOFD-
F I G U U R
A. R U I M T E
schept stemming
I. Atmosfeerschetsen
(Mens en natuur)
II. Atmosfeerschetsen
(Mens en medemens)
B. G E B E U R E N
schept stemming
I. Conflictsituaties
a. Met het ego
b. Met de dood
c. Met de buitenwereld
II. Liefdesverhouding
a. Landelijke vrijage
b. Onderbroken verhouding
c. Stadsromantiek
III.Tragikomisch realisme

Hoewel de voorgestelde theoretische indeling van de genres dezer kortverhalen niet op de historische evolutie van Van Melles verhaalkunst gebaseerd is, doch wel afgeleid werd uit het voorhanden zijnde materiaal op grond van de thematologische kenmerken, valt toch een treffende overeenkomst tussen deze indeling en het eigenlijke historische ontwikkelingsproces der verschillende opeenvolgende verhaalgenres op. Dit wordt in die zin bedoeld dat Van Melle zich eerst op het schrijven van korte stemmingsschetsen toelegde, later een artistiek hoogtepunt bereikte met zijn conflict-verhalen, en eindelijk in de meeste van zijn tragi-komische vertellingen een langzame afzakking naar prekerigheid kende. Onze verhaalindeling loopt dus als het ware parallel én met de reële levensbeschouwelijke evolutie van de auteur - hoewel beide toch los van elkaar moeten beschouwd worden - én met de evolutie in de vormgeving, d.i. de overgang van de schets-vorm naar de latere novelle of het korte verhaal.

I. R U I M T E S C H E P T A T M O S F E E R

A. MENS EN NATUUR.

Onze indeling belicht in de eerste plaats die schetsen, waarin een bepaalde ruimte, meestal een natuur-omgeving, rond de hoofdfiguur een atmosfeer van extase of intimiteit schept. Dat Van Melle het schrijven van literair proza inzette met dit soort impressionistische schetsen, deelde hij zelf mede in een autobiografisch artikel, dat verhelderend is voor zijn vroegste scheppen: "Die eerste maal dat ek 'n stukkie prosa geskryf het, was toe ek 'n jongman van by die twintig was. Dit was net

maar 'n kort beskrywing van 'n tafereel aan die waterkant. Ek het teen die seedyk uitgeklim en toe ek bo was, lê die water voor my; breë water, waar die riviermond ophou en die see begin. Die weer was onhelder en 'n sterk wind waai. Jy sien niks anders nie as net die groen water met die skuimende golwe en 'n tjalk. Die bruingeteerde skip van hout lê 'n end van die dyk af voor anker, slingerend en rysend op die golwe. Verder niks nie. Die laagdrywende grys wolke en die groen see met sy wit bruising, en na weerskante die strak lyn van die eensame groen dyk. En dan die donkerbruin skip met sy kaal mas. Terwyl ek daarna staan en kyk, kry ek lus om dit te beskryf. Dit was eintlik iets besonders, want nooit tevore het so 'n verlange in my opgekom nie, en in die skryf van opstelle het ek as seun nooit uitgeblink nie."(1) Van deze eerste oefening is helaas niets overgebleven. Wel vindt men in de Zuid-Afrikaanse Schetsen een soortgelijke "Moment-opname" terug, nauwelijks anderhalve bladzijde lang en zeer waarschijnlijk op identieke wijze ontstaan. Het gegeven van dit prototype der atmosfeerschetsen bestaat uit een ik-figuur die ergens buiten mijmerend ligt te kijken naar een vijvertje gedompeld in de rust van een zonloze middag. Plots ziet hij een negerinnetje de helling afdalen om water te scheppen: met "dromerig armbewegen" vult ze de emmer, tilt hem op haar hoofd en verdwijnt weer achter "de zwijgende bomen".

Actie is dus minimaal en intrige bijgevolg onbestaande. De bedoeling is hier immers het vastleggen van iets momentaans, zoals de titel het uitdrukt: een subtiele stemming die slechts een kort ogenblik heerst en zich dan weer oplost in het alledaagse. Met een dergelijke visie

(1) Nienaber, P.J., Afrik. skrywers a.d. woord, p. 199

schaarde de auteur zich in de rij der impressionisten, die niet anders dan het unieke van een kortdurende stemmingssituatie met het oog, dat slechts het uitwendige ziet, wilden registreren. Blijkt dit reeds uit de eenvoud van het statische gegeven, het komt zeker even duidelijk tot uiting in woordkeuze en zinsbouw.

Opvallend is vooreerst het veelvuldige gebruik van schilderende, enkelvoudige en samengevoegde adjectieven zoals "de lange zonnige blauwe winter"; "het bruinzwarte lijf"; "grijsdoffe schaduwen"; "geelkoperen ringen ..... dofblinkend met flauwe opschittering"; "langzaam dromerig armbewegen" (p. 176), die de voorkeur voor het precieze detail en de fijne nuancering van een geschakeerd kleurenspel uitspreken. F. Jansonius noemt dit samenvoegen van adjectieven "een suggestieve vorm voor de uitdrukking van de gelijktijdig waargenomen uiterlijkheidseigenschappen van de objecten der omgeving." (2) Belangrijk is inderdaad de wil om gelijktijdig vast te leggen wat in een ogenblik van iets concreets zichtbaar is, om een zo accuraat mogelijk beeld te scheppen. Dit wordt trouwens ook gepoogd in samengestelde substantieven als "blad-trilling" of "op-schittering" (p. 176), maar meer nog in de verbale composita "wegdromend", "opdonkerend" (gedeeltelijk denominatief, waarbij het prefix een beweging suggereert), "zachtslingerend", "dofblinkend" (p. 176).

Typisch voor het impressionistisch taalgebruik zijn hier ook de nominale zinnen, die door het verzwijgen van

---

(2) Over woord en zin in het proza van L. Van Deyssel, Assen, 1942, p. 36.

een vervroegde werkwoordsvorm andermaal een actieloze, genuanceerde beschrijving van iets ogenblikkelijks willen geven: "Geel-koperen ringen om de polsen en enkels dof-blinkend met flauwe opschittering in de grijze middag" (p. 176). En ook: "De lange dunne armen zachtslingerend bij losse beweging in vlug afdalen naar de pan om water te halen" (p. 176).

Plaatst men de stijl van dit proza naast die van gelijktijdig gepubliceerd ander werk en vooral naast die van al het latere werk, dan beseft men dat Van Melle hier intentioneel naar vormschoonheid gestreefd heeft, waarbij overigens beïnvloeding van impressionisten als Van Deyssel en Ary Prins verre van uitgesloten is. Een dergelijk (gematigd) maniërisme treft men echter alleen in Van Melles oudste (Nederlands) werk aan en dan voornamelijk in de meer lyrisch getinte natuurbeschrijvingen of de hier besproken natuurschetsen. Maar waar men dus wel van invloeden van Nederlandse impressionisten mag praten, is hij toch nooit de experimentator met het woord geweest zoals Van Deyssel in zijn schetsen "Sneeuw", "Ochtend" of "In het koffiehuis" met zinnen als: "Vast-donker doorgaat de man de half-cirkeligen dag, begaat het donker-grijs toe- en wechweggende, komt en gaat-gaat" (3). Tot soortgelijke woord- en klankacrobatie heeft Van Melle zich nooit aangetrokken gevoeld: daartoe waren zijn ideeën en opvattingen over literaire kunst veel te nuchter realistisch. In hoofdstuk IV willen we hierop nader ingaan.

---

(3) "Sneeuw", Verzameld werk van L. Van Deyssel, Deel VI, Amsterdam, z.d., p. 104.

"Moment-opname" is, wat het vormaspect betreft, een schets. Oorspronkelijk een genre in de grafische kunst, komt de schets als literaire vorm, afgeleid van de novelle, het eerst bij de naturalisten en later bij de impressionisten voor, hoewel zij in beide stromingen met verschillend doel beoefend werd. In tegenstelling met de dynamische, actievolle schetsen der naturalisten, typeren die der impressionisten zich door hun statisch, beschrijvend karakter. Robert Petsch stelt drie eisen aan de literaire schets. Vooreerst moet zij in het alledaagse het bijzondere, "das Einmalige", weten vast te leggen; verder moet dit geschilderde stukje leven "an unser tiefstes Lebensgefühl rühren"; en ten slotte moet een verloop van tijd duidelijk worden, zodat het geheel als "Erzählung von etwas Vorgänglichem wirkt." (4) Cl. Hamilton wijst erop dat, tegenover het kortverhaal, de Engelse "sketch" slechts een der drie epische elementen beklemtoont: "A narrative effect necessarily involves the three elements of action, character and setting. In aiming to produce a narrative effect, the short story therefore differs from the sketch, which may concern itself with only one of these elements, without the other two." (5) In dezelfde trant luidt de definitie van Thrall en Hibbard, die de "sketch" aldus omschrijven: "A brief composition simply constructed and usually most unified in that it presents a single scene, a single character, a single incident. Its simplicity means that it lacks developed plot or any very great characterization" (6). Daar de schets - zoals

---

(4) Petsch, R., Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle, 1942, p. 458.

(5) Materials and Methods of Fiction, London, 1909, p. 174.

(6) A Handbook of Literature, New York, 1961, p. 462.

trouwens de meeste "prozagenres" - in zoveel diverse vormen verschijnt, is het moeilijk een normatieve definitie te geven. Tschechow, "Meister der erzählenden Skizze", geeft de lezer "Vorkommnisse, wie sie sich jeden Tag ereignen und für den nachdenklichen Beschauer wohl einen tragisch oder meist komischen Beigeschmack haben". (7) Voor Van Deyssel, geheel impressionist, is een schets zowel een spel met woorden en klanken als een vastleggen van iets momentaans. Voor de Afrikaanse schrijfster M.E. Rothmann betekent de schets een prent van een huiselijk toneeltje of een statisch beeld van de natuur. Haar landgenoot Boerneef fixeert in zijn schetsen gebeurtenissen en komische anekdotes van persoonlijke aard, waarin de actie een zekere rol speelt. Maar al is uit de menigvuldigheid van vormen dan geen eenheidsbeeld van de schets af te leiden, toch kan men ze kortheidshalve als statisch of dynamisch indelen, met als gemeenschappelijk element het bijzondere uit het alledaagse leven dat ze willen vastleggen. Daar men bij Van Melle aanvankelijk met het statische genre te doen heeft, kan men zijn atmosfeerschetsen definiëren als korte prozastukjes, opvallend door hun streven naar taal- en stijlschoonheid, waarin een daartoe ontvankelijke figuur een subtiele stemming, geschapen door een statische natuuromgeving, registreert. Dat deze schetsen niet zuiver statisch zijn en later zelfs naar het dynamische zullen overhellen, is toe te schrijven aan het feit dat het element actie er toch een rol, hoewel niet van primair belang, in speelt. In de zes paragrafen lange "Moment-opname" begint de "actie" slechts in de derde paragraaf, nadat de eerste twee zuiver stem-

---

(7) Petsch, R., Op. Cit., p. 459.

mingscheppend waren. Van eigenlijke "actie" kan echter nauwelijks sprake zijn: de verschijning van het "kaffermeisje" voelt men eerder aan als een beweging in het landschap, contrasterend met de rust van de bomen die "staan als mijmerend in de windstille zonloze middag" (p. 176). Het primitieve natuurkind, "om de heup een band van rode en witte kralen", wordt ervaren als een deel van het plots tot beweging gekomen landschap. Na het vullen van de emmer, "scheppend met langzaam dromerig armbewegen", lost de beweging zich op in haar verwijdering en keert de stabiliteit terug rond de "zwijgende bomen" (p. 177). Het gehele gebeuren was dus niet meer dan een beweging van de natuur, waargenomen door een "ik", die als ontvankelijk mededeler zelf daarvan deel uitmaakte.

De overige atmosfeerschetsen hebben alle gemeen dat ze door middel van impressionistisch taalgebruik een stemming oproepen, voortspruitend uit de inwerking van een ruimte op een hoofdfiguur. De titel van de in dezelfde bundel voorkomende schets "Stille ogenblikken" is daarvan reeds een aanduiding. Het tamelijk eenvoudige gegeven schildert een man die, onder invloed van het kleurenspel bij een zonsondergang, gaat mijmeren en, als in trance, meegevoerd wordt door een ineenvloeiing van indrukken, beelden en herinneringen. Specifiek impressionistisch is bijvoorbeeld een ervaring als: "Even was daar toen een leegte .... waarin slechts enige dingen en kleuren naar voren drongen ...." (p. 191). Klaarblijkelijk wordt, met dit mengsel van illusie en realiteit, getracht een etherische sfeer te wekken. Tot dit doel worden weer de typische composita ingelast: "de grijs-violette schemering"; "hoogopstaand licht-groen-blauw"; "de zachte glijde-vaart"; "opdwarrelende

schemering" en nog een enkele denominatieve werkwoordsvorm als in " .... de dichte stilte wolkte" (p. 189). Tegenover dergelijk streven naar genuanceerde vertolking van het uniek-schone staat de eentonigheid van een overbodig gebruik van de kleurloze werkwoordsvormen "was" en "waren" in: "Daarbuiten was nog veel, daar was de stad, daar waren de bomen op de weg, daar was het water van de rivier. (...) Alles was mooi. En wat daarbuiten was hinderde niet. Was ook mooi." (p. 189).

"Stille ogenblikken" treft als atmosfeerschets minder dan "Moment-opname". Feitelijk blijft het maar een spel van onsamenhangende beelden, die, door het ontbreken van de subtiele aanvoeling, de lezer niet vermogen te ontroeren. Eerst wordt over "zwarte mensengestalten" gepraat en over schaduwen die vanuit de straat door een venster naar binnen vallen; dan, in verbeelding, over een bos dat weer vervaagt "als dunne potloodlijnen in de opdwarrelende schemering" (p. 191); en eindelijk over een tuin met donkerrode klaprozen. Deze en gelijkaardige beelden stijgen niet boven het conventionele uit en laten zelfs het belang en de noodzaak van de schets als zodanig twijfelachtig lijken.

"Kunstkoorts", ook nog uit de eerste bundel, wil als het ware het scheppingsproces van een impressionistisch kunstenaar uitbeelden: van de insijpeling van indrukken en beelden tot de plotse impuls van artistieke expressie. Evenals in de vorige schets is de hoofdfiguur gelokaliseerd in een atmosfeervolle kamer, door licht en schaduspel vervuld van gezelligheid. Waar "Stille ogenblikken" vanwege de menigvuldigheid van beelden een diffuus geheel blijft, is hier duidelijk een lijn van toenemende concen-

tratie in de ervaring te bespeuren. Aanvankelijk zijn het "vaagheden" die zich uit de "zonneglans" vooruitdringen, vervolgens taferelen uit voorbije jaren met, ten slotte, een meisje, "een bekoorlike gestalte". Alliteraties, zeldzaam bij Van Melle, pogen het lyrisch karakter dezer beelden te verhogen: "Een blauwe zee vol zilvere zonneschittering .... een veld dat lag in gouden glanzing .... hij zag ze helder voor zich zoals hij ze had gezien vroeger ...." (p. 194). Het zien van de meisjesgestalte is de omschakeling tot de actie: de kunstenaar, geestelijk verzadigd, wil zijn scheppingsdrift omzetten in vorm. Het element actie begint dus een belangrijker plaats in te nemen, hoewel de sfeervolle ruimte nog steeds grote invloed uitoefent en van primair belang is.

Zulks wordt duidelijk in "De tamboti-laagte" (ZAS), de enige atmosfeerschets waarvan later een Afrikaanse bewerking ("In die bosveld") zou verschijnen in de bundel Oom Dan en die Dood. Marthinus Pelzer is bekoord door een tambotibos ergens in het bosveld. Hier komt hij intimiteit zoeken en hier voelt hij zich opgaan in het natuurschoon. Hoewel hij een verwoed jager is, heeft hij niettemin dit plekje uit eerbied steeds ongeschonden gelaten. Plots, op een middag, wordt hem de verleiding te groot als hij een hert vlakbij ziet voorbijgrazen. Na korte tweestrijd, waarbij hij beseft dat hij met deze gewelddaad voor steeds de maagdelijkheid van dit oord zal bevlekken, valt het fatale schot en even later verdwijnt hij in droevige stemming met zijn prooi. De afstand tussen het volledig statische van "Moment-opname" en deze schets is nu tamelijk groot geworden, maar identiek is toch nog de bekorende invloed die de natuuromgeving op

de hoofdfiguur heeft. Nog steeds wordt gepoogd de subtiele ervaringsmomenten in zo nauwkeurig mogelijke, enkelvoudige of dubbele adjectieven en substantieven weer te geven: "Een zilverblauwe wazigheid"; "als de bomen geel en bruin en rood en goud zijn"; "de glanzing van de rood-gouden stralen"; "zijn blikken uit bewondering-ogen"; "de stil-verheugde grond"; "de goud-rode zon"; "de goud-blauwe hemel"; "Wijd-gekruinde zwart-groene peulbomen" (p. 39). Naar de stijl der Tachtigers zweemt een wending als "in de naar geheimzinnig-lokkende verten voerende gangen" (p. 41), evenals de vele voorbeelden van inversieve zinsconstructie. Het lijdt geen twijfel dat hier, zoals elders, van beïnvloeding sprake is. Het feit dat men slechts weinige van deze dubbelvormen en constructies in de Afrikaanse bewerking terugvindt ("goud-rooi son"; "bleekgoue westerlug"; "wijdbekroonde swart-groen peulbome", ODD, p. 78) wijst er buitendien op dat Van Melle in zijn Afrikaans proza intussen zijn eigen idioom had opgebouwd en er zich definitief van zijn Nederlandse voorbeelden en van zijn eigen Nederlands verleden distantieerde. In dit geval echter niet met gelukkig gevolg, want tussen de Afrikaanse bewerking en het Nederlandse origineel voltrok zich niet slechts een verschil in taalgebruik, doch ook een thematische accentverschuiving. Terwijl de Nederlandse schets, een goede vijf bladzijden lang, naast de atmosfeerschepping het tevens heeft over een korte innerlijke strijd bij Martinus, zodat men de noodzaak van de uitvoerige natuurbeschrijving inziet, wordt deze samenhang de Afrikaanse tekst van drie bladzijden, geheel ontnomen. Op het beeld van het bosveld volgt het kort jachttafereel en niets wijst op het essentiële verband, dat juist in de Nederlandse tekst het

spanningselement uitmaakt. Wat het origineel dus interessanter en tot een meer geïntegreerd geheel maakte, wordt nu een spanningloze vervlakking van een zinloze actie in een potentieel betekenisvolle ruimte.

"Dinge wat rusgee" (Vgs) geeft aanvankelijk ook de indruk dat men het bij deze atmosfeerschetsen kan indelen, omdat er een enkele figuur in optreedt, die de natuuromgeving op zich laat inwerken om zijn geestesevenwicht terug te winnen. Van deze geleidelijke terugkeer naar een normale staat wordt echter gebruik gemaakt om allerhande irrelevante bijbeschouwingen in te lassen, die het verhaal onnodig rekken en het beslist niet meer bij dit genre doen thuishoren.

Globaal gezien kan men dus in de atmosfeerschetsen een overgang van het zuiver statische naar het meer dynamische constateren, waarbij echter steeds de ruimte (meestal de natuur), in dewelke een actie zich afspeelt, van primair belang is vanwege de invloed die deze op de hoofdfiguur uitoefent, en de rijkdom aan stemming die door zulk een confrontatie geschapen wordt.

B. MENS EN MEDEMENS.

Zoals gezegd kan de stemmingssituatie in de verhalen met een sterk aanvoelbaar gemaakt ruimteëlement zich op twee manieren manifesteren. Ten eerste door middel van een op de hoofdfiguur inwerkende natuuromgeving en, ten tweede, door de beschrijving van een intieme menselijke verhouding, met als ondergrond gevoelens van vertrouwen, begrip of medelijden. Zoals in het eerste type verhalen is de ruimte voor de atmosfeerschepping nog van essentieel

belang, doch het tweede type wijkt in zoverre van het vorige af dat nu niet meer een enkele figuur alleen optreedt, maar wel verschillende figuren, uit wier contact de stemmingssituatie voornamelijk zal groeien. Niettemin blijft een der karakters de hoofdfiguur en treden de anderen slechts in functie van hem of haar op.

"Die Tuiskoms" (ODD), Afrikaanse bewerking van het Nederlandse "De Thuiskomst" (ZAS), algemeen beschouwd als een van Van Melles beste scheppingen, kan hier als voorbeeld gekozen worden. De actie is eigenlijk miniem. In het eerste deel van dit drieluikje maakt men kennis met een vrouw die in een arm huisje, te midden van een troosteloos winterlandschap, op de terugkomst van haar man zit te wachten. Deel twee tekent de man, een verarmde boer, die met zijn door de droogte uitstervende kudde schapen huiswaarts trekt. Het derde deel toont ons de thuiskomst met het armzalig overblijfsel van de kudde en de troost die de man en de vrouw uit elkaars aanwezigheid putten.

Dat we "Die tuiskoms" als prototype van dit verhaalgenre laten gelden is voornamelijk toe te schrijven aan het feit dat hier, in grotere mate dan elders, het menselijk contact het stemmingshoogtepunt van het gebeuren uitmaakt. De ruimte waarin dit zich situeert, blijft evenwel een grote rol spelen. Inderdaad, het sfeervolle milieu, namelijk het winterse bosveld met kale verdroogde graslanden en eentonige, eindeloze vlaktes waarover de wind raast, creëert al onmiddellijk de nodige stemming om het dramatische karakter van het gebeuren te verhogen. De beklemming die van deze meedogenloze natuur uitgaat, wordt reeds in de eerste paragrafen duidelijk. Over de

RHODES UNIVERSITY LIBRARY

wind leest men: "Dit waai nou al daë aanmekaar. Elke môre staan hy op en waai tot die son ondergaan; dan gaan hy lê tot die volgende dag" (p. 85). Of over het harde bosveldleven: "Oor die afgebrande veld trek die skape moeisaam verder en knabbel aan die yl, dun, verflenste grassies, stadiger, die koppe altyd laer, na ander nuwe kolletjies gras" (p. 86). Ironie schuilt vervolgens in de situatie van man en vrouw, waar ze een zelfde natuurfenomeen op tegengestelde wijze ervaren. Voor haar is de zon "magteloos om warm te maak waar die koue wind waai" (p. 85), terwijl hij voor hem is "die son wat daar soos 'n vuur alle koelte en reën wegbrand" (p. 87).

De natuuromgeving is hier dus niet slechts atmosfeerscheppend, maar blijkt ook in die mate functioneel te zijn, dat ze een directe invloed op de karakters heeft. Voor de vrouw is er niet alleen de kilheid van de zon, maar ook de eeuwige wind die haar "met sy geraas nog eensamer" maakt: dit doet haar zich "moeg en droefgeestig" en lusteloos voelen. De man ervaart de natuur niet anders dan in termen van wanhoop: de "drukkende eensaamheid" der vlaktes, het branden van de zon en de angst om het doodgaan van zijn schapen. Voor man en vrouw is de natuur een grootheid in wier greep zij onverbiddelijk vastgeklemd zitten, met het gevolg dat beiden door een stemming van eenzaamheid enerzijds en wanhoop der onmacht anderzijds verlamd worden. Uit een dergelijke situatie waarin uitkomt dat de karakters sterk door hun natuuromgeving beïnvloed worden, kan nog duidelijk de affiniteit met het vorige verhaaltype worden afgeleid. Zonder het derde deel van "Die tuiskoms" zouden de twee eerste samen gemakkelijk bij dit verhaaltype kunnen behoren, maar dan als zinlozer geheel dan wat nu, met toevoeging van deze

laatste scène - kern en zingevend centrum van het verhaal -, tot stand gebracht is.

Wat dit verhaal inderdaad boven de zuivere atmosfeerschets verheft, komt precies in deze cruciale laatste scène van de ontmoeting der twee vereenzaamden tot uiting. Hierin ligt een vernieuwing, een uitbreiding van het thema, en in het licht hiervan kan men het vorige verhaaltype als een ouder stadium van dit genre interpreteren. Met fijngevoelige menselijkheid, weerspiegeld in de keuze van de situatie, namelijk de ontmoeting die niet alleen de wederzijdse troost, doch ook de verzoening met de natuur uitbeeldt, openbaarde de auteur voor het eerst een nieuw aspect in zijn verhaalwerk, dat vooral neerkomt op een begrijpend aanvoelingsvermogen van het dramatische in het levenslot van armen en verdrukten.

In dit derde deel ligt vooral het grote verschilpunt met het Nederlandse origineel. Terwijl "In die bosveld" t.o.v. "De tambotilaagte" op nadelige wijze verkort werd, heeft daarentegen "Die tuiskoms" tegenover "De thuiskomst" aan suggestiviteit gewonnen, doordat juist dié onessentiële passages werden weggelaten welke niet anders dan een holklinkende explicatieve functie hadden en waarin weer de retorische invloed der Tachtigerstaal doorklonk. Na de terugkomst van de boer leest men: "En toen begon temidden van de donkere lichteloosheid om hen, bij hen, in hen te schijnen een stil hevig licht. Het lichtte langzaam vanuit hun ziel, heel diep uit het mijn-diepe, uit het sterre-hoge van hun grote onbekende ziel, en het ontmoette hen en kwam samen en omlichtte hen beiden in een duizelende heerlikheid van kleurloos licht (...) Langzaam en sidderend en angstig bijna om dat intense

nooit zo geziene geluk zijn ze teruggetreden in het gewone bewustzijn van de dagelikse dag" (p. 13). De Afrikaanse bewerking laat dit ganse gedeelte weg en eindigt op soberder wijze, indrukwekkender: "Breed is die groot teenspoed om hulle, en daarbinne, asof opgesluit, benoud en alleen, hulle twee. So dig bij mekaar is hulle nou. Langsaam begin hy vra en vertel" (p. 88).

In tegenstelling met de Nederlandse tekst, laat een meer objectieve verteller in de Afrikaanse bewerking onnodige verklaringen omtrent de figuren ter zijde. Handelingen noch gedachten worden geïnterpreteerd en bijgevolg wordt meer aan de fantasie van de lezer overgelaten. Typisch is dus deze grotere maat van nuchterheid, dit objectiveren en herleiden tot de barre naaktheid der feiten, sprekend voor de totale ontreddering van de figuren en sterk contrasterend met de onrust in taal en visie van gebeuren in het oorspronkelijke verhaal. Terecht kon Uys Krige schrijven: "Hier is elke woord op sy plek en daar is ook nie 'n woord te veel of te min nie." (8) Men kan bijvoorbeeld denken aan de weergave van de onmacht van Cloetes vrouw, nadat hij haar gemeld heeft dat de helft van de kudde schapen dood is. In woorden die op het eerste zicht karig lijken, wordt echter een ganse gevoelswereld ontvouwd van consecutieve verslagenheid, medelijden, machteloosheid en begrip in de nood, waaruit nieuwe liefde geboren wordt: "Sy gee nie antwoord nie, maar staan op en gaan by hom sit. Sy leun teen sy skouer en neem sy hand in hare, maar sy sê niks nie. Lank sit hulle so, want die slag was hard. Maar aan hom dink sy die meeste, aan die swaar wat hy deurgemaak het. 'n Sterk

(8) Keur uit die verhale van J. van Melle, Pretoria, 1949, p. 20.

verlange kom in haar op om hom te troos, maar sy vind geen woorde nie, en stil sit sy daar teen hom en liefkoos sy groot, ruwe hand" (p. 88). Wars van het vroeger streven naar taalcultivering, bereikt de auteur nu een maximum van suggestiviteit uit een minimum van woorden. Eenvoudige taal bleek het meest geschikte instrument te zijn om dit geweldige drama van eenvoudige mensen te herscheppen.

Buiten de overbodige passage in de derde scène van de Nederlandse schets en ook de al te uitgebreide persoonsbeschrijving van de boer in deel twee, met pathetische gebaren in zinnen als: "Hij schudde zijn armen van woedende machteloosheid omdat hij niet helpen kon die arme dieren, waarvan hij hield alsof het mensen waren" (p. 11), stemmen beide verhalen volkomen met elkaar overeen in structuur. De keuze van een drieluik om dit thema van de eenzaamheid en de wanhoop uit te werken, is wel degelijk de gelukkigste die Van Melle kon doen. Terwijl in het eerste, vrij statische tafereel de eenzaamheidservaring van de vrouw geschetst wordt, gebeurt ditzelfde voor de man in een meer dynamisch tweede tegentafereel: beide karakters worden tegen de achtergrond van een erbarmingloze natuur geprojecteerd. Als noodzakelijk complement van de beide voorgaande volgt het laatste tafereel. De subtiele spanning, opgebouwd in de durende eenzaamheid, het sterven der schapen, de machteloosheid, de angst, komt in de ontmoeting der twee ongelukkige gelukzoekers tot een stille ontlading. Geen onverwachte ontlading, die zich bruusk voordoet, geen plotse ommekeer der dingen, geen schokkende gebeurtenis. Het is eerder een zich schikken in het lot, met een groeiend nieuw begrip voor elkaar in de nood, een einde en een begin tegelijk.

Het was Van Melles grote verdienste een oud gegeven vanuit een nieuwe visie belicht te hebben. Krige tekent aan in dit verband: ".... dit beskryf feitlik die onbeskryflike, gee ons daardie ou melankolie of droefheid van Afrika, daardie gevoel van eindelose verlatenheid onder 'n wye hemel, om ons daarmee te versoen, ons self innig te stem, deur die tere menslikheid van die slot." (9) De bondige en vooral suggestierijke wijze van behandeling ener bekende vertelstof was tot dusver nieuw en heeft beslist een blijvende waarde in de Afrikaanse vertelschat. (10)

Ontroerend van eenvoud en fijn aanvoelingsvermogen is ook de stemmingssituatie in de schets "In die tronk" (ODD). Vanwege het tamelijk statische gegeven kan van "actie" noch intrige sprake zijn. Het eigenlijke gebeuren speelt zich trouwens op een zuiver geestelijk vlak af. Een aantal Rebellie-officieren zitten in de gevangenis. Een van hen, Herman Herwaarden, slaagt erin met een grap de gemoederen op te vrolijken. Plots komt een bewaker binnen, die achter zich een deur openlaat, waardoor de gevangenen een stukje veld met een gele veldbloem kunnen zien. Zij die reeds in maanden niets anders dan vier celmuren hebben gezien, worden nu aangegrepen door een sterke melancholie en heimwee. Met deze tweevoudige stemmingssituatie - eerst de geforceerde vrolijkheid en vervolgens de frustrerende blik op de buitenwereld - wordt het hele drama van het gevangenisleven in weinige woorden gesuggereerd: het wederzijdse

---

(9) Op. Cit., p. 20.
(10) Een nieuwe Nederlandse bewerking, afgeleid van de Afrikaanse schets, en weer enigszins gewijzigd in de zin van de oorspronkelijke tekst van 1921, publiceerde Van Melle in 1947 in het tijdschrift Timotheus (Den Haag), tijdens zijn verblijf in Nederland.

opbeuren, het verlangen, de spijt, de woede, de machteloosheid. Het pleit voor het diep penetrerend inzicht in de gevoelens van mensen die zich in een dergelijke positie bevinden, dat de auteur juist deze ontroering, verwekt door het zien van wat schamel gras en een veldbloem, accentueert. Psychologisch is het ook geheel verantwoord dat een soortgelijke ervaring, die ons vrij futiel voorkomt, op gevangenen een des te sterkere indruk maakt, want voor hen die in het veld geboren en getogen zijn, is het terugzien van een stukje natuur, na maandenlange opsluiting, een evenement van levensbelang: "Hulle kyk na die kol gras en die geel, slanke blom, en hulle sien daardeur heen, sien al die dinge wat hulle probeer om van hulle af weg te hou, die dinge waarna hul harte so verlang" (p. 48). Het veld is niet alleen het veld, maar ook hun hele leven, hun thuis met vrouw en kinderen, hun taak als boer, hun Heimat. Daarom ruimt de vrolijkheid plaats voor droefenis en "magtelose woede", en van Herwaarden wordt gezegd: "Sy verlange het deurgebreek soos water deur 'n damwal". "In die tronk" is niet meer dan een schets, een kort tafereel van een hoogtepunt uit het gevangenisleven, dat er niettemin helemaal in slaagt "unser tiefstes Lebensgefühl" aan te spreken, omdat in een tragische stemmingsbeleving, met een schijnbaar onbelangrijke aanleiding, de ziel van een groepje verstotelingen geopenbaard wordt.

De stemming in "Nagedagtenis" (VaS) is van een enigszins ander genre en wordt bepaald door het onvermogen van Freek Botes om de dood van zijn vriend Hans te aanvaarden wanneer hij 's nachts, na diens begrafenis, naar huis terugkeert. Tussen hem en de in zijn verbeelding weer levend geworden vriend, ontspint zich een dialoog met als thema

de huichelarij van de mens, die slechts in holle toespraken de overledene looft, terwijl niemand, behalve vrouw en dochter, iets oprechts zegt: "Hulle het my begrawe sonder om iets vir my te sê" (p. 142). Het nachtelijk duister en vooral ook de goed aangevoelde leegte thuis ("Hy staan stil in die sitkamer en nou die eerste maal, voel hy dat Oom Hans dood is", p. 145) dragen bij tot de stemming, die nu niet door een ontmoeting met reële figuren gewekt wordt, doch in een dialoog van een enkeling met zijn fantasie.

In dit opzicht kan onmiskenbaar een parallel met "Verdoke skoonheid" (Beg) getrokken worden. De man met wie men er kennis maakt, beleeft opnieuw, in zijn geest, een trektocht in de bergen die hij met een verloren vriend veertig jaar vroeger ondernomen had. Het thema van dit verhaal is de vergankelijkheid van al het schijnbaar blijvende in de natuur, met de mens als deel daarvan. Achtereenvolgens reconstrueert Viljoen zijn ontmoeting met de Zweedse kluizenaar, zijn ontroering bij het zien van de prachtige verborgen "kloof" en zijn verrukking over het meisje Hester. De eigenlijke actie begint pas bij Viljoens voornemen deze dingen uit zijn jeugd weer te zien, hetgeen natuurlijk op een ontgoocheling uitloopt: de geleerde kluizenaar is dood, zonder ooit iets van zijn gedachten neergeschreven te hebben, de "kloof" is bedorven door een nabijgelegen marmergroeve, en het meisje is een gezette bejaarde vrouw, die zich de jeugdvriend nauwelijks herinnert. "Sic transit gloria mundi" .... "ubi sunt qui ante nos in mundo fuere" ... "die sneeu van voorverlede jaar...": dit alles is het thema, want de symbolische waarde die in deze ontnuchterende herontmoeting schuilt, is de vergankelijkheid van kennis, schoonheid en

jeugd. Van een werkelijk conflict merkt men hier dus niets, wel iets van een spanning die gelegen is in het contrast tussen de pijnlijke ontdekking van het heden en het geïdealiseerde verleden. Krige noemt dit terecht een situatie die, vanwege zijn onverijmdheid en "'n sekere onverenigbaarheid", ironisch bedoeld is. (11) Telkens klinkt ook de ondertoon van weemoedigheid op, die het ganse verhaal, doch vooral het einde, in een stemming van negativiteit dompelt. Zo bijvoorbeeld in Viljoens gedachten over de gestorven kluizenaar: "Waaraan laat die geval my dink? ... Dis soos party perebome wat nooit dra nie; wat wel 'n enkele maal blom maar nooit vrug dra nie" (p. 145). Of in Hesters vergelijking: "Ja, dinge duur nie lank nie. Dis soos 'n Augustusdag. In die môre as die wind stil lê is dit mooi en lekker, maar al gou begin die wind te waai en sien jy net stof" (p. 148).

Op een half reëel, half onwerkelijk vlak beweegt de actie in die verhalen waaruit Van Melles merkwaardige interesse voor het occulte blijkt, een belangstelling die misschien te verklaren is in het licht van de rond de negentigerjaren sterk opkomende spiritistische bewegingen. Hoewel niets erop wijst dat hij ooit in direct contact met een dier kringen gestaan heeft, is het toch geweten dat hij Dominee P. Huet van Goes, die in 1885 spiritist werd, goed heeft gekend. In een van Van Melles verhalen wordt deze figuur, die in Nederland zoveel opzien baarde, zelfs ter sprake gebracht. Het ligt voor de hand dat de auteur zich met een onderwerp als de "zwarte kunst" een vertelstof verschafte die grote mogelijkheden tot het scheppen van stemmingssituaties bood: paradoxaal genoeg is hij hierin zelden geslaagd. Spiritisme en fantasmagorieën

(11) Op. Cit., p. 11.

zijn thema van stemmingsverhalen of -schetsen als: "Spokerij" (ZAS), "Help die spoke" (Mgv), "Kontakt" (ZAS), "'n Geslaagde proefneming" (Pww), en "Geroep van oorkant af" (Pww).

Laatstgenoemde schets kon een fragment zijn uit het conflictverhaal "Die predikant van Albertstad" (VaS), daar in beide dezelfde personages in een identieke omgeving optreden. Een ouderling woont de spiritistische zitting van een dorpsdominee bij, hoewel hij, zoals de helft der gemeente, sceptisch staat tegenover diens activiteiten. Dit gegeven blijft fragmentarisch omdat het een inleiding tot een groter gebeuren, bijvoorbeeld een conflictsituatie, kan voorstellen. Men heeft hier dus slechts met het voorspel van een conflict te doen, doch nu voornamelijk gezien vanuit het standpunt van de sceptisch gestemde ouderling. Op het punt waar een eventuele complicatie zich kon voordoen (na de zitting), breekt het verhaal af met een vervagend slot. Juist vanwege die afwezigheid van een uitgewerkt conflict en daartegen een accentueren van de aangrijpende atmosfeer der zitting, heeft men hier in de eerste plaats met een stemmingsschets te maken.

Na "Spokerij", dat oorspronkelijk in het Nederlands verscheen en later letterlijk vertaald werd opgenomen in de bundel Oom Daan en die Dood en herdrukt in Begeestering, heeft Van Melle vergeefs getracht een tweede maal een spookverhaal te schrijven, nl. "Help die spoke". De grootste tekortkoming in beide is dat het essentiële element van het spookverhaal, namelijk de haast tastbare, beklemmende atmosfeer, zoniet verwaarloosd dan toch te weinig verwezenlijkt wordt. De meeste der nog te

behandelen korte verhalen moeten in een losser verband geciteerd worden. Geslaagd is de stemmingsweergave in "'n Goeie dag" (Mgv), met als onderwerp de inwijding van een nieuwe school nadat de oude officieel gesloten is. Contrasterend werkt de rumoerigheid der toespraken te midden van de feestelijkheid en de ingetogenheid van de schuchtere onderwijzer, die, na afloop, de oude school waarvan iedereen zo gemakkelijk afscheid nam, in een monoloog toespreekt. Subtiel en fijn aangevoeld is tevens het contrast in de wijze waarop de oude school gezien wordt: voor de meesten een belemmering van de vooruitgang, doch voor de onderwijzer een rustgevende herinnering ("iewers waar jy kan gaan as jy moeg is", p. 41). Een dergelijke tegenstelling tussen de houding der massa en die van de enkeling had wellicht meer beklemtoond kunnen worden, doch niet zonder een accentverschuiving in thema. Het centrale punt van de actie zou dan dit scherp conflict geweest zijn, maar in dat geval zou de schets niet meer aan de bedoeling van de verteller beantwoord hebben. Botsingen van die aard treft men wel in de verhalen met een zuivere conflictsituatie aan. In deze schets over het schoolleven was het doel van de verteller slechts stemmingen weer te geven: die van de dankbare menigte en, bij wijze van contrast, vooral die van de sentimentele onderwijzer, die moeilijk afscheid kan nemen van de school waar hij voor het eerst de kinderziel heeft leren kennen: "'n Kind is soos 'n vars druppel seewater; daar sit iets van die ewigheid in hom (...) Sy oë is soos water; soos 'n glasbal; sy oë spreek; hulle is waaragtig; sy oë is soos die lug ...." (pp. 42-43).

Herinneringen en overpeinzingen van een enkeling spelen een nog grotere rol in het scheppen van stemmingen

in schetsen als "Kersfeesoordenkings" (Pww) en "Vertroosting" (Pww). Gebeurtenissen op kerstfeesten in het verleden enerzijds en verschrikkelijke feiten van de actualiteit anderzijds, zijn aanleiding tot deze vertellingen, waaruit duidelijk een ondertoon van Christelijk heilsverlangen en een vertrouwen op de troostende kracht van God opklinken. (12)

Ongetwijfeld geput uit Van Welles persoonlijke herinnering zijn de schetsen "Sonder skip" (ODD) (13) en "Sondagmôre" (ODD), waar een zeemanskwartier in de Karaïben en een zeilschip ergens op de oceaan als decor dienen. "Sonder skip", statisch van aard, geeft niet meer dan een weinig treffende beschrijving van een aantal zeemanstypes die een matroos, Kris, in een tropische haven leert kennen. In de tweede schets, een van de zeer weinige in het Afrikaans over het zeemansleven, ontmoet men dezelfde Kris aan boord van een zeilschip. Fijn contrasteert de onverschilligheid van de overige matrozen met de dromerigheid van Kris, die zo sterk gevoelig is voor de poëtische atmosfeer op een schip in een stille tropennacht. Hoe wordt deze stemming niet tastbaar gemaakt met "die geflapflap van die lui-hangende seile en die geklets van die touwerk", met "die fokkemas wat af en aan kwartsirkels beskryf teen die skemerblou lug" of met "die see soos gepolyste silwer, glad en met 'n sagte beweging soos asemhalinge" (pp. 60-64)!

---

(12) Tegenhanger van beide, althans wat betreft de stemming van de beschreven figuren, is "Viering" (Jaarboek Skrywerskring, 1946, p. 44), handelend over de vreugde in een gezin, bij het vernemen van het nieuws over Nederlands bevrijding in 1945.

(13) "Sonder skip" verscheen oorspronkelijk als een Nederlands verhaal, nl. "Een vriendelijkheid van Miss Johns" in het Hollands Weekblad van 16 juli 1932 (p. 17). Enkele scènes werden licht gewijzigd maar aan de essentie van het gegeven werd niets afgedaan.

In de bundel Venster aan die straat komen de meeste vertalingen of bewerkingen van de Zeeuwse dorpsvertellingen voor, waarvan er twee bij dit type stemmingsverhalen kunnen ondergebracht worden, nl. "Drusse" en "Vrou van de Plaate".

"Drussen" is de naam van een typisch stapspel der Goesse schoolkinderen. Met tientallen tegelijk wordt door de stille straten "gedrust", zo o.m. langs een huisje waar een bedlegerig jongetje door de ramen starend zijn dood ligt af te wachten. Op een dag wordt ter wille van de zieke de "drus"-route verlegd, doch dit tot ongenoegen van deze laatste, die bij het bezoek van een schoolvriend hierover zijn beklag doet. Bij het volgende "drussen" door het straatje is de vrolijke massa kinderen echter met verstomming geslagen wanneer ze het huisje van de zieke in rouwtooi zien. De vraag dringt zich op waarom de auteur in de Afrikaanse bewerking enkele veranderingen heeft aangebracht. Opvallend is vooreerst de omschakeling van onvoltooid verleden naar tegenwoordige tijd, waaruit een andere interpretatie van het vertellersstandpunt blijkt, namelijk een omschakeling in de visie van alleswetend verteller, die, vanuit een verwijderd standpunt, iets uit zijn eigen jeugdervaring meedeelt, naar een verteller die iets in een onmiddellijk heden ziet afspelen. Verder treft ook dat zonder nadelige gevolgen voor het verhaal in het begin van de Afrikaanse tekst een hele paragraaf over de lokale kinderspelen werd ingevoegd, waarvan de functie zowel in folkloristische schildering als in contrastering met de immobiliteit van het jongetje bestaat. Op dit stemmingscontrast tussen vrolijke beweeglijkheid en onvermogen berust het ganse verloop van het verhaal. Het Nonnestraatje "in die grys môre" past natuurlijk in het kader van dit droeve levenslot en is een ideale "setting".

De vertaling "Vrou van de Plaate" laat juist de passages van folkloristische waarde, oorspronkelijk bestemd voor de Zeeuwse lezers, weg. Boven de verleden tijd wordt eveneens de tegenwoordige verkozen. Vanuit het standpunt van een belangstellend toeschouwer (een "ik") ervaart men het tragisch levenslot van een dorpsvrouw, die jaar in jaar uit hoopvol op de terugkomst van haar verdwenen man wacht, tot deze ten slotte als bij mirakel opdaagt, maar kort daarop sterft. Begrijpelijkerwijs is het vooral de sfeer van bedrukking, stille hoop en vertrouwen, die hier beklemtoond wil worden. (14)

Uit voorgaande besprekingen blijkt in de eerste plaats dat het onmogelijk is een bepaalde ontwikkelingslijn in dit soort verhalen te zien. Bijgevolg moest de behandeling ervan in een t.o.v. de chronologie enigszins arbitraire volgorde geschieden. Als principe gold in de grote verscheidenheid dat, naast de belangrijkste algemene kenmerken, getracht werd kleinere parallellen op te sporen, zoals een identiek milieu of een "actie" op een eerder geestelijk vlak.

Wat de verhalen van dit tweede type echter gemeen hebben en hen van het eerste onderscheidt, is de intimiteit van een menselijke verhouding in een sfeerrijk milieu, dat van grote betekenis is bij de, op intern of extern vlak, verlopende handeling. Bij de schetsen van het eerste type is dit sfeerrijke milieu alleen een natuuromgeving en als figuur is er slechts een enkeling, die ontvankelijk is voor de subtiele invloed daarvan uitgaande. Beide stemmen

(14) De meeste dezer schetsen over Zeeland vindt men in de jg. 1 van het Hollands Weekblad. Twee jaar later, in 1933, publiceerde de schrijver de hele reeks in Het Stadje op 't groene Eiland.

in zoverre met elkaar overeen, dat de ruimte waarin een eventuele handeling zich afspeelt, van primair belang is om een bepaalde stemming te creëren.

II GEBEUREN SCHEPT SPANNING

A. SPANNING IN CONFLICTSITUATIES.

Wordt in het eersteverhaalgenre het episch structuurelement "ruimte" bewust in functie van de atmosfeerschepping rond de hoofdfiguur beklemtoond, dan valt het accent in het tweede genre eerder op het element actie, dat er in de eerste plaats op gericht is een spanning te verwekken. Spanning komt zowel tot uiting in de drie types der conflictsituaties als in de verhalen waar een liefdesverhouding dominerend element is. De ruimte waarin een actie zich afspeelt, is nu niet meer hoofdzaak en een eventuele stemming wordt slechts indirect uit het gebeuren aangevoeld. Met betrekking tot de conflictverhalen waarop onze aandacht het eerste toegespitst is, werd in de theoretische indeling gezegd dat een conflict als dramatisch handelingsmoment zich zowel op een geestelijk als een meer reëel vlak kan voordoen. Op zuiver geestelijk vlak ligt het conflict in het eerste type verhalen, waarin iemand in tweestrijd met zijn eigen opvattingen komt.

1. Conflict met het ego.

Het thema in dit eerste type is de botsing van een individu met zijn eigen principes, hetgeen hierop neer komt dat deze figuur tot de ontdekking komt dat hij, door omstandigheden al of niet afhankelijk van hem zelf, in een kritische situatie beland is, zodat hij de innerlijke noodzaak voelt te handelen of een beslissing te nemen. De

aldus opgebouwde spanning kan slechts na een katharsis in de vorm van een soort zelfoverwinning zijn hoogtepunt bereiken en een oplossing vinden.

Een der beste specimens van dit verhaalgenre, en dat we dus als prototype ervan kunnen laten gelden, is "Wraak" (Beg), een laattijdige bewerking van het originele "Weder genomen" (ZAS), dat in tussentijd, in 1937, als het toneelstuk "Wraak" was verschenen. Het gegeven komt kortweg hierop neer. Berend Viviers heeft zich na de ontberingen van de Vrijheidsoorlog weer op de oude boerderij kunnen vestigen. De laffe moord op zijn zoon door zijn vroegere bijwoner, een "joiner", heeft hem echter tot een verbitterd man gemaakt. Maar zijn grootste beproeving begint pas wanneer deze bijwoner om vergiffenis komt vragen en weer op de gronden van zijn familie zijn intrek neemt. Zijn kracht puttend uit zijn Christelijke naastenliefde en vergevingsgezindheid poogt Berend, ondanks zijn minder pacifistisch voelende familie, met de moordenaar opnieuw samen te leven, doch zijn meest menselijke gevoelens raken hem stilaan de baas en dan, in een vlaag van waanzin, grijpt hij zijn geweer en laat gerechtigheid geschieden. Men heeft hier met een fundamenteel Christelijk thema te doen, namelijk het gebrek aan geloofsovertuiging, uitgebeeld in de onmacht van een mens die zijn naaste niet kan vergeven om God de wraak te laten toekomen. Met Berend Viviers wordt ons een mens getoond die, in zijn strijd tussen zijn Christelijke principes en zijn al te menselijke neigingen, ten slotte slechts zijn instinct kan gehoorzamen. Hij blijkt niet in staat te zijn een offer te brengen zonder iets terug te eisen, waardoor natuurlijk het offer als dusdanig alle waarde verliest. Van kapitaal belang is dus het conflict in Berends geest, een conflict dat een fatale

wending neemt zodra hij zichzelf niet meer meester is. Dit voert de actie op tot een climaxpunt. Slechts de waarachtige uitbeelding van Berends groeiende waanzin kan de spanning hier op voelbare wijze doen toenemen. Deze openbaart zich al bij de eerste aanduiding van zijn zinsverbijstering wanneer hij op een ochtend Strijdom buiten ziet lopen: "Sy bewegings is soos iemand wat in 'n dowwe verbystering is. Hy neem die geweer van die muur af en staan 'n rukkie daarmee in sy hande, gaan dan na die venster en staan 'n ruk doodstil" (p. 36). Ook Strijdoms motivering om op de oude boerderij, oord van zijn misdaad, te blijven is een belangrijk en tragisch element in de opbouw der spanning: "Ek wil hier bly en al die dae aan my sonde dink. Ek wil hierdie mense en daardie plek voor my oë hê, dag na dag, en myself daarmee straf tot aan my dood" (p. 33). Men voelt nu duidelijk dat het tussen deze man, die zijn noodlot een helpende hand toesteekt, en Berend tot een beslissende botsing zal komen. Dit wordt trouwens bevestigd in de voorgevoelens van Berends vrouw, Tante Hannie: "Ek is so bang dat daar eendag iets vreesliks gaan gebeur" (p. 37). Het meest essentiële conflict blijft echter datgene dat zich in Berend afspeelt, zijn groeiende onzekerheid, zijn afnemende kracht tot zelfbeheersing, zijn instinctieve drang tot vergelding.

In dit geleidelijk scheppen van spanning, in dit beklemtonen van Berends conflict, waarin principe en gevoel de fataal botsende elementen zijn, wordt duidelijk hoezeer de Afrikaanse bewerking uitsteekt boven het Nederlandse origineel, dat eigenlijk niet meer dan een schets was en slechts de kern van de hier beschreven handeling bevatte. Het origineel kan de vergelijking met de bewerking trouwens moeilijk doorstaan, daar de schets "Weder

genomen" hier tot een novelle omgevormd werd. Een belangrijk verschil tussen origineel en bewerking is de grotere aandacht die aan de psychologische motivering gewijd werd. Hierdoor verkrijgt men een beter inzicht in het zich ontwikkelende conflict en in de wijze waarop Berend ten slotte slachtoffer wordt van zijn eigen gevoelens. Daarnaast is de uitbreiding van het aantal personages, wellicht te danken aan het inmiddels verschenen toneelstuk "Wraak", ook een verbetering in die zin dat een scherper contrast tussen Berends pacifisme en de haatgevoelens der anderen ontstaat, hetgeen natuurlijk de situatie voor hem des te moeilijker maakt. Buiten Tante Hannie, Oom Berend en Strijdom treden nu eveneens hun kinderen op en een zekere Oom Jannie, een buurman, als het ware de vertegenwoordiger van de kritisch toekijkende buitenwereld. Maar toch worden alleen deze eerste drie overtuigend getekend, terwijl de anderen als mensen eerder vaag blijven. Tante Hannie is het type van de consequente, nuchter denkende boerin voor wie geen compromis bestaat: "Ek kan die moordenaar van my kind nie vergewe nie" (p. 10). Toch poogt zij begrip voor haar man te betonen: "Ons mag hom nie in die pad staan om te doen wat hy meen dat sy plig is nie" (p. 24). Bij Oom Berend gaat geloof boven gevoel: "Dit gaan swaar om 'n Christen te wees Hannie, maar hierdie man kom vergifnis vra en ons mag hom nie afstoot nie". (p. 10). Hij beseft echter welke last hij op zich geladen heeft: "Nog nooit in my lewe het ek so bitter swaar gekry nie, maar dit sal verby gaan" (p. 35), en na zijn wraakneming wordt hij door berouw getekend: "Die Here het my laat sien hoe klein en nietig 'n mens is ....." (p. 51). Strijdom is de berouwvolle joiner. In zijn brief aan Berend schrijft hij: " .... ek verbeel my dat

God my my sonde eerder sal vergewe daar waar ek die sonde gedoen het as hier" (p. 20).

De manier waarop men hier over het algemeen inzicht verkrijgt in de houding en de levensopvatting van de betrokken figuren, namelijk door directe uiting der karakters zelf en niet door mededeling van een alleswetend verteller, wijst erop hoe dicht deze tekst nog bij de vroegere toneelbewerking aanleunt. Men stelt zich daarom onwillekeurig de vraag of de bewerking van toneel tot deze epische vorm een verbetering betekent en of de stof dan beter tot zijn recht komt in een novelle. Terwijl de verteller in de prozavorm de mogelijkheid had om dieper in Berends tragisch conflict in te dringen, is het opvallend hoe weinig deze kans benut wordt. "Wraak" als novelle is inderdaad een grotendeels letterlijke omwerking van het derde tot het zevende bedrijf der toneeluitgave. Dialoog en monoloog worden woord voor woord overgenomen en hetzelfde gebeurt met de korte toneelaanwijzingen, die beschrijvende tekst worden en bijgevolg pijnlijk sober van stijl zijn. Een voorbeeld. Een bediende meldt de aankomst van Strijdom bij de familie Viviers aan: "'Ja, baas, dis hy wat daar aankom, baas Strydom, baas'. Hy wag enkele oomblikke en gaan toe weer weg. Oom Berend loer deur die venster. Tant Hannie kom langs hom staan en so kyk hulle enkele oomblikke na die man wat daar aankom" (p. 7). In de toneelbewerking vindt men haast precies hetzelfde: "'Ja baas, dis hy wat daar aankom, baas Strydom, baas'. (Hy wag effens en gaan dan weer weg. Oom Berend loer deur die venster en Mevrou Viviers kom langs hom staan. Enkele oomblikke kyk hulle so)." (p. 15). Slechts drie scènes vormen op deze procedure een uitzondering. Afgezien van de allereerste paragraaf, die een samenvatting van het

voorafgegane gebeuren is (uitgebeeld in bedrijven 1 en 2 van het toneelstuk), komt eerst dat gedeelte in aanmerking (pp. 15-19) waarin men Strijdom als berouwhebbend zondaar leert kennen. Deze toevoeging is echter niet op zijn juiste plaats, daar men hierin pas verneemt waarom hij naar Berend wil gaan - en in feite is dit al gebeurd in de vorige scène - en hoe zijn reactie is nadat dit bezoek werd afgelegd. Verhaald door een alleswetende verteller wil deze scène dus een direct inzicht verschaffen in Strijdoms karakter, doch in het groter verband van het ganse verhaal wordt hiermee een structurele fout begaan doordat de chronologische volgorde in de war wordt gebracht. Hetzelfde doet zich voor in een andere tussenscène, die ook een latere invoeging is ten opzichte van de handeling van het toneelstuk. Op aandringen van zijn moeder gaat Martiens zijn broer Gert halen om samen Strijdom aan te zeggen dat hij moet wegtrekken, maar plots, bij het horen van een geweerschot, lopen de twee mannen haastig weer naar huis. Deze scène veroorzaakt eveneens een breuk in de chronologische opeenvolging, aangezien in de daaropvolgende scène, waarin Berend zijn fataal schot laat vallen, nogmaals uitgebeeld wordt wat blijkbaar reeds gebeurd is: in het ene deel horen de twee zonen het schot en in het volgende richt de aandacht zich weer op Berend die in zijn waanzin nu pas naar zijn geweer grijpt, richt en schiet. Het doel dat de auteur met deze weinig functionele invoegingen blijkbaar nastreefde, was een poging om gelijktijdige handelingen van figuren op verschillende plaatsen vast te leggen. Overbodig als ze zijn voor de essentie van het verhaal, betekenen ze dus allesbehalve een verbetering, daar ze noch voor de karakterisering noch voor de actie enige nieuwe elementen aanbrengen. (Het is in elk geval merkwaardig dat de auteur ditzelfde

soort structurele fouten ook in zijn romanwerk begaan heeft.) Even onnodig en onessentieel is het laatste gedeelte van het verhaal (zevende bedrijf in het drama), waarin Berends thuiskomst na de gerechtelijke vrijspraak en eenieders vergoelijking van zijn optreden beschreven wordt. Zonder al deze moraliserende nabepeinzingen zou het ogenblik van de waanzinnige wraakneming een effectvoller en dramatischer einde gevormd hebben. In dit opzicht moet "Wraak" wél onderdoen voor het Nederlandse "Weder genomen" dat aldus eindigt: "Lang mikte hij, toen trok hij af. Dalport sloeg zijn armen hoog op en viel. Enige ogenblikken bleef Oom Berend zo geknield, roerloos. Toen stond hij op." (p. 18); waarbij men E. Joubert's mening kan onderschrijven: "Die skrywer suggereer net en laat 'n groot gedeelte oor aan die verbeelding van die leser" (15). Als verhaalvorm leunt "Wraak" dus te dicht aan bij de toneeluitgave. Het besluit is dat de auteur zijn dramatische stof niet genoeg in zich heeft laten rijpen om ze tot een volwaardige novelle om te scheppen. "Wraak" is niet meer dan het toneelstuk in proza omgezet met enkele onfunctioneel ingevoegde scènes, die vanwege de eenheid van ruimte voor het toneel technisch onmogelijk waren. Dit alles neemt echter niet weg dat we hier te maken hebben met een der beste voorbeelden van een zuivere ik-conflictsituatie. Omstandigheden onafhankelijk van een hoofdfiguur dwingen hem niet alleen in een conflict met zichzelf, doch zetten hem ook aan tot handelen.

Van even groot belang is de conflictsituatie waarrond het verhaal "Die joiner" (Vgs) is opgebouwd. De sterke eenheidsindruk die van dit verhaal uitgaat, berust voornamelijk op de geheel aanvaardbare wijze waarop de ver-

(15) Van Melle as prosaskrywer, Univ. Kaapstad, 1945, p. 27.

teller een ik-conflict uit een dergelijke situatie weet te laten groeien. Frans Nortjee, een verrader ("joiner") uit de Vrijheidsoorlog, heeft tijdens de latere Rebellie tevergeefs getracht zijn vroeger bedreven fout weer goed te maken. Daar het niet tot de verwachte gevechten is gekomen, besluit hij ten slotte bij de laatst overblijvende rebellengroep aan te sluiten. De vreselijke moeilijkheden die hij daarna moet doorstaan, doen hem eindelijk voelen dat zijn schuld betaald is. Vreugdevol keert hij naar huis terug. Als zijn vrouw hem dan hun intussen geboren dochtertje toont, wil hij haar Hope en niet gewoonweg Maria dopen. Het sterke punt van dit verhaal is ongetwijfeld het feit dat de auteur er in weinige bladzijden in slaagt een volledig mensbeeld te tekenen en een doorsnee van diens zielsgesteldheid te geven: zijn wanhoop, zijn twijfel, zijn groeiend zelfvertrouwen en dan de hernieuwde levenskracht. Weer wordt een figuur tot handelen gedreven, zij het ditmaal onder impuls van zijn eigen schuldbesef, en moet hij een beslissing nemen zodat zijn verder levenslot een bepaalde nieuwe wending krijgt. Door sterke concentratie op de hoofdfiguur - kenmerk van Van Melles beste proza - en vooral door psychologische motivering van Nortjees besluit, bereikt de verteller een maximum van geloofwaardigheid. De idee van zelfbevestiging is de kerngedachte van het gebeuren: "En in hom het 'n verlange begin groei om nog eenmaal te kan goedmaak die kwaad wat hy teen sy volk bedryf het" (p. 114). De enige manier waarop Nortjee zich van zijn eigen mannelijkheid meent te kunnen overtuigen, is door de zwaarste ontberingen te lijden in een strijd voor de nationale zaak, hoewel de slechte afloop daarvan reeds te voorzien was. Met dit fysiek lijden als een positief bewijs van zijn opofferingsgeest moet zijn katharsis beginnen, waarna een nieuw

levensenthousiasme de plaats van wroeging zal kunnen innemen: ".... maar die beste van al is die swaar wat hy gely het, wat hom opgehef het, wat hom geestelik weer op die been gebring het en wat maak dat hy weer soos 'n man kan rondkyk." (p. 119). De humoristisch-ironische situatie van het sterk suggestieve einde der actie volgt ten slotte als een zogenaamde bevestiging van Nortjees geestelijke vernieuwing: zijn kind moet niet gewoonweg Maria heten, "ons moet haar Hope laat doop." Men is aanvankelijk geneigd te denken dat de keuze van juist deze Engelse naam een weerspiegeling wil zijn van Nortjees nieuwe kracht, van zijn geloof in het leven en zijn Lebensbejahung. Van Melles verhaaleinde is echter spitvondiger vanwege de ironische geladenheid van de "pointe". Want al meent de Joiner bewezen te hebben aan welke kant hij staat en al denkt hij alles wat Engels is objectiever te kunnen bekijken, toch bewijst hij door precies die naam te kiezen ("Ja, dis 'n mooi naam") dat hij onbewust nog in de ban van zijn oude pro-Engelse gezindheid leeft. Het offer blijkt eerder voor de buitenwereld gebracht te zijn: de ironische discrepantie tussen schijn en werkelijkheid komt treffend naar voor. J. Verhage wil het ironisch element niet ten onrechte in een ruimer verband zien en wel "as simbool van die ironie in die omstandighede van die Afrikaner" (16), omdat Nortjees medemensen wellicht niets ongewoons in een Engelse naam zouden gezien hebben. Dit zou dan wijzen op de sterke invloed die de Engelse cultuur op de Afrikaners heeft, zelfs op de vurigsten onder hen. Hoe het ook zij, men ziet welk een rijke implicatiekracht een enkel woord bij Van Melle kan hebben.

---

(16) Standpunte, Julie 1955, p. 66.

Een soortgelijke zelfoverwinning na een conflict, veroorzaakt door schuldbesef, is ook het kerngebeuren in "Verjonging" (Vgs). Hoofdfiguur is nu een middeljarige dominee die er zich meer en meer van bewust wordt dat hij in zijn huiselijke kring en zijn ambt zijn plicht verzaakt. Door zelfonderzoek en gebed ontdekt hij zijn fout in zijn vrees voor de mensen, die hem een hinderpaal zijn om de waarheid te verkondigen. "Vrees maak dood. Vrees is soos 'n vrieswind; vrees is soos 'n versengende wind; vrees is 'n siekte wat in die lewe invreet" (p. 207). Eindelijk vindt hij dan het jeugdig vuur en de moed terug. Dit thema van de hypocrisie die van velen de ware aard verbergt, wordt zoals in "Die joiner" geïllustreerd met een conflictsituatie die voor de dominee eveneens een essentieel levensmoment betekent. De zelfoverwinning, die nu bestaat uit een negeren van oordeel en vooroordeel der gemeente, zal weer in een krachtgevende vernieuwing resulteren.

Een variatie op dit thema is "Die leeus van Bunyan", dat in de bundel Vergesigte het verhaal "Verjonging" onmiddellijk voorafgaat. Buiten een te lange inleiding valt tevens een andere tekortkoming op, namelijk het te expliciete propageren van een bepaalde sociale idee, die eigenlijk slechts een ondergeschikt verhaalelement had moeten blijven. Het gaat hier om een pleidooi dat Venter voor de naturellenbevolking van Zuid-Afrika moet houden. Nadat enkele aanwezigen vooraf in een "algemene uitstorting van woede en griewe" aan hun antipathie lucht gegeven hebben, slaan Venters woorden in als een bom: "Niemand het nog die belange van die Kaffer bepleit nie. Nou wil ek dit doen (...) Ons moet hom beter behandel. Hom beter opvoed. Ons moet sorg dat hulle nie uitsterf nie. Ons moet streng

wees op hulle, maar regverdig" (pp. 179-180). Hoewel men gemakkelijk geneigd is te denken dat hetgeen Venter verkondigt, essentie van het verhaal is, zodat het geheel, oppervlakkig gezien, een propagandistisch pleidooi voor de Bantoe lijkt, zou zo 'n interpretatie toch op een verkeerde opvatting steunen. Van primair belang is niet de boodschap doch wel het conflict van Venter met zichzelf, die nu voor het eerste zijn vrees voor zijn naasten overwint en uitkomt voor zijn opinie: "Ek is maar 'n lafaard, jong. Ek is regtig bang vir die mense dat hulle my oor my opinie sal haat" (p. 182). Het ogenblik dat hij de durf tot spreken opbrengt, is beslissend: "Sy gevoelens en gedagtes het hom 'n vaart laat loop en nou kom hy meteens voor die sloot en moet spring" (p. 178). Deze uiterst menselijke conflictsituatie, veroorzaakt door twijfel en vrees voor de medemens, wordt echter wel al te zeer door het sociale motief in de schaduw gesteld.

Een meer tragische dimensie verkrijgt de botsing tussen enkeling en gemeenschap in "Die predikant van Albertstad" (VaS), waarin andermaal een geestelijke optreedt, namelijk dominee Volschenk die de opinie van zijn gemeente trotseert en zijn streven als het enige juiste beschouwt. Volschenk, ondanks zijn predikantschap toch spiritist, is ervan overtuigd dat zijn taak als evangelist zich tot in het rijk der geesten uitstrekt. Zich ten volle bewust welke verdeeldheid dit onder zijn gelovigen veroorzaakt, zet hij zijn activiteiten door tot hij bij zijn verplicht ontslag slachtoffer wordt van zijn consequentie. Wat dit verhaal onmiddellijk van de voorgaande doet verschillen, ligt in het feit dat het conflict hier niet in een beslissend crisispunt culmineert zodat een katharsis de hoofdfiguur gans andere uitzichten op

het leven zou verschaffen. Volschenks conflict neemt in de verwijdering tegenover zijn medemensen een tragische ontwikkeling, doch bereikt geen climax, wat te verklaren is als een zwakte in de te losse conceptie van het gegeven. Hij blijft vanaf een zeker punt een twijfelaar: "As ek net oortuig kon wees dat ek op hierdie weg geroepe is, dan sou ek nie omgee nie .... Maar ek is telkens soos een wat op 'n kruispad staan en nie weet watter weg hy moet gaan nie." (p. 128). De sterke concentratie op het zieleleven van de hoofdfiguur maakt Volschenks twijfel niettemin geloofwaardig en laat hem als mens verschijnen. Als idealist die van alle aardse glorie wil afzien om zijn overtuigingen in de praktijk om te zetten, is hij het type mens die, spijt de onzekerheid omtrent zijn roeping, de totale vereenzaming kiest.

Het ontbreken van een crisishoogtepunt in de conflictsituatie is ook typisch in "Betyds" (Vgs), waarin de hoofdfiguur, Prokureur Van Zyl, de omstandigheden eveneens hun loop laat gaan tot een oplossing zich opdringt. Terwijl zijn vrouw thuis ernstig ziek ligt, zit hij op zijn kantoor te piekeren hoe hij, met het weinige dat hij de laatste maanden nog verdient, op zo hoge voet zal kunnen blijven leven, om de zieke in de waan te houden dat alles nog goed gaat. Op weg naar huis berekent hij weer eens zijn laatste kapitaal en bedenkt reeds wat hij zijn vrouw ditmaal zal moeten zeggen. Maar het noodlot voorkomt zijn moeilijke taak, want bij zijn thuiskomst vertelt de verpleegster hem dat zijn vrouw zoëven overleden is. Niettegenstaande dit ongecompliceerd en rechtlijnig gebeuren treft hier vooral het menselijk begrip van de verteller, die juist een situatie kiest waarin niet alleen het thema van liefde en toewijding vervlochten is, doch ook dat

van de onmacht van de ouderdom en, in groter verband, het algemene drama van het grootstadsleven. Uys Krige schrijft terecht: "En die leed en die ellende van die grootstad, hoe hard en meedoënloos die lewe daar kan wees, spreek vir my duideliker uit Bityds as uit etlike lywige romans wat ek oor dieselfde tema gelees het" (17). Dramatisch ironisch is het pijnlijke contrast tussen de schijn die Van Zyl tegenover zijn vrouw wil hooghouden, en de harde realiteit. In dit contrast en in de spanning van Van Zyls ik-conflict, namelijk zijn poging tot een compromis tussen persoonlijke trots en altruïsme, ligt nu eenmaal de waarde en de essentie van dit korte drama besloten.

*

* *

Het gebeurt in enkele gevallen dat de Afrikaanse bewerking van een oorspronkelijk in het Nederlands geschreven schets verschilt door een accentverschuiving in de thematiek en een andere benadering van de vertelstof. Dit doet zich onder meer voor in "Twyfel" (ODD), afgeleid van "Oorlogsherinnering" (ZAS). Het gemeenschappelijke gegeven is als volgt. Een oud man heeft twee zonen, een van hen is in de oorlog, de ander, een kunstschilder, is thuis gebleven. Hij zit nu deze toestand te overdenken, terwijl de kunstenaar in zijn atelier een scène uit de oorlog schildert, die zijn fantasie hem heeft ingegeven. Met een schok herkent de oude vader deze scène als een situatie waarin hij zelf eens betrokken was. Uitgangspunt

---

(17) Op. Cit., p. 21.

in de Nederlandse schets is de mijmerende herinnering van de vader die terugdenkt aan de oorlog. Hij is het type van de bezadigde man, die, hoewel hij ook eens gestreden heeft, nu pacifist is als zijn zoon, in wiens overtuiging en kunst hij bevestiging vindt van zijn antimilitaristische gevoelens. Het Afrikaanse verhaal kent evenwel een nieuw dramatisch handelingsmoment, namelijk de verdeelde gevoelens van de vader voor de beide zonen: voor de soldaat bewondering, voor de kunstenaar onbegrip. Hij is eerder een trotse figuur, die echter door het schilderij van zijn zoon tot nieuwe inzichten gebracht wordt. De conflictsituatie waarin hij belandt, is een nieuw element in het gebeuren. Wordt de spanning verhoogd door deze nieuwe benadering, dan wint het geheel tevens aan geloofwaardigheid, daar de hoofdfiguur nu niet juist op het schilderij afgebeeld ziet wat hij even tevoren nog overpeinsde. Het kunstwerk van de zoon schept bij de vader het conflict, d.w.z. de twijfel aan het nut en het doel van de oorlog: "'n Diepe neerslagtigheid is in hom (...) Waarom doen 'n mens sulke dinge? Waarom laat 'n mens sulke dom onnosel seuns gaan? Waarvoor?" (p. 83 e.v.). Buiten deze verdieping in het gegeven ten opzichte van "oorlogsherinnering" treft ten slotte nog de grotere mate van objectiviteit, waarmee de verteller de botsende opvattingen van vader en zoon tegenover elkaar stelt. Tot dit doel wordt trouwens de figuur van de broer Org, soldaat in "Duits Wes", ingelast als tegenpool van de vreedzame Sarel. In "Oorlogsherinnering" is deze broer immers in de vorige oorlog gedood. Strijdlust en pacifisme worden als het ware tegen elkaar in Oom Jans geest afgewogen, en waar hij tevoren slechts zekerheid kende, blijft nu de twijfel over.

Een volgend voorbeeld van verschillende stofbenadering in de originele tekst en in de bewerking is "Verslagen" (ZAS) tegenover "Kom nou" (ODD). In de bewerking behaalt de hoofdfiguur na zijn ik-conflict, nl. een strijd tegen eigen wanhoop veroorzaakt door laster en onwelwillendheid van zijn medemensen, een overwinning over zichzelf, doordat hij zijn liefde voor zijn medemensen uiteindelijk laat regeren over zijn trots. Nadat hij dan innerlijk de strijd met zichzelf geleverd heeft, voelt hij zich gelouterd en in staat het leven te aanvaarden: "'n Groot verligting is in hom soos 'n ongewapende krygsman wat 'n wapen gevind het" (p. 35). Deze gang van zaken wijkt in zoverre van het originele gegeven af, dat daar de jonge man eerder aan zijn groeiende neerslachtigheid ten prooi valt. Het is alsof de zoveel oudere auteur van het latere verhaal een grotere hoeveelheid mensenkennis had om zijn figuur met het nodige weerstandsvermogen te bezielen, zodat hij zich boven het laag gekonkel van de massa kan stellen. Uit meer gedetailleerde aanduiding van de geestelijke strijd in "Kom nou" en betere motivering van de wisselende gevoelens van haat en liefde blijken goed het zuiverder psychologisch inzicht en de grotere mensenkennis waarmee de verteller zich in zijn nieuw gegeven ingeleefd heeft.

*

* *

Dat het schoolleven een bron van inspiratie kon
. is voor een figuur als Van Melle, zelf onderwijzer,
. In al zijn verhaalgenres heeft hij bepaalde
handeld die hem zijn jarenlange ervaring in
cholen opleverden: nu eens om een stemming in

een klaskamer te beschrijven, dan weer om een conflict tussen leraar en leerlingen of overheid uiteen te zetten en soms ook om het beeld te tekenen van een onderwijzer die met nieuwe plannen voor de dag komt of na een lange loopbaan in vergetelheid tragisch aan zijn einde komt. Reeds in de bundel Het Stadje op het groene Eiland wordt voor "Thema's van Dubois" (p. 100) en "Een plicht verzaakt" (p. 79) de schoolwereld tot verhaalmilieu gekozen. Men moet dit soort half autobiografische dorpsvertellingen interpreteren in het licht van het ganse boek, dat tot doel heeft een ietwat geromantiseerd beeld van een eigen beleefd verleden op te roepen. De ongepaste houding van een leerling tegenover zijn leraar Frans enerzijds en die van een onderwijzer tegenover zijn schoolhoofd anderzijds zijn voor beide vertellingen aanleiding tot een geestelijke strijd van telkens dezelfde figuren met zichzelf. Gevoelens van spijt en wroeging dicteren de overpeinzingen van een eerlijk verteller, die met weemoed terugblikt op onherroepelijk vervlogen tijden.

Meer tragisch van aard dan die eerste vertellingen is de actie in het later verschenen "Die laaste skof" (Mgv). Een oude, bij de inspectie weinig geachte leraar meent, op de vooravond van zijn pensionering, een nieuwe onderwijsmethode toe te passen. Gesteund door zijn begrijpende directeur slaagt hij in zijn opzet, doch dan komt onverbiddelijk het besluit van het ministerie dat hij moet aftreden. De machteloosheid van de mens die in de moderne samenleving in grote mate speelbal is van de hiërarchie der machten, is het thema van dit tweedelige verhaal. Daar doorheen echter klinkt, in een fijne ondertoon, het thema der tragiek van de ouderdom,

vocral wanneer zich, na het beëindigen der levenstaak, de afgrond van de doelloze oude dag opent: "Nou val dit soos 'n slag op sy kop, sit hy daar terneergeslaan, soos 'n mens wat 'n ramp oorgekom het ...." (p. 31) Tragisch ironisch is derhalve de machteloosheid van de oude man die te laat tot ontwaking komt en dan pas de zin van zijn taak inziet.(18)

Naast het schoolleven als inspiratiebron putte de auteur eveneens heel wat verhaalstof uit de problematiek van de praktische godsdienstigheid. Daar hij afkomstig was uit een orthodox Protestants milieu, wekt het geen verwondering dat vele van Van Melles Hervormd-Christelijke opvattingen in zijn werk besloten liggen. Hoewel de meeste figuren in zijn verhaalwerk belijdende Christenen zijn en de algemene elementaire principes van het Christendom het patroon van hun handelingen vormen, is het de auteur er - in zijn verhalen althans - toch nooit om te doen zich als protagonist van een militante leer op te werpen. Spanningen op een religieus vlak verschaffen uiterst geschikte mogelijkheden om een conflict bij een individu uit te beelden. Zo is naastenliefde, zonder onderscheid des persoons, die zich behoort te uiten in daden en niet in woorden, het thema van "'n Slegte Nuwejaar" (Mgv), het derde verhaal waarin de zeemanswereld der Karaïben als milieu gekozen wordt. De

---

(18) De onderwijswereld was ook onderwerp in een verhaal als "Die onderwyser van Welverdiend" (Die Volkstem, 31 Des. 1932, p. 1); en in "Die onderwyser-boer se mislukte onderneming" (Die Volkstem, 9 Des. 1933, p. 1), met een thema dat later in 1937 weer opgenomen werd in "Terug na die ou werk" (Die Suiderstem, 11 Sept. 1937, p. 11). Al deze verhalen vertonen wel een zekere affiniteit met het hier behandelde genre door hun beschrijving van bepaalde conflicten die een andersdenkend leraar schept (autobiografisch ?), doch nergens munten ze uit door een originele behandeling van hun gegeven of een psychologisch indringende benadering der optredende figuren.

voortvluchtige matroos Kris is nu bijfiguur, daar hij in functie van Ds. Brown moet gezien worden, in wie hij, wegens het niet vervullen van diens voornemens, een conflict teweegbrengt. Tegen de bouw van dit verhaal kan het bezwaar geopperd worden dat de proportioneel te lange inleiding met zijn stemming schepping rond de bijfiguur onnodig is en de aandacht van de essentie afleidt.

Een ander Christelijk thema, namelijk dat van berusting of aanvaarding van het lot, wordt behandeld in "Iets soos 'n bestiering" (ODD). Helaas laat de auteur het gebeuren niet voor zich zelf spreken en, alsof hij zijn lezerspubliek onderschatte, geeft hij in de laatste paragraaf van het verhaal een aantal toelichtingen op hetgeen beschreven werd, met de klaarblijkelijke bedoeling titel en inhoud te verklaren. Terwijl zijn ander proza dankzij bondigheid wint aan suggestiviteit, doen dergelijke bijvoegingen afbreuk aan de integriteit van het gegeven. Vrees voor de vervloeking die Oom Jan na zijn onrechtvaardige opsluiting over zijn vijanden wil uitspreken, en verontwaardiging over de vernederende behandeling zijn aanleiding tot diens conflictsituatie. Door de steun die een toevallig ontdekt Bijbelwoord ("Bidt voor degenen die U geweld aandoen") hem verleent, slaagt hij erin zijn drift te bemeesteren om verdraagzaamheid als nieuwe levenshouding te aanvaarden. De aanvankelijke haat "so geweldig dat dit om uiting skree" is plots, en zelfs onwaarschijnlijk gauw voor zulk een karakter, verminderd en "gly van hom af soos 'n kombers." (p. 10)

Een reactie tegen de materialisering van de geestelijke stand en de ontgoocheling die dit meebrengt voor

een gelovige, is onderwerp van "'n Patattalander" (ODD).[19] De "Sehnsucht" naar waarachtig Godsvertrouwen is niet alleen aanleiding tot de verbittering van Oom Louw, na zijn ontmoeting met zijn vroegere zo geliefde dominee die nu slechts over stuwdammen praat, maar bepaalt ook de algemene ondertoon waarmee dit gebeuren naar voren gebracht wordt. Het is niet zeldzaam bij Van Melle dat figuren die een te grote mate van zelfvertrouwen koesteren, gewogen en te licht bevonden worden. Toch komt de verteller doorgaans niet zelf aan het woord, maar associeert hij zich eerder met een der figuren naar wie zijn sympathie blijkt uit te gaan, in dit geval Louw le Roux. Zulks wordt bijvoorbeeld duidelijk uit de verdeling van de aandacht die aan de twee figuren besteed wordt in het voordeel van de „patattalander" Louw le Roux; of uit een korte subjectieve invoeging als "Ag, die droogte", afkomstig van de verteller die zijn gevoel verraadt. Voornamelijk vanuit Louw's standpunt wordt de ontmoeting weergegeven, met vooraf de beschrijving van de armoede in de streek en de troost die het woord van de geestelijke had gebracht. Met Louw's gedachten sluit het verhaal ook af ("Nee, damme, as ons ons hoop daarop moet bou, sal dit maar treurig wees", p. 55), hetgeen een finale indruk meegeeft en het voorafgaande onontkombaar in een bepaald licht zet. Een zeer geslaagd effect wordt met de ironische omkeer in de levensopvatting van de dominee bereikt, vooral door het contrast dat deze verandering met de oprechtheid van een zijner beste, vroegere volgelingen schept. Terwijl de een zijn toe-

---

(19) Het origineel hiervan is eigenlijk het Nederlandse "De pattattalander", verschenen in het Hollands Weekblad (20 dec. 1930, p. 5). Qua inhoud zijn beide verhalen gelijk.

vlucht neemt tot meer concrete hulpmiddelen, overtreft de leerling zijn oude meester door te blijven vasthouden aan datgene wat deze zelf eens als ideaal hooggehouden heeft.

Rond het thema van de Christelijke overtuigingskracht centraliseert zich de conflictsituatie van dominee Le Roux in "Le Roux gee De Bruyn antwoord" (Mgv). In een geheel op geestelijk vlak liggende actie wordt Le Roux' conflict met zichzelf, naar aanleiding van het scepticisme van een ongelovige, voorgesteld. Vervult hij als dominee zijn taak van apostel onder de heidenen? En kunnen dezen overtuigd worden als ze slechts in daden en niet in het Woord geloven? De vraag kan gesteld worden in hoeverre deze worsteling met een specifiek Christelijke problematiek, nog kortverhaal is, daar karakterisering en actie in functie staan van het te sterk geaccentueerde thema der Christelijke overtuigingskracht: te weinig weet de verteller de illusie te scheppen dat het hem in de beschrijving van Le Roux' worsteling alleen te doen is om de geestelijke zelfstrijd van een mens, die eerlijk probeert te zijn met zichzelf. Proportioneel gaat de aandacht te veel uit naar het probleem op zichzelf en te weinig naar de mens voor wie het probleem een gewetensconflict betekent.

Dat de mens zijn medemens mag noch kan beoordelen volgens diens uiterlijke voorkomst, wordt in "Aangesigte" (VaS) duidelijk gemaakt. Hoogdyk, voorzitter van een Christelijke gemeenschap, heeft te doen met het probleem of hij ja dan neen de vlotte jongeling of de ruwe oude man als lid kan aanvaarden. Schijn bedriegt natuurlijk,

want later komt uit dat de grijsaard een berouwhebbend moordenaar is en de jonge man een winstzoekend handelaar. Het is eigenlijk met dit soort Zondagschoolverhaaltjes dat Van Melle tot een laagtepunt van zijn vertelkunst afdaalde.(20) Weliswaar ging de verteller uit van een conflict, een twijfel bij de hoofdfiguur, maar de spanningloze wijze van belichting, de doorzichtigheid van het geval om juist deze twee extreme types te kiezen, en vooral de hinderlijke moraliserende invoegingen ontnemen het verhaal al zijn interesse. Men heeft hier een van die gevallen waar de auteur zijn ingeboren neiging tot moralisatie niet wist te verbergen. Ten slotte is een schrijver niet "a preacher trying to convert his readers with an appeal to a gospel; he is not a teacher trying to make a lesson clear."(21)

Een religieus-sociaal getinte conflictsituatie komt aan de orde met "Troos" (Mgv), dat een poging doet het thema van de euthanasie aan te roeren. De verhouding tussen een bedlegerige vrouw en haar hulpeloze man die geen raad meer weet, roept onmiddellijk de identieke relatie tussen man en vrouw in "Betyds" op. Om zijn vrouw een zachte dood te laten sterven overweegt hij een plan hoe hij haar lijden kan verkorten. In een droom krijgt zij echter een voorgevoel van zijn voornemen. Ze weet zij hem ervan af te brengen, en dank zij haar Christelijke gelatenheid is zij het nu die de rol van trooster op zich neemt. Nadat beide figuren met een gelijk conflict te kampen kregen, wordt met deze dramatische omkeer der rollen van trooster en getrooste een

(20) Hetzelfde geldt voor "Die spieël" (Die Volkstem, 15 Des. 1934, p. 1). Hierin richt de verteller de aandacht te veel op een bijfiguur en niet op de figuur die de zelfstrijd doormaakt.
(21) Lever, K., The novel and the reader, London, 1961, p.89

des te suggestiever resultaat bereikt: "Wat sy vrees is dat sy vertroue, sy berusting aan wankele is. 'Ek moet met hom praat', dink sy, 'hom moed inpraat'" (p. 104). Zoals in "'n Patattalander" neemt de meest benadeelde nu de functie over die tevoren door zijn sterkere medemens vervuld werd. Die onverwachte wisseling bepaalt het ironische karakter van deze situatie. Een structurele tekortkoming is andermaal de te lange en onnodige inleidingsscène (pp. 98-100), die chronologisch de eigenlijke actie wel voorafgaat, doch hierop geen speciaal licht werpt.

In "'n Nuwe verwagting" (VaS) krijgen we een der zeldzame gevallen van tragisch stadsrealisme. Structureel is dit verhaal in een statisch en een meer dynamisch gedeelte splitsbaar. Het eerste, statische deel zet in een karakterschets de overtuigingen en de bron van levensenthousiasme van de hoofdfiguur, een Duitse Jood, uiteen. Dominerend element daarvan is een bepaalde politiek-filosofische opvatting, nl. Raubers bewondering voor het ware Communisme, waarvan Jezus, "die eerste en grootste kommunis", voor hem feitelijk de grondlegger was. Ingeleid door een externe complicatie, de verschijning van de cynische Pool, die de destructieve kracht in Raubers simpele doch eerlijke gedachtengang wordt, begint het meer actievolle tweede deel, dat de hoofdfiguur niet alleen met de indringer maar ook met zichzelf in conflict brengt: "So 'n man beur jou nie op nie. Hy vergiftig die laaste bietjie lewenskrag wat jy nog het. Hy befloers jou toekomsdrome tot jy hul beelde nog nouliks kan sien ...." (p. 37). Rauber, **niet** in staat tegen dit nihilisme in te gaan, grijpt ten slotte de revolver. De dood brengt verlossing: "Dit het amper gelyk of daar

berusting, hoop selfs op sy gesig te lees was" (p. 38). Hoewel zelfmoord voor Rauber de meest consequente reactie was, is een dergelijk verhaalslot voor Van Melle toch ongewoon. Sobere taal, als het ware spiegel van Raubers gedachtenwereld, bewijst met welke diep doorvoelde menselijkheid de verteller zich in de geest van zijn subject ingeleefd heeft: "Jesus was vir hom nie die seun van God nie, maar tog groter as enige mens. Hy het wel die voortbestaan van die siel gepredik, maar dit was nou eenmaal die dwaling van sy tyd; hy het ook wel die bestaan van 'n God gepredik, want in die geloof daaraan was hy opgevoed; hy het homself wel die seun van God genoem, maar dit het hy natuurlik self geglo ...." (p. 31).

Slaagt de hoofdfiguur van "'n Nuwe verwagting" wegens gebrek aan geestelijk weerstandsvermogen er niet in na een katharsis zich een nieuwe levenshouding eigen te maken, het tegendeel is het geval in "Hoor hoe hoes hulle" (Pww). Hoewel de auteur hier ongetwijfeld een interessant motief voor zijn verhaal gevonden heeft, is het jammer dat hij door de onbeheerste voorstellingswijze in de uitwerking van zijn stof gefaald heeft. In een tamelijk lang inleidend exposé wordt de gepensioneerde astmaspecialist Dr. Grey, geconfronteerd met een patiënte, bij wie hij een neurose als oorzaak van haar astma ontdekt. Geïnteresseerd in haar ziekte vindt hij toevallig de psychische oorzaak hiervan, zodat hij de nodige therapie kan stellen. Dan plots volgt het inzicht in zijn eigen situatie: door een alwetend verteller wordt nu in een retrospectief gedeelte over Grey's verleden verteld, waaruit de oorzaak van diens geestelijke achteruitgang blijkt. Verbitterd nadat de mijnraad zijn therapie voor mijnziekte had afgewezen, heeft Grey zich uit zijn

praktijk en zelfs het sociaal leven teruggetrokken. Na dit zelfinzicht, leidend tot conflict en katharsis, volgt het dramatisch einde, waarin weer de tragiek der machteloosheid opduikt: Grey beseft dat zijn defaitisme zinneloos was en met zijn vroeger enthousiasme begint hij opnieuw zijn oude theorieën te verwerken. Doch een voortijdige dood zal hem deze kans niet gunnen. Op zijn sterfbed prevelt hij nog: "Hoor jy hoe hoes hulle?" (p. 153). De zwakke punten zijn hier voornamelijk de explicatieve delen over Grey's verleden, die niet toelaten een spanning op te bouwen. Reeds in de inleidende paragrafen had men met de gehele achtergrond van Grey's verleden moeten kennis maken. Daarop kon dan de complicatie met Mej. Dixon gevolgd zijn en tevens Grey's inzicht in deze zielsverwantschap, hetgeen een licht op de inleiding zou hebben geworpen. De spanning die in de inleiding zou opgebouwd zijn, zou door de introspectie en de daaruit volgende geestelijke genezing een normale oplossing gevonden hebben. De tragische ironie, tot uiting komend in de onmacht van de enkeling die te laat zijn taak en plicht beseft, zou dan des te meer de suggestiviteit van dit dramatisch slot beklemtoond hebben. In het ruimste verband draait dit gegeven rond het thema van het conflict tussen enkeling en gemeenschap. Op deze twee gegevens: (a) de consequente houding van een enkeling die zich ondanks de openbare opinie in zijn recht acht, en (b) de nederlaag van de enkeling in zijn strijd tegen zijn omgeving, - berust overigens een groot deel van Van Melles thematiek.

Uit het twintigtal besproken conflictverhalen blijkt duidelijk dat een menigvuldigheid van situaties

conflicten van een individu met zijn ego kunnen uitlokken. Door dramatische omstandigheden of zelfs door de naastbestaanden in een geïsoleerde positie gedreven, zijn deze hoofdfiguren meestal vereenzaamden, die in hun conflict met zichzelf door niemand geholpen kunnen worden. "Sy vernaamste figure is eensame mense met 'n innerlike stryd ..... "(22). De strijd moet alleen uitgestreden worden om een katharsis mogelijk te maken, waarop een nieuwe levenshouding kan volgen.

Hier dringt zich echter een belangrijk probleem op. Men kan zich namelijk bij dit alles twee vragen stellen: was het Van Melle er in de eerste plaats om te doen telkens een conflict uit te beelden, waarbij de voorgestelde situatie slechts als willekeurige inkleding dienst deed, of was de auteur even sterk geïnteresseerd in de situaties zelf die tot conflicten leiden, even als in de ontzettende menigvuldigheid daarvan, waaruit zou blijken dat hij het leven zag als een permanente strijd en een eerder hachelijke onderneming? Ging het m.a.w. alleen om een geval met een conflictsituatie of mag men in deze sequentie conflicten werkelijk de weerspiegeling van Van Melles visie op het leven zien? Verschillende vaststellingen wijzen er o.i. wel degelijk op dat achter dit scheppen van conflictsituaties een diepere drijfveer zat. Van zijn eerste tot zijn laatste publikatie heeft Van Melle - zij het op indirecte wijze - telkens weer getuigenis afgelegd voor het feit dat hij het leven als een ononderbroken gevecht ziet, hetgeen geprojecteerd wordt zowel in de strijd van de figuren in zijn romans (vooral Bart Nel, maar ook Dawid Booysen en Manie en Pop le Roux) als in die van zijn conflictverhalen, die het

(22) Mulder, H.A., Die Suiderstem, 27 aug. 1938, p. 11.

leeuwenaandeel van de ganse verhaalproduktie innemen. En zeer expliciet stelde hij zijn mening in een zijner gedichten, waar hij een sterk Godsverlangen uitte en herhaaldelijk tegen de bitterheid van het aardse bestaan uitvoer; vooral in "Droeve wereld" klinken zijn woorden hard en onomwonden :

> Dit leven is een weg van zorgen
> 'n Weg van leed en smaad
> Een tijd van strijden zonder glorie
> Een tijd van zwoegen zonder baat.(23)

Het is dus ook niet toevallig dat de figuren in dit verhaalgenre in een menigvuldigheid van conflictrijke situaties geplaatst worden, situaties die zich voor elkeen anders voordoen, maar waaruit eenieder zich alleen moet redden. Uit een dergelijke levensconceptie, die het individu ziet in zijn strijd tegen de vereenzaming, blijkt dat Van Melle in de grond een existentieel gerichte visie op ons bestaan had. De mens tekent hij keer op keer als iemand die zich in een "Grenzsituation" bevindt: hij is iemand die een beslissing moet nemen, die zich bedreigd voelt en alles in het werk stelt om niet alleen gelaten te worden (zij het door zijn medemens of door God). Zulks komt wellicht even sterk aan het licht in het volgende verhaaltype, waar elke figuur een poging doet om niet door de vergetelheid van de dood overrompeld te worden.

2. Conflict met de dood.

De verhalen waarvan het dramatisch handelings-

(23) Gedichten uit Zuid-Afrika, Kampen, 1934, p. 23.

moment een, door diverse omstandigheden, plots opgewekte vrees voor de dood of voor het oordeel in het hiernamaals is, vormen een hoogtepunt in Van Melles verhaalwerk. De onverwachte confrontatie met zijn nakend levenseinde kan in de hoofdfiguur zowel gevoelens van wroeging ten opzichte van zijn vroegere levenshouding wekken, als een aansporing zijn om zich op waardige wijze op dit nieuwe leven voor te bereiden. In beide gevallen belandt hij in een conflict, waarbij hij beseft dat een verzoening met de onverbiddelijkheid van dood of eeuwig oordeel de essentieelste conditie is om tot innerlijke rust te komen. In dit verzoeningsproces, dat de ontwikkeling van de actie bepaalt, is de eigenlijke katharsis gelegen.

Van kapitaal belang is deze bijvoorbeeld in "Oom Daan en die Dood" (ODD), waarin de hoofdfiguur, Oom Daan, slechts dan een aanvaardende houding tegenover de dood kan aannemen wanneer hij zich, na goedmaking van zijn fout tegenover zijn medemensen, van zijn schuld bevrijd voelt. Oom Daans zoontje heeft soms visioenen die meestal iemands dood voorafgaan. Ook nu is dit het geval, en hij, die de dood zijn huis steeds zag voorbijgaan, wordt van een plotse vrees bevangen dat het zijn beurt zal zijn. "Nog nooit het hij die dood goed bekyk nie; hy het maar altyd anderkant toe gekyk" (p. 135). Angst neemt stilaan de plaats van overmoed en trots in en zo begint hij zijn vroeger bedreven kwaad te overdenken. Dit zet hem ertoe aan een van zijn slachtoffers, Jan Redelinghuis, op te zoeken, hoewel deze hem zoals verwacht wantrouwend bejegent. Zijn pacifisme lijdt begrijpelijkerwijs schipbreuk op een koel onthaal. Als Oom Daan zich later, tijdens een vreselijk onweer, naar buiten waagt om zijn

schapen naar een veilig schuiloord te brengen, grijpen koude en regen hem aan en na een korte ziekte komt de dood. Het helderziende kind is genezen: "Die wit ding, die ander dinge wat hy nie kan noem nie, hinder hom nie meer nie. Dis nou weer weg" (p. 146). Dankzij een directe en eenvoudige verteltrant slaagt de verteller erin Oom Daans geestelijk conflict aanvaardbaar te motiveren. Eerst verneemt men zijn lichte onzekerheid en dan de steeds groeiende angst voor de dood: "Sê nou dis hy? Hy is nie klaar daarvoor nie" (p. 135). De angst zet zich om in een obsessie voor een eventuele afrekening: "'n Mens weet nooit hoe dinge is na jou dood nie. Daar anderkant is miskien dinge waarvan ons hier geen vermoede het nie" (p. 136). Geleid door zijn intuïtie neemt hij ten slotte het besluit zijn fout goed te maken: "Die ou rekening wil ek betaal" (p. 139). Deze plotse beslissing, een daad van zelfverloochening, is nu de eerste en moeilijke stap in het spoor van een katharsis. Wanneer deze eenmaal volbracht is, zal de hoofdfiguur tot zijn eigen geruststelling beseffen dat de dood hem niet anders dan ontdaan van zijn schuld zal kunnen meevoeren.

Zowel in de beter afgewerkte karaktertekening als in de meer logische sequentie binnen de handeling, ligt het verschil tussen de Afrikaanse bewerking en het Nederlandse origineel, getiteld "Zijn voorbereiding" (ZAS). Van een zuiverder psychologisch inzicht in de normaal menselijke reacties van zijn karakters getuigt vooral de ontmoetingsscène van Oom Daan en Redelinghuis. In "Zijn voorbereiding" bekent Oom Daan onmiddellijk schuld: "Kyk neef Jan, ek het gekom om vrede te maak. Ek het jou vroeër sleg behandel; ek erken dit en ek kry daar nou

bitter swaar van, ek sê jou eerlik ek kry swaar daaronder."(p. 161)[24] De twintig jaar oude vete verdwijnt als bij toverslag: "En nu hij zo sprak verdween zijn haat tegen die man geheel, en hij was blij". Alsof er vroeger niets gebeurd was, zitten ze allen even later te praten "in de oude vriendschapstoon die zij vroeger hadden, twintig jaar geleden toen zij buren waren op dezelfde plaats" (p. 163). In scherpe tegenstelling met deze ietwat simplistische opvatting van een botsing in het Nederlandse verhaal staat de meer realistische dialoog der Afrikaanse bewerking, waarin Oom Daan in het geheel niet het doel van zijn komst uiteenzet, daar hij weet dat hij hierdoor de achterdocht bij Redelinghuis alleen maar zou stimuleren. Nadat Oom Daan aarzelend is binnen gelaten, zegt hij: "Jy is seker nie bly om my te sien nie", waarop Redelinghuis antwoordt: "Nee want ek het uitgevind dat as daar 'n Kruger oor my drumpel trap, dan beteken dit ongeluk."(p. 140 e.v.). Zonder te melden dat dit een soort terugbetaling van zijn schuld is, biedt Oom Daan aan Redelinghuis grond te kopen. Deze echter, met het vroeger bedrog in gedachten, ziet hierin weer een nieuw sluw plan: "Wat het Kruger, die ou jakkals, nou weer met hom voor? Dat daar weer 'n verneukery agtersteek, die is seker. Wat sou dit kan wees? Sou daar iets op sy grond wees waarvan hij self nie weet nie? Sou daar miskien marmer wees? Of tin? Maar iets is daar" (p. 141). Dat hij het aanbod weigert, is begrijpelijk: voor Oom Daan anderzijds betekent deze tegemoetkoming een overwinning op zichzelf, en door het feit dat hij geen woord over het doel van zijn joviaal gebaar rept, maakt hij het

---

(24) De dialoog is hier zoals in de meeste der Zuid-Afrikaanse Schetsen in het Afrikaans.

zich niet alleen moeilijker, doch bereikt hij tevens een verhevener loutering, vanwege de vernedering die hij zichzelf bewust oplegt. Oom Daan, die intuïtief beseft dat het visioen van zijn kind voor hem bestemd is, en dat hij slechts dan van zijn geestelijke last zal verlost worden wanneer hij het conflict, ondanks alle smaad, met zichzelf uitstrijdt, onthoudt zich ervan zijn schuldeiser aan zijn voornemen deelachtig te maken. Deze zoveel grotere vernedering zal voor hem des te effectiever zijn. Terecht heeft Krige in dit verband gewezen op de ironie van de situatie, met de onverenigbaarheid der twee opvattingen en de tegenovergestelde wijze waarop een bepaalde intentie geïnterpreteerd wordt.

Buiten dit facet van een meer realistische benadering der figuren vertoont zich t.o.v. het Nederlandse origineel nog een verdere verruiming in de karakterisering. Terwijl Kruger in "Zijn voorbereiding" eerder een eenzijdig getekend personage blijft, die na zijn zwart verleden plots tot inkeer komt, wordt in "Oom Daan en die Dood" een meer genuanceerd beeld van hem gegeven. Identiek is wel zijn hardheid voor zijn gelijken: "'n Witman moet met hom versigtig wees, want Kruger sal hom somaar toetrap" (p. 134), doch nieuw is het feit dat hij "goed is vir 'n Kaffer" want "die swartgoed is onnosel" (p. 134 e.v.). Dat hij zich bij het einde door weer en wind waagt om zijn schapen te redden ("want 'n skaap het geen verstand nie"), wijst niet slechts op een andere karakterschakering, nl. zijn zelfopoffering en zijn negatie van eigen heil voor een lager creatuur, doch voegt tevens een tragisch-ironisch element toe aan het gebeuren, daar Oom Daan met deze handeling zijn eigen aanvankelijk gevreesde noodlot

bespoedigt. De banale manier waarop Kruger in "Zijn voorbereiding" aan zijn einde komt, mist zonder twijfel dergelijke suggestieve kracht. Na de overmachting bij Redelinghuis - ongerijmde situatie na twintig jaar haat - wordt Kruger ziek wanneer hij een sterk gewassen riviertje moet oversteken. De daarop volgende, te lang gerekte scène van Krugers sterven, bekeken vanuit het standpunt der familieleden en niet een weergave van Krugers gevoelens, is weer van weinig revelatieve waarde en onessentieel voor de centrale actie. Daarmee contrasteert het bondige, slechts twee paragrafen lange slot van het Afrikaanse verhaal, dat zich beperkt tot de mededeling van het strikt noodzakelijkste. Waar "Oom Daan en die Dood" dus het origineel overtreft vanwege zijn rijker geschakeerde karakterisering, waardoor een volledige en vooral levendiger beeld van de hoofdfiguur geschapen wordt, heeft deze bewerking vervolgens nog het voordeel van een beter georganiseerde en meer logische structurering.(25) In tegenstelling met het origineel, dat in een inleiding van drie bladzijden over Krugers verleden en zijn meedogenloos karakter uitweidt, plaatst de bewerking de lezer onmiddellijk in de actie. Een treffender beeld van zijn karakter volgt hierop (niet in het origineel) wanneer een alleswetend verteller Oom Daans gedachten over een eventuele dood weergeeft. Dat hij dan over zijn fouten gaat nadenken, is een natuurlijke reactie: het retrospectieve beeld van zijn verleden staat dus op een meer vanzelfsprekende plaats. Over het geheel genomen beperkt de auteur zich in de bewerking tot de essentie van de ori-

(25) Vgl. H.W. Truter: "Die verhaal is op eenvoudige manier, maar behoorlik georden (...) Die storie word gewoon vertel deur die derdepersoon-skrywer wat homself nêrens (met eie menings van buite die verhaalveld) op die voorgrond stoot nie" (Standpunte, Feb. 1965, p. 45.)

ginele actie. Niets wordt eigenlijk toegevoegd, eerder integendeel. De voornaamste en waardevolste vernieuwing is dan ook in de betere ordening van het kern-materiaal van het verhaal en in een meer genuanceerde karakterschepping gelegen.

"Oom Diederik leer om te huil" (Vgs), met een handeling geheel op irreëel vlak, wordt algemeen als een van Van Melles beste verhalen beschouwd. Het motief voor dit verhaal, waarvan een enigszins anders opgevat origineel bestaat, nl. "De vergiffenis" (ZAS), heeft de auteur in een Bijbelvers uit Lucas 19 gevonden: "En toen hij nog dichterbij gekomen was en de stad zag, weende hij over haar."(26). In Buffelshoek is de malaria uitgebroken en Oom Diederik, eerst ervoor gespaard, wordt nu ook aangetast. Ongenadig werken de koortsen in hem zodat hij helemaal in een droomwereld gaat leven. De actie verschuift hiermee meteen naar het tweede irreëel vlak. Gezeten op zijn kar rijdt hij door een verlaten streek, doch telkens wordt hij tegengehouden door mannen voor een hek, die hem over zijn leven uitvragen alvorens hem door te laten. Was hij de dappere soldaat uit de Vrijheidsoorlog? Heeft hij zijn zwarte schapen in het evangelie laten weiden? Nog wordt hij op het nippertje doorgelaten, doch als de man bij het laatste hek vraagt: "Waarom huil jy nie, Diederik Blas? Ons laat net mense deur wat huil" (p. 121), weet hij niets meer te antwoorden en moet hij terug. Ontwaakt uit zijn droom ligt Oom Diederik later dikwijls te piekeren over de betekenis van deze woorden en ook de dominee weet hem niet te troosten. Als deze dan toevallig het vers van Lucas 19 leest, wordt hem

(26) Lucas 19: 41. Van Melles aanduiding van Mattheus 19 is verkeerd.

alles plots duidelijk en beseft hij dat zijn tranen moeten "aanhou vloei solank die mensdom in nood en sonde leef." Biddend bereidt hij nu zijn komende rit naar het laatste hek voor. In het bestek van enkele bladzijden slaagt de auteur erin zowel een deerniswekkend mensbeeld te scheppen als een spanningsvolle actie op te bouwen, die voornamelijk berust op Oom Diederiks toenemende angst. Zoals in het vorige verhaal, maar nu in een andere "setting", is de aanleiding tot het centraal conflict weer de vrees voor de overgang naar de andere wereld. Een duidelijke parallel tussen de situatie van Oom Diederik en die van Oom Daan, ligt in het feit dat beiden beseffen dat de moeilijkheid waarmee ze geconfronteerd worden, slechts door eigen geestelijke kracht en zonder hulp van anderen kan opgelost worden. Beiden moeten een crisis van wanhoop en twijfel doorstaan, hoewel verschillend van aard, om met zichzelf in het reine te komen en voorbereid te zijn voor een naderend oordeel. Het doel dat met de keuze van dit thema nagestreefd werd, reikt beslist verder dan men uit een oppervlakkige eerste kennismaking zou afleiden. Met een figuur als Oom Diederik wordt niet alleen het type van de doorsnee-goede - want nationaal voelende - Afrikaner geschetst; in de problemen waarmee hij te kampen heeft, worden ook de gevoelens van een idealistisch verteller geprojecteerd, die ontgoocheld is over de onverschilligheid van een materialistisch en oppervlakkig-religieus mensdom. Het droompersonage dat hem bij het laatste hek tegenhoudt en dat als het ware geen deel van zijn eigen fantasie is, maar een reëel van hem onafhankelijk buitenstaander, maant Oom Diederik, exponent van een dwalende massa, aan in zichzelf in de eerste plaats de tekortkomingen te

zoeken, die voorgangers misschien reeds deden terugkeren en zeker toch na hem volgenden nog zullen weerhouden. Zonder dat van hem, zoals van Oom Daan, een aflossing van schuld geëist wordt, moet hij zich eerst van de collectieve fout bewust worden. Slechts wanneer hij beseft in welke treurige staat de mens Gods schepping gebracht heeft, slechts wanneer hij diep medelijden voelt met verdrukten, zondaars en noodlijders, zal hij zich tot nederigheid kunnen bekeren en waardig bevonden worden om de heerlijkheid van het hiernamaals te beerven. In dit proces van bewustwording is Oom Diederiks katharsis gelegen en komt tevens de centrale, intense Christelijke idee, waarop deze intrige gebouwd is, tot uiting. Zeer subtiel en in 't geheel niet storend wordt aldus een moraliserende strekking in het gegeven vervlochten: dit geschiedt op zo 'n wijze dat men het als een normale ontwikkeling uit de actie aanvaardt. De enige structurele tekortkoming die, evenals in andere delen van Van Melles verhaalwerk, een ongunstige indruk schept, is de onnodig lang uitgerekte inleiding, die gerust twee bladzijden korter had kunnen zijn. Geen spanning-opbouwende of voor Oom Diederiks karakter revelatieve elementen worden hierin openbaar, en het enige resultaat is een onnodig uitstel van de eigenlijke actie.

Angst voor de dood die het leven plots zal afsnijden voordat de levenstaak is verricht, is dramatisch handelingsmoment in "'n Poging" (ODD). Typisch voor dit en enkele andere verhalen (bijv. "Die leeus van Bunyan" of "'n Nuwe verwagting") is dat ze meestal in het licht van hun vrij sterk geaccentueerd sociaal thema geïnter-

preteerd worden, hoewel voor alle oorspronkelijk een conflictsituatie (hier onder impuls van de doodsvrees), en niet de kritiek op maatschappelijke toestanden, de kern van hun gegeven uitmaakt. De oorzaak van een dergelijke verwarring der hoofdelementen is wellicht in een slecht geproportioneerde stofbehandeling gelegen. In de inleidende actie leert men Van Blerk, een gepensioneerd onderwijzer, kennen. Na een avondwandeling wordt hij plots ongesteld en hij droomt dat een man hem vasthoudt tot hij zich in een heftige worsteling kan losrukken. Gecbsedeerd door deze droom vraagt hij zich af of die man de dood was en of deze hem een volgende maal zal laten terugkeren ter wille van zijn vrouw of kinderen of zijn taak. Maar welke taak? Sterke twijfel komt in hem op, en vanaf dit ogenblik raakt Van Blerk verstrikt in een conflict met de onzekerheid of zijn plichtsgetrouw vervuld werk ooit van enig nut was. Langzaam groeit in hem dan het "verlange om nog iets goeds te doen voor sy dood", en zo verhuist hij naar Vrededorp, een armenwijk, om onder de mensen te werken. Maar kort daarop bezwijkt hij aan een hartaanval, zodat de realisatie van zijn voornemen weinig meer dan een poging was. Dat het alleen daarbij gebleven is, heeft geen belang daar Van Blerk, door af te zien van een gemakkelijke oude dag en een harder leven te aanvaarden, zichzelf in deze zelfnegatie overwonnen heeft en klaar staat voor verantwoording zo deze van hem gevraagdwordt. Er volgt dan nog, in een soort epiloog, een op zichzelf mooie beschrijving van een Kerstnachtdienst, die voor de kern van het verhaal wel geen functie heeft, maar waardevol is als stemmingschepping. Zodoende levert dit gedeelte dan nog een zekere bijdrage tot de totaalwaarde van "'n Poging".

Geslaagd is bijvoorbeeld de weergave van het samenspel van organist en gezang: "Hy speel om die lied heen. Hy bou musiek om die lied soos huise om 'n kerk. Hy bou musiek met die lied as fondament. Dit kom elke maal terug en verdwyn weer soos 'n voël in die bos, nou en dan, soms ver, soms naby" (p. 185). Van Blerk moet eigenlijk gerangschikt worden bij figuren als de schoolmeester Nagel in "Die laaste skof" of Dr. Grey in "Hoor hoe hoes hulle", die te laat tot het besef van hun ware taak komen en dan, in een ultieme poging om de schade in te halen, op een tragische wijze hun einde vinden(27). In tegenstelling met Nagel en Dr. Grey beseft Van Blerk als enige dat hij in een wedloop met de dood is. Elk ogenblik kan hij uit het leven weggerukt worden. Toch is de auteur er met deze Van Blerk niet in geslaagd een zo innig menselijke figuur als Oom Daan, Oom Diederik of Oom Karel op te roepen, vooral omdat die fijn doorvoelende sprankel ironie, waarmee de anderen getekend worden, hier ontbreekt.

Waar in de drie voorgaande verhalen de vrees voor een abrupt levenseinde of althans het oordeel in het hiernamaals een louterend effect had, betekent de dood voor Oom Karel in "Oom Karel neem sy geweer saam" (ODD) de verwezenlijking van zijn ideaal, daar de hemel waar hij stellig naar toe gaat, voor hem als de transpositie van

(27) Dit is ook het geval in "Terugblik" (Die Huisgenoot, 4 Des. 1942, p. 15). Anders dan in voorgaande verhalen beseft de hoofdfiguur veel te laat dat zijn voorbije leven verkeerd geleid werd, zonder dat hij nog een kans heeft gekregen iets daarvan goed te maken. Hetzelfde gebeurt in enigszins gewijzigde vorm, doch ook door middel van retrospectie bij een begrafenis, in "Die laaste mensepaar" (Die Naweek, 16 Jan. 1947, p. 5). Zoals in "'n Poging" slaagt de verteller in geen van beide verhalen erin door zijn karakterschepping figuren te creëren waarvoor men eenzelfde ontroering kan ervaren als voor die van de oudere verhalen in dit genre.

een geïdealiseerd verleden is. De dood moet ditmaal geen stimulerende invloed uitoefenen, hij is een noodzakelijk overgangsstadium naar een ander soort leven in een andere omgeving. De gang van het gebeuren is grotendeels dezelfde in het Nederlands origineel, "De oude jachter" (ZAS), en in de Afrikaanse bewerking. Een oude jager zit in zijn eenzaamheid de doelloosheid van zijn dagen af te wegen tegen zijn avontuurlijk verleden: "'n Leegte voel hy in hom soos in die veld en in die hemel, 'n droefnis om dinge wat ontbreek" (p. 147). Te midden van zijn kleinkinderen voelt hij zich als "'n ou perd wat hulle goed oppas. Jy gee hom voer, jy sit hom in die stal, maar jy ry hom nie meer nie" (p. 149). Met de dominee praat hij dan over de hemel, waarvan hij zich moeilijk een voorstelling kan maken. Wellicht is het een land als het bosveld, en plots wordt hij bevangen door een sterk heimwee naar de oude jachtterreinen van zijn jeugd. Zijn rit wordt een ontgoocheling, want "oral kry jy spore van mense", en hoewel de natuur nog mooi is, vindt hij nergens een wild dier. Opnieuw begint de gedachte aan de hemel hem te obsederen. Zou hij daar ook kunnen jagen in het veld? Zou hij er zijn geweer kunnen meenemen om zich thuis te voelen? De hemel moet toch tegen Engelsen, Kaffers of ongedierte verdedigd worden. Als hij weer thuiskomt, verzwakt hij snel: "Die dood stap nader. Sy lang skaduwee is al op hom" (p. 157). Op een dag, nog voor de dominee aangekomen is, zinkt hij weg in zijn illusies, wetend waarheen hij gaat. Vrede ligt op zijn gelaat. Enkele aspecten van de karakterisering, die meer blijk geeft van grotere mensenkennis en inzicht in de denkwijze van de arme, simpele ziel, vormen het belangrijste onderscheid tussen origineel en bewerking. In de eerste plaats het gebruik

van humor, die volgens F.E.J. Malherbe "simpatiek die komiese swakhede en teenstrydighede van die menselike karakter betrag"(28). De milde geaardheid van deze humor komt vooral goed in Oom Karels gesprek met de dominee tot zijn recht:

"Sou daar in die hemel ook bosveld wees, dominee' vra hy na 'n lang stilte.

Die predikant kyk hom eers verwonderd aan; toe sê hy: 'Ja, Oom Karel, ek dink so. Waarom nie? Daar sal seker ook bosse wees.'
'Ja ek meen so. En wild natuurlik ook?'
'Ja, wild natuurlik ook.'
'En wonder of 'n mens daar iets sal hê wat na 'n geweer lyk?'" (p. 151). Aan een dergelijke humoristische situatie grenst de begrijpende ironie, waarmee Oom Karels naïeve gedachtengang geschetst wordt: "Hoe sal hy daar in die hemel voel sonder 'n geweer? Daar moet tog ook nog iets te vegte wees, daar anderkant? Die duiwel is tog nie dood nie. Daar is tog miskien buitekant ons wêreld nog meer plekke wat moet skoongemaak word; plekke waar jy ongediertes kry en soorte Kaffers of soorte Engelse wat 'n mens moet beveg? En hoe meer hy daaroor dink, hoe meer die saak vir hom waarskynlik lyk. Die Here sal mense soos hy nog kan gebruik ...." (p. 155 e.v.) De zachtgeaarde ironie blijkt inderdaad een uiterst geschikt middel te zijn om Oom Karels illusie op levendige wijze voor te stellen. Het ironische wordt hier immers bepaald door het contrast tussen de opvattingen van de volksmens en die van de verteller of de lezer die beter weten. Het subtiele ligt dan juist in het feit dat de verteller

(28) Moderne Afrikaanse verhaalkuns, Johannesburg, 1954, p. 125.

tot het geestelijk niveau van zijn figuur kan afdalen, zich met hem kan vereenzelvigen en vanuit zijn standpunt kan praten. Bij dit alles blijft hij nog de glimlachende, beterwetende verteller, die tegelijk naast maar ook boven zijn figuur staat. Feitelijk behoort Oom Karel tot dat soort mensen, die in hart en ziel eeuwige strijders zijn en die er zich nooit kunnen bij neerleggen dat de dood een einde zal maken aan deze kamp. Zonder dat zij zich een definitieve voorstelling van hun hiernamaals kunnen maken, is het hun wensdroom de strijd tegen het kwade en al de negatieve machten ononderbroken voort te zetten, daar de gedachte dat na de dood een periode van rust en inactiviteit zou aanbreken, hen verontrust en hun zelfs schuldgevoelens geeft. In zoverre is de herschepping van de gedachtengang dezer haast primitieve figuur een uitstekende weergave van de denkwijze van de geestelijk minder ontwikkelde doch gelovige mens, aangezien deze meestal slechts in termen van het concrete in staat is zich van het transcendente een voorstelling te maken. Men kan in dit verband denken aan de diverse hiernamaalsvoorstellingen bij de meeste primitieve volkeren, waar nu eens in vreedzame, dan weer in meer turbulente oorden een staat van gelukzaligheid bereikt moet worden. Naast de Elyzeese Velden en het Nirwana bestaan ook de Eeuwige Jachtvelden en het Germaanse Walhalla. Niettegenstaande het absurde van Oom Karels wil om zijn geweer naar zijn eeuwig heilsoord mee te nemen, lukt het de verteller toch hem onvergetelijk te maken, voornamelijk omdat zijn ideaal zo heerlijk naïef is en zijn "streven" nooit in het belachelijke getrokken wordt. "Die skrywer staan eerbiedig op sy ....." [29]. Men heeft in dit geval met een voor de

(29) Malherbe, F.E.J., Afrikaanse Humorverhale, Pretoria, 1953, p. 19.

auteur typische vorm van objectiviteit te doen, door Krige tereoht gekenmerkt als "deurstraal met die helder lig van sy begrip en insig, sy gevoel en medelye met die mens, en só sinryk en betekenisvol" (30). Van een conflictsituatie kan hier nog nauwelijks gesproken worden, daar die bij Oom Karel gereduceerd is tot een mate van onzekerheid omtrent het komende en het verleden hem niet met gewetensbezwaren belast.(31)

De dramatische omstandigheden onder dewelke de auteur in zijn jeugd met de dood kennis heeft gemaakt, werpen ongetwijfeld een licht op de reden waarom deze in zijn werk zo 'n belangrijke rol gespeeld heeft. Hoewel hij de meeste van zijn oudere familiegenoten naar het graf had begeleid, leerde hij toch, dank zij de religieuse overtuigingen van zijn omgeving, de dood niet als een wrede grootheid verafschuwen, doch met wrokloze aanvaarding bejegenen. Ook Van Melles figuren ervaren de dood niet als een schrikwekkend spookbeeld, maar eerder als een onvermijdelijk fatum in functie van een eeuwig oordeel in het hiernamaals, waarvan het bestaan a priori vaststaat. Opvallend is daarom bij de nadering van de dood de neiging tot zelfinzicht, evenals de verhoogde levensintensiteit: "In die aangesig van die dood verdwyn die oortuigings en eie aard van sy karakters nie, hulle

---

(30) Op. Cit., p. 9.

(31) Veel gaat van de eigenlijke conflictsituatie verloren in "Arms wat jou optel" (Die Huisgenoot, 27 Des. 1946, p. 13), zowel door te weinig indringende karaktertekening van de hoofdfiguur als door subjectieve vertellersuitspraken. Zo bijvoorbeeld: "Een dag moet jy dood, dit weet jy. Maar die vrees daarvoor dit is so verskriklik..." Door een strakkere conceptie had dit drieledige verhaal, dat de doodservaring beschrijft van iemand in zijn kinderjaren, latere jeugd en hoge ouderdom, het peil kunnen bereiken van de andere waar doodsvrees agens is.

nietigste handelinge en hul mees banale woorde kry eerder 'n dieper betekenis, maar in hulle eensaamheid ontdek hulle dieper waardes en die aarde bloei weer vir hulle in vreemde nuwe bekoring."(32), Dat de karakterschepping in precies dit soort verhalen een hoogtepunt bereikt, vindt natuurlijk hier zijn verklaring. Figuren als Oom Daan, Oom Diederik en Oom Karel zijn ongecompliceerde karakters, die vóór en in het uur van hun dood, oprecht met zichzelf en zonder vrees voor zelfvernedering, zich door hun geweten en door hun eerlijkste overtuigingen laten leiden. De openbaring van hun innigste karaktereigenschappen wordt hierbij de voornaamste factor van hun aantrekkingskracht.

3. Conflict met de buitenwereld.

In derde instantie treft men conflictsituaties aan in die verhalen waar een individu in botsing komt met een ideologisch andersgezinde buitenwereld, of waar hij, overtuigd van de doeltreffendheid van zijn sociaal-revolutionaire ideeën, als zogenaamde hervormer de noodlijdende massa zijn hulp wil aanbieden. In dit laatste geval kan het gebeuren dat hij op de tegenwerking van een meer conservatief ingestelde medemens botst. Om het conflict tussen een enkeling en een politiek anders voelende tegenpartij uit te beelden, verschaften de Vrijheidsoorlog en vooral ook de woelige jaren der Rebellie van 1914 vanzelfsprekend aan zeer geschikte inspiratieborn.

Een treffend voorbeeld van dit eerste type is "Weer by die huis" (Mgv), waar de actie gecentraliseerd is rond

(32) De Villiers, M., Die Huisgenoot, 4 Des. 1953, p. 7.

het thema van de machteloosheid van een individu in een bevooroordeelde maatschappij, die hem geen plaats meer gunt. Het gegeven is vrij eenvoudig. Martines, een regeringssoldaat, keert na de oorlog in Duits West-Afrika naar zijn dorp terug en, blij over de goede afloop van de strijd, valt hem overal een goede ontvangst ten deel. Naarmate hij echter zijn geboortestreek nadert, vermindert het enthousiasme en bij het dorpsstation is er niemand om hem te verwelkomen. Thuis is het onthaal ook nogal koel: men is bedroefd, daar de familie, vanwege haar sympathie met de regering, aangezegd werd te verhuizen. Wanneer Martines dan zijn meisje gaat opzoeken, wordt hij helemaal afgescheept met de woorden: "Ek wil nie 'n kêrel hê wat 'n kakie is nie" (p. 23). Hij, die slechts zijn plicht voor zijn vaderland deed, moet nu de droevige gevolgen van zijn onpopulaire daad dragen. Opvallend voor de structuur van dit verhaal is de wijze waarop van de verschillende ontmoetingen van Martines met bekenden gebruik gemaakt wordt om geleidelijk een subtiele spanning op te bouwen. Door het gebeuren vanuit Martines' onbegrijpend standpunt te belichten wordt dit spanningselement vanzelfsprekend nog verhoogd. Eerst zijn het een paar vrienden die hem negeren, dan een tante met wie hij slechts enkele woorden kan wisselen en die hem vraagt: "En is jou hart ook kakie?" (p. 19). Een grotere ontgoocheling wordt de aankomst op het station en later thuis, nadat een buurman op zijn kar hem, op zijn weg naar de boerderij, niet eens wil aankijken. De ontnuchtering bereikt een climax bij het bezoek aan Katrina, die blijkbaar een nieuwe vrijer heeft en Martines geen kans meer gunt: "Nee, die dinge is nou uit tussen ons (...) My vriendskap vir jou het doodgegaan. Jy het dit self dood-

gemaak" (p. 23 e.v.). Het laatste greintje zelfvertrouwen is nu verloren, "hy is soos 'n arme verdrietige kind", en duidelijk wordt Martines' vernedering voelbaar gemaakt wanneer Katrina's nieuwe "kêrel" hem in de schemering minachtend passeert: "Groot, sterk en trots, ry Koedoebul hom verby." (p. 24).

Met het oog op zijn gewoonte, ideologisch aanvaardbare doch uiteraard verschillende opvattingen als evenwaardig tegenover elkaar te stellen, heeft Krige reeds gewezen op Van Melles zin voor objectiviteit, die hem onpartijdig de feiten van en de opinies over een gebeuren doen weergeven. Volgens C. Brooks en R.P. Warren impliceert een objectieve behandeling der vertelstof "an attitude of detachment toward the material which is being presented, a refusal to comment and interpret directly" (33). Volgens Wayne Booth betekent objectiviteit bij een auteur in de eerste plaats "an attitude of neutrality toward all values, an attempt at disinterested reporting of all things good and evil"(34). Om het gevoelsleven van een figuur op objectieve wijze weer te geven, zonder dat de intieme band tussen de auteur en zijn karakters afgebroken wordt, daartoe blijkt vooral de "erlebte Rede" zich als een uiterst geschikt stijlmiddel te lenen(35): "Die erlebte Rede eignet sich dazu

(33) Understanding Fiction, New York, 1959, p. 686.
(34) The Rhetoric of Fiction, Chicago, 1963, p. 67.
(35) Hiermee willen we niet zeggen dat de "erlebte Rede" in dit soort verhalen voor het eerst bij Van Melle gebruikt wordt. Reeds in zijn Zuid-Afrikaanse Schetsen kan men voorbeelden daarvan opsporen. In de conflictverhalen blijkt de erlebte Rede echter buitengewoon functioneel te zijn om op objectieve wijze de botsende standpunten te kunnen belichten, zonder dat de verteller zich met de actie inmengt. Vooral de roman Bart Nel zal dit bewijzen.

nichtausgesprochene Gedanken, Gedankenfetzen, die kleinen Regungen des Innenlebens darzustellen"(36). Van dit stijlprocédé wordt o.m. in "Weer by die huis" gebruik gemaakt, bijvoorbeeld wanneer de verteller Martines' oprechte gedachtengang na diens eerste smadelijke bejegeningen overneemt: "Maar moet hulle my nou haat daaroor? Wat kon hy maak? Die regering het hom geroep en hy het gegaan. Hy het nie lus gehad om in die tronk te gaan sit nie" (p. 20). Men weet nu dadelijk dat Martines te goeder trouw handelde, en dit komt ook op directe wijze in de verdere belichting van zijn standpunt tot uiting, nl. in zijn gesprek met Katrina: "Vir my is al die mense eners: die rebelle is net so goed as die regeringsmense. Ek wil net hê daar moet vrede wees" (p. 23). Katrina's antwoord hierop kan als het standpunt der tegenpartij geïnterpreteerd worden: "Julle gooi ons mense in die tronk; julle belet ons om te praat; julle trap op ons koppe saam met die Engelse en dan wil jy daar moet vrede wees" (p. 23). Beide opinies hebben evenveel recht, doch de voor de hoofdfiguur dramatische gevolgen, die uit hun botsing voortspruiten, doen hem het onderspit delven, hoewel ze hem daarom nog niet opstandig maken: "Maar geen wrok teen sy vroeëre nooi, geen wrok teen die rebelle is in hom nie, net 'n groot verlatenheid en 'n moedverlorenheid" (p. 24). Zo men Andrew Wright's definitie van ironie als "the juxtaposition of two incompatible views of life"(37) onderschrijft, dan kan het fatale resultaat van dit conflict terecht als tragisch-ironisch bestempeld worden. Terwijl enerzijds de ironie inderdaad schuilt in het

(36) Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1961, p. 147.

(37) Jane Austen's novels, London, 1962, p. 34.

onverenigbare der twee geopponeerde meningen, ligt de tragiek anderzijds in het onvermijdelijke van de fatale afloop. Hoewel Martines nog in een laatste wanhopige poging een verzoening probeert tot stand te brengen ("Sal jy nog 'n slag daaroor dink?" p. 24), breekt Katrina de relatie abrupt af en wordt het hem klaar dat hij nu helemaal slachtoffer is van een compromisloze maatschappij. Krige heeft andermaal gelijk, wanneer hij beweert dat het Van Melles zin voor objectiviteit is die "hom in staat stel om die ironie so subtiel te hanteer"(38). Hoewel de constatatie dat de aandacht zich voornamelijk op de hoofdfiguur Martines richt, in tegenspraak schijnt met het pleidooi voor objectiviteit, mag men toch ook niet de eerlijke en niet-verdraaide voorstellingswijze der tegenpartij uit het oog verliezen. Verder mag hier wel even worden bedacht dat Martines' standpunt nooit door de auteur in de reële politieke strijd is verdedigd geworden. Daar hij in zijn overig verhaalwerk eerder van het standpunt der rebellen dan van dat der regerigsmensen uitging, is deze „omkeer" nog des te meer een vorm van objectiviteit. Het zou trouwens dwaas zijn te beweren dat de nederlaag van de regeringssoldaat een teken is van stellingname van de kant van de auteur. De politieke achtergrond van dit gebeuren is ten slotte alleen een geschikt kader om de actie in te situeren en zodoende het thema van de machteloosheid te kunnen behandelen. De belichting van de verliezende partij pleit buitendien voor het inzicht in de dramatische mogelijkheden van een conflictsituatie. Alleen door van diens standpunt uit te gaan kon de vruchteloze poging tot reconciliatie en

---

(38) Op Cit., p. 11.

de ontgoocheling van de hoofdfiguur geslaagd uitgebeeld worden.

Met evenveel zin voor objectiviteit wordt in "Die sif" (ODD) een botsing van idealen geschetst. De hoofdfiguur bevindt zich nu niet in een benarde positie, daar hij slechts in een rol van beschouwend waarnemer aan de actie deelneemt. Wanneer een groep gevangen rebellen door een regeringsofficier gevraagd wordt om verraad te bekennen, met als beloning onvoorwaardelijke vrijheid, zwicht de helft voor dit lokkend aanbod, terwijl anderen niet wensen toe te geven. De oude Viviers, die dit als afzijdige ziet gebeuren, is geschokt door zulk gebrek aan trots: "Dis soos 'n groot sif en ons Afrikaanse volk word gesif" (p. 17). Toch borrelen geen gevoelens van haat in hem op, daar hij begrip betoont tegenover deze zwakte. Nietemin weet hij dat het heden als een voorafschaduwing van de toekomstige uitverkiezing is, die ook alle mensen zal scheiden "een deel na regs, en een deel na links" (p. 17). Met deze verwijzing verkrijgt het gegeven een religieuse verdieping, doch niet zonder een tikje spottende ironie, vanwege het beeld dat de verteller schetst van Viviers en diens naïeve voorstelling van datgene wat zich eenmaal bij het eindoordeel zal afspelen.

De winst die het Afrikaanse "Versoening" (Mgv)(39)

(39) Zoals van vele andere bestaat ook van dit verhaal een onuitgegeven toneelbewerking in "sewe bedrywe" (30 blz). Het oordeel van een uitgever (niet bekend wie) was echter ongunstig: "Hierdie toneelstuk sal baie beter loop as dit omgewerk word in 'n Eenbedryf. Daar word te veel gebruik gemaak van onbenullighede; klein insidente word behandel wat met die draad van die stuk niks te doen het nie..." (Citaat uit ongesigneerde bespreking in Van Melle-archief).

ten opzichte van het Nederlandse "Naar andere landen" (ZAS) boekt, wordt grotendeels door de factor objectiviteit bepaald. Weer wordt tegen de achtergrond van een door politiek gespleten wereld de botsing van twee opinies als dramatisch handelingsmoment gebruikt, doch tegenover het blikveld van de oorspronkelijke versie, die slechts het standpunt van de verdrukte weergeeft, staat nu de verhoogde objectiviteit van de bewerking, die beide standpunten tot hun recht laat komen. Daar, door onvoorziene omstandigheden, de verdrukker zijn verdrukkeling het hoofd moet bieden, kan men nog wel de machteloosheid het thema van deze handeling noemen, maar nu in het licht van de futiliteit der menselijke beschikkingen, die een hogere macht, waarover de mens geen zeggenschap heeft, moeten gehoorzamen. Of met die macht God of gewoonweg het fatum bedoeld wordt, is niet aangeduid. De handeling verloopt aldus: Paul Visage met zijn familie is "bywoner" van Ben Viljoen. De staking breekt uit en Visage wordt opgeroepen om de stakers te bestrijden. Als hij dit om gewetensredenen weigert, wordt hij door Viljoen tot persona non grata verklaard, daar deze geen prostakers of socialisten op zijn land wenst. Uitgeweken naar een ander deel van Transvaal, ontvangt hij na enige tijd een brief van Viljoen, die zijn spijt over zijn wandaad betuigt. Tot de derde smeekbrief weigert Visage terug te keren, doch dan besluit hij te gaan. Viljoens zoon is gebrekkig, hijzelf verlaat en de boerderij gaat achteruit. Visage weet dat Viljoens trots gebroken is: "Nou moet ek gaan. Nou is dit nie ek wat hom nodig het nie, maar hy het my nodig" (p. 126). Een andere interpretatie van de vertelstof, met Oom Bens vernedering en de verzoening als bijgevoegd element, gaf een nieuwe

wending aan verhaalgebeuren en structuur. In de Nederlandse versie wordt aan de actie een tamelijk onbevredigend verloop gegeven. Hoewel het dramatisch handelingsmoment eveneens een politieke botsing is tussen werkgever en werknemer en deze laatste ook verbannen wordt, mondt het verdere gebeuren uit in een "botsing" met de natuur, die Visage tot de wanhoop leidt. De thematische verschuiving wordt niet als een noodzakelijk gevolg uit de voorgaande conflictsituatie aanvoelbaar gemaakt en moet wellicht, met het oog op de sterke beklemtoning van het stemmingselement, in overeenstemming met de gelijktijdig geschreven atmosfeerschetsen worden gezien. Stylistisch bestaat hieromtrent geen twijfel: "In de stille lucht gingen grote vlinders rond naar de bloemen, en bijen en vliegen zoemden en gonsden een diepe rust" (p. 142). Ook in het meer gekunstelde: "Grote vlokken wit van de horizon lagen daar waar toch de grond nog was en de hitte lichtte stukken grond op boven de horizon in de witte lucht" (p. 143). De Afrikaanse versie laat dit ganse gedeelte weg en de actie spitst zich nu helemaal toe op een botsing van trotse houdingen, voortspruitend uit hetzelfde politiek meningsverschil. Niet alleen een strakkere lijn in de handeling is daarvan het resultaat, ook de reeds gemelde verhoging der objectiviteit, daar nu evenveel aandacht aan Viljoen als aan Visage geschonken wordt. De winst is een grotere mate van geloofwaardigheid. In tegenstelling met het origineel krijgen beide standpunten hier ruimte om tegen elkaar op te wegen, waardoor de karakterisering der twee figuren meer genuanceerd wordt. Oom Ben, die in "Naar andere landen" uitsluitend hardvochtig optreedt[40], staat in "Versoe-

(40) Juist als Daniël Kruger in "Zijn voorbereiding" t.o.v. de latere Oom Daan.

ning"nog open voor de goede kwaliteiten van zijn politieke vijand: "Dis 'n troue werkman, die man wat agter sy span osse loop, 'n eerlike vent, bekwaam en in staat om self-standig te handel. Is hy nie gek om so 'n man weg te ja nie? Sal hij ooit weer 'n bywoner kry soos hy?" (p. 116). Beter psychologisch inzicht in de houding der karakters spreekt uit Visages meer consequente wiegering om zich te gaan vernederen bij Viljoen, nadat deze hem van zijn land weggejaagd heeft. Waar dit in de oorspronkelijke versie wel gebeurt: "Hij moest maar gaan en praten met Viljoen, wat mooipraten, misschien zou hij weer bijkomen en hem laten blijven" (p. 131), daar leest men nu: "Dink jy ek sal hom gaan soebat, hom smeek om te mag bly? Ek vrek liewer" (p. 111). Wat de functie der karakters betreft, komt men tot de volgende conclusie: Viljoen, die in het Nederlandse verhaal slechts een element is om Visages nederlaag te bewerkstelligen, neemt nu in belang toe, daar van zijn slachtoffer, Visage, een instrument gemaakt wordt om hem zijn eigen laagheid te laten inzien. Op de verrijking der thematiek, die uit deze gewijzigde conflictsituatie blijkt, berust de grotere waarde der Afrikaanse bewerking.

Conflict noch spanning zijn typisch voor de actie in de twee verhalen "Het visioen" (ZAS) en "Die pad van Afrika" (VaS). Uit het eerste spreekt nog duidelijk het strijdlustig idealisme van zijn auteur, die een heerlijke toekomst voor zijn land verwacht. In een groots visioen ziet Hendrik Badenhorst, die juist terugkeert van vrienden met wie hij over de republiek gepraat heeft, het "licht" voor Zuid-Afrika: "Vóór hem is de nieuwe tijd. Vóór hem is de vrijheid van het land. Is de afscheiding van

Engeland" (p. 75). Van dramatische diepgang kan geen sprake zijn, en het geheel is weinig meer dan een getuigenis van vaderlandsliefde. Dit geldt ook in grote mate voor "Die pad van Afrika", waarin het gebeuren nu gedragen moet worden door een meer Christelijk-nationale idee: elke Afrikaner moet zijn roeping als Christen volgen en het voorrecht van beschaving uitdragen. "Ons moet ons pad deurtrek tot in die hart van Afrika om die Christendom en die beskawing onder die swart nasies te verbrei .... Ons is die aangewese voogde, maar van voogde het ons oorheersers geword en ons voogdyskap is tydelik van ons weggeneem" (p. 92). In beide verhalen, kunnen we met Dr. E. Botha zeggen, zijn nog "te veel drywende gedagtes om in handeling vas te anker" (41).

Dezelfde toon van weemoed omtrent het niet voortzetten van een taak waarmee de voorvaderen begonnen zijn, vindt men terug in "Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers" (Mgv). Dit verhaal, samengesteld uit vijf episodes in de vorm van droomgezichten, wil telkens een confrontatie van de hoofdfiguur met een ander facet van het Voortrekkersleven uitbeelden. Reeds in de inleidende paragrafen wordt een zekere spanning gewekt met Oom Gideons scepticisme omtrent het moderne leven en de reden waarom hij met zijn ouderwetse kar naar het bosveld trekt: "Hy wil homself inlewe in die ou dae (...) en hy wil homself afvra of die geslag van vandag die naam van Voortrekkerafstammelinge waardig is ...." (p. 129). In een eerste droom ontmoet Gideon de leiders der Voortrekkers en krijgt hij onverbloemd hun opinie over het land der nazaten te

---

(41) Perspektief en Profiel, Johannesburg, 1960, p. 380.

horen, nadat hij hen over de huidige situatie heeft ingelicht: "Hulle is algar Mammondienaars...." (p. 137). In deze scéne gaat het om de verschillende bases waarop levensopvattingen gegrond worden, namelijk overtuigd Christendom tegenover willoos materialisme. Het tweede toneel kon geïnspireerd zijn door het eerste vers uit Ezechiël 37, dat luidt: "De Here voerde mij in den geest naar buiten en zette mij neer in een dal; dat was vol beenderen ...." In deze droomsequentie, realistischer dan ooit tevoren, ontmoet Gideon een zendeling die hopeloos te midden van een hoop doodsbeenderen en lijken van "Kaffers", die elkaar vermoord hebben, een klaaglied aanheft. Thema van deze uitval is de collectieve schuld die de natie treft, zowel de Engelsen vanwege hun apathie als de Boeren die niet wilden ingrijpen. Een fel contrast met het verraad en de verdeeldheid onder de moderne afstammelingen vormt het derde tafereel, wanneer een kommandoleider aan Gideon het recht ontzegt om mee op het oorlogspad te trekken: "Ons kan nie mense saamneem wat nie deur almal vertrou word nie ...." (p. 157). In de voorlaatste droom bevindt Gideon zich in een Voortrekkerskamp en komt hij met allerhande mensen in aanraking. Elke kleine ontmoeting heeft hier een zekere waarde door het contrast met de moderne levenswijze, steeds ten nadele van de nazaat, die zich belachelijk maakt. De conversatie met Pieter Steenekamp in de vijfde droom, de minst treffende van alle, heeft klaarblijkelijk tot doel het verhaal op een moraliserende noot te laten eindigen. De verteller maakt zich hier eens te meer aan zijn „beproefde" fout schuldig, want hij accentueert "his moral so ostentiously that it diverts our attention from the imaginary world he has created"(42). Dit doet zich voor

(42) Liddell, R., A treatise on the novel, London, 1953, p. 49.

in de uitval tegen de slappe houding der nazaten, die hun dappere voorvaderen weliswaar loven maar hun idealen niet hooghouden. Men hoort hier dezelfde klank als in "Die pad van Afrika": "Julle moet die hele Afrika inneem. Julle moet die Christendom en die beskawing dra tot aan die grense van die Heilige Land" (p. 171). Een satire heeft de auteur met dit verhaal over Oom Gideon niet op het oog gehad, want de kern ligt eerder in de weemoed over verloren tradities en het gebrek aan vertrouwen in God, waarvoor de mens zijn moderne substituten heeft, dan in een belachelijk-maken van de huidige maatschappij. Eerder wordt het verlies van hoogstaande idealen betreurd dan misstanden der nieuwe wereld gehekeld. Wat al te doorzichtige beeldsymboliek en soms een te opdringerige moralisatie hebben sommige delen echter ontsierd.

*

* *

Naast het vorige verhaaltype, waar zowel een politieke opinie als een nationaal-Christelijke denkwijze dramatisch handelingsmoment of dominant was, treft men in Van Melles werk ook nog enkele verhalen aan die in het teken staan van een sociaal gericht thema met de grootstad als "setting" voor het gebeuren. In tegenstelling met "Betyds", waarin het mogelijk was het menselijk drama, rijk aan suggestiviteit en universele waarde, als een facet van het grootstadsleven te aanvaarden, wordt de handeling (het woord intrige zou misplaatst zijn) in "'n Man het opgestaan in Newtown" (Vgs) geheel herleid tot een reeks ontmoetingen van de hoofdfiguur met een aantal bijfiguren die door degeneratie aangevreten zijn. Men

volgt Fouché, een jong schrijver, op zijn doolgang door de stad. Eerst loopt hij de "seepvreter" op het lijf, "een van ons afgesaktes"; dan Oom Koos, een avonturier, door drank in zijn vroeger enthousiasme gekraakt; dan de vioolspeler, een gedegenereerde Italiaan, waarvan alleen "'n sekere netheid in sy klere, in sy gesig laat dink aan goei dae in die verlede" (p. 97). Dan komt hij bij Prof. La Verre uit, die vroeger ook aan de drank verslaafd was, doch nu blijkbaar plots bekeerd is door de preek van een Heilsoldaat. Deze La Verre wordt nu de Messias van de armenbuurt Newtown, waar men meer leert "in 'n week as in Parktown in 'n jaar" (p. 109). Het stadsbeeld dat de verteller tracht te schetsen, blijft geheel eenzijdig en onovertuigend, daar het blijkbaar moet bepaald worden door de som van het aantal wrakken die er leven. Een sterk dramatisch beleven door de visie van een enkele hoofdfiguur ontbreekt hier, want Fouché is niet meer dan een vaag blijvend instrument door hetwelk een aantal types even bekeken worden. Een incoherente sequentie beelden van toestanden, belichaamd in een serie verachterde types, poogt een algemeen licht op de sociale nood te werpen. Het grootste bezwaar tegen een dergelijke werkwijze is dus dat een opstapeling van wantoestanden, meegedeeld door een alleswetend verteller en niet verteld vanuit het standpunt van een figuur wiens belevenis daarvan dramatische spanning aan het verhaal zou verlenen, vooral arm aan suggestie is. Het stadsbeeld blijft evenwel niet helemaal pessimistisch gestemd, daar juist in een figuur als La Verre een vonk van hoop leeft, de hoop dat een betere toekomst mogelijk is als de massa maar leiding krijgt. Parallel daarmee is er de verzuchting naar rassentoenadering en onderling begrip: "Wat weet ons van die

Kaffer? Ja, dis een van ons tekortkomings. Dit is 'n wêreld waar ons geen begrip van het nie, 'n soort onderwêreld, 'n land van duisternis ...." (p. 105).

Een even weinig geslaagde variatie op voorgaand procédé is "Lig daag" (Vgs). Een reeks ontmoetingen dient ditmaal om opinies over een sociaal-filosofisch probleem tegen elkaar af te wegen. De stadstypes zijn in dit geval weinig meer dan dragers van bepaalde ideeën. De Bruin, architect en amateur-socioloog, beseft dat het syndicalisme een oplossing voor de verdrukte klasse kan bieden. Hij ontmoet in een restaurant een Duitse vriend, die communist is en met wie hij een eerste meningsverschil heeft. Tot een heftige ruzie groeit het daaropvolgende argument met Bloem over godsdienst uit, daar voor deze alle kerkelijke aangelegenheden maar huichelarij zijn. De Bruins zin voor billijkheid is gekrenkt, en hoewel hij zelf niet kerks is, ontdekt hij plots in zich een kern van Christelijke overtuiging. Ten slotte loopt hij nog Fouché, de schrijver, op het lijf, met wie hij een discussie heeft over de naturalisten die de arme klasse beschrijven. Thuis gekomen bedenkt hij: "Ek is 'n Christen, ek is 'n sindikalis. Hierdie twee moet ek met mekaar versoen" (p. 139). Zoals in het vorig verhaal mist men ook hier een intrige. De actie beperkt zich hoofdzakelijk tot De Bruins streven naar waarheid. Opvallend is het feit dat de problematiek waarmee hij te kampen heeft, grote verwantschap vertoont met Van Melles eigen zoeken naar een zelfde oplossing(43). In zoverre is dit dus een spiegel van zijn poging om Christendom en syndicalisme

(43) Men zie de desbetreffende paragrafen in Hoofdstuk I.

met elkaar te verzoenen. Voor het verhaal is dit getheoretiseer echter schadelijk, daar de mededeling van sociale of filosofische opvattingen opdringerig aandoet en ook niet genoodzaakt wordt door de actie.

"Klaas De Bruin soek na 'n formule" (Vgs) is blijkbaar het vervolg op "Lig Daag", want dezelfde figuur vindt nu een definitieve oplossing voor zijn probleem. Op een basis van nationalisme wenst De Bruin syndicalisme in te voeren, niet door geweld van een revolutie, doch door een geleidelijke ontwikkeling. Terwijl hij poogt zijn idee in een kernachtige formule uit te drukken, doolt hij uren lang in de stad rond. Zo brengt hij o.m. een bezoek aan de Chamber of Horrors, waar wel de beroemde moordenaars staan, maar niet de voornaamste misdadigers aller tijden, nl. de verdrukkers der arbeidersklasse. De voorspelling van een waarzegsters komt eindelijk uit, want na lang gepieker kan hij zijn gedachte formuleren: "Sindikalisme sonder klassestryd langs die weg van ewolusie" (p. 171). Het ganse verhaal wordt dus beheerst door vrij simplistisch politiek-sociaal gepeins in het kader van enkele samengeraapte handelingen, zodat de dramatische uitbeelding van een algemeenmenselijk probleem ten enen male uitgesloten blijft. Het is klaar dat de auteur, die getuigenis wilde afleggen van zijn oplossing voor een sociaal probleem, slechts ideeën doch geen boeiende vertelstof had.

Een uiterst oppervlakkige karakterisering van de mens, de tijdgebondenheid der behandelde ideologieën, de louter theoretische vlakheid van de problematiek, een nauwelijks reële ruimte, en een losse structuur die niet

bij machte is al zulke dunne elementen te integreren, zijn de voornaamste redenen waarom de conflictverhalen van dit laatste type bij Van Melles zwakste proza moeten gerangschikt worden.

B. SPANNING IN LIEFDESVERHOUDINGEN

In de liefdesverhoudingen, die een belangrijk deel van Van Melles thematiek uitmaken, is spanning nog wel een essentieel element; het innerlijk conflict daarentegen speelt er slechts een beperkte rol en heeft er geen dominerende betekenis meer. In de situering dezer verhoudingen kan men, naarmate de schrijver meer en meer in het stadsleven opging, een zekere evolutie vaststellen. De oudste publikaties verkiezen gewoonlijk het Transvaalse platteland als decor, en, ondanks eventuele tegenwerking van ambitieuze moeders of trotse vaders, krijgen de minnaars elkaar altijd. Een variatie op zulke vrij zoetsappige situaties vindt men tegelijkertijd in die verhalen waarin nu de oorlog als spelbreker de verhouding plots tot een einde brengt. Een of beiden der intussen van elkaar vervreemde geliefden zal nu met een ander trouwen, doch nadat de eerste echtgenoot overleden is, hertrouwt hij of zij later weer met de oude liefde, die, door omstandigheden, opgedaagd is. Vanaf 1930 echter, bij het verschijnen van de bundel Oom Daan en die Dood, speelt voor het eerst de romantische actie zich in de stad (Johannesburg) af, en hoewel de landelijk romantische verhalen niet helemaal in ongunst geraken, merkt men toch dat de handeling van de na deze datum gepubliceerde werken meestal in de grootstad gesitueerd wordt. De evolutie die hier plaatsgrijpt, is bepaald door een decor-

verschuiving van het platteland naar de stad, hetgeen trouwens ook een meer realistische vertelstof en een gegeven rijker aan intrigemogelijkheden biedt. Tevens maakt het haast klassieke happy ending nu af en toe plaats voor een ongelukkiger ontwikkeling der feiten.

1. De landelijke vrijage.

Typische voorbeelden van het eerste soort zijn "Coetzer se seun" (OF1G) en "Lusie" (OF1G). De drie personen waarom de actie in dit eerste verhaal draait, zijn Gert, hoofdfiguur, Cornelis Coetzer, de halsstarrige vader, en Sannie, de mooie maar helaas arme maagd, op wie Gert verliefd is. Tegen de wil van zijn vader, die niet veel voor Sannies familie voelt, gaat Gert herhaaldelijk bij haar op bezoek. Op een avond ziet hij er nogal bedrukt uit en als Sannie te weten komt dat het scepticisme van Gerts vader hiervoor de reden is, krijgt hij de volle lading: "Loop, jong, soek vir jou 'n skatryk nooi. Moenie na 'n arm man se kind vry nie ..... Trap man. Saal op. Ry. Sê vir jou pa jy wil my nie hê nie ....." (p. 139). Thuis loopt alles nu verkeerd tussen vader en zoon tot Ou Stoop, een huisvriend, op bezoek komt en Coetzer ompraat. De wrok is verdwenen, vader en zoon verzoend en Gert, nog die avond bij Sannie, beaamt haar woorden: "Ons was gekke". Niettegenstaande de geslaagde inzet, die Gerts eerste botsing met zijn vader uitbeeldt en eigenlijk de kern van een groter conflict schept, durft de auteur het blijkbaar niet aan deze situatie uit te buiten door bijvoorbeeld uit een finale breuk tussen die twee karakters een nieuwe verhouding te laten ontstaan. In dit opzicht wordt in de verhalen van dit soort

nooit van een vast patroon afgeweken: door een compromis, dikwijls door een buitenstaander tot stand gebracht, worden alle partijen verzoend en de vrede weer hersteld. De wijze waarop dit compromis hier gerealiseerd wordt, vormt zonder twijfel de zwakste scéne van het verhaal, daar de plotse omkeer van Coetzers gevoelens, zeer onwaarschijnlijk aandoet, vooral nadat de ergernis tegenover zijn zoon reeds lange tijd in hem gebroeid heeft. Coetzer schijnt opeens een nieuw mens te zijn als Gert op dat ogenblik binnenkomt: "Sy Pa is ook vriendelik en vra hom uit na nuus uit die dorp" (p. 149). Met Gert gebeurt hetzelfde, want hij is even "toeskietlik en so wyk die stroefheid wat al so lank tussen hulle was" (p. 149). Het gebrek aan psychologische motivering van beider reacties geeft inderdaad de schijn dat de verteller zich een gemakkelijk en goedkoop middeltje aan de hand gedaan heeft om de actie tot een eind te brengen, zonder dat de goede vrede tussen de figuren definitief verbroken is. Men voelt dadelijk het onnatuurlijke, het geforceerde: "A contrived happy ending shocks us with its artifice"(44). De beschrijving van dit soort voorvallen, die deel uitmaken van het alledaagse lief en leed der plattelandse bevolking, zijn het produkt van een exacte fantasie, aangezien de auteur, die zelf jaren in een dergelijk milieu als onderwijzer geleefd heeft, zulke feiten dagelijks meemaakte. Door een zo eenvoudig gegeven tot onderwerp te kiezen heeft hij dan ook niets meer bereikt dan een weinig treffénde schildering van een facet van het lokale leven, thuishorend in het genre van de romantisch-provincialistische literatuur. De verdienste van dit soort verhalen ligt eigenlijk bijna uitsluitend in de fijne weergave van de lande-

(44) Lever, K., Op. Cit., p. 83.

lijke taal die de figuren spreken. Hieruit blijkt eens te meer welk een fijn waarnemer, met het oor en met het oog, Van Melle moet geweest zijn.

In plaats van de vader is het voor "Lusie" (OFLg) de moeder die de aanvankelijke hinderpaal vormt in haar liefde voor Jaap Beyers. Wegens zijn slechte reputatie van vroeger is het Lusie verboden de jonge man aan te moedigen en moet ze zelfs haar pas ontstane relatie met hem afbreken. Men kan zich in dit los gebouwde verhaal afvragen of de titel wel juist gekozen is, aangezien het zich niet om Lusie concentreert: hoewel de titel suggereert dat Lusie hoofdfiguur is, wordt evenveel aandacht aan Jaap geschonken. De verspringing der vertellersvisie van de ene figuur naar de andere blijkt echter bij Van Melle een bewuste techniek te zijn, ook van toepassing in zijn romans. Afwisselend volgt en belicht de verteller de verschillende karakters, om, door middel van hen, rond de „hoofdfiguur" een wereld op te bouwen: de weergave van de wijze waarop de „bijfiguren" onderling de „hoofdfiguur" ervaren, is een poging om verschillende facetten van diens karakter te belichten. De wereld die hier in dit kort bestek opgebouwd wordt blijft nogal diffuus, hetgeen het verhaal zijn organische eenheid ontneemt. De kwestie van de al te losse structuur wordt evenwel opgehelderd zo men de oudste jaargangen van Die Volkstem doorbladert. Daar kan men constateren dat dit verhaal oorspronkelijk over een periode van twee maanden verschenen is (29 nov. 1930 tot 24 jan. 1931), niet in de vorm van een vervolgverhaal, wel als een serie van vijf alleenstaande schetsen, en dat de actie van een volgende schets telkens aansloot bij die van de vorige. De vijf titels hiervan waren:

"Lusie", "Lusie-toe", "Lusie haar ma", "Ou Stoop" en "Ou Stoop se slim planne". Deze vijf schetsen, afhankelijk van elkaar alleen door de losse draad van een actie rond een zelfde groepje figuren, werden in 1935 door de auteur zonder enige vorm van herbewerking onder de titel "Lusie" letterlijk in zijn eerste Afrikaanse bundel overgenomen, met het gevolg dat reeds genoemd werd. Men kan buiten de reeds genoemde tekortkomingen ook de doeltreffendheid van het "omniscient" vertellersstandpunt in twijfel trekken: omdat telkens de gedachten van een bepaalde figuur geopenbaard worden komt de lezer steeds te weten wat de gevoelens en intenties van dit personage zijn. De waarschijnlijke evolutie van het gebeuren is nu doorzichtig, zodat de spanning vermindert, zelfs al is zij de belangrijkste factor in een dergelijk verhaal. Beter ware hier een visie van gans de actie door de ervaring van een enkele persoon, nl. Jaap, die de meest benadeelde partij is, om de onzekerheid of het zoete doel ooit bereikt wordt ook bij de lezer te laten leven. Zoals in het vorige verhaal wordt als oplossing in de laatste scéne, met het onontbeerlijke verzoenen, weer een banale toevalligheid voorgeschoteld. "The use of coincidence is, generally speaking, illegitimate when it functions to solve the fictional problem; that is, when the events which bring about the solution of a plot have no logical connection with the preceding events"(45); en dit is precies wat in de slotscéne gebeurt. Samen met zijn oom belandt Jaap plots op Lusies verjaardagspartij, en hij wordt gedwongen haar geluk te wensen. De volgende holle dialoog ontwikkelt zich:

---

(45) Brooks & Warren, Understanding Fiction, p. 682.

"'Veels geluk met jou verjaarsdag Lusie'.

'Dankie', glimlag sy.

'Ek hoop jy sal hom nog baie vier'.

'Dankie'.

'En ek hoop om altyd by te wees'.

'Ek hoop dit ook'.

Hulle staan 'n paar oomblikke sonder om iets te sê, maar Lusie trek haar hande niet terug nie.

'Ek hoop om die ander dae ook by te wees'. Sy lag. 'Dis nie 'n slegte plan nie'" (p. 125).

Alle gevoelens van wanhoop en antipathie zijn in een oogwenk verdwenen, en dank zij de geforceerde oplossing staat de weg naar het geluk opnieuw open (46). Andermaal dus een zoetsappig gegeven dat als een greep uit het landleven kan beschouwd worden. De verdere verhalen brengen hierin geen vernieuwing.

Wat "Goeie raad" (Mgv), met een identieke verbroken en herstelde verhouding, van de twee vorige verhalen onderscheidt, is de toneelmatige behandelingswijze der vertelstof, waarbij zelfs de eenheid van plaats en tijd in acht genomen wordt. De beschrijvende gedeeltes, die weer eerder op toneelaanwijzingen lijken, zijn tot een minimum herleid, zodat de verteller een uiterste graad van objectivi-

(46) Het bruiloftsfeest waarmee hun huwelijksgeluk zal beginnen, wordt hier niet beschreven. Toch bestaat er een schets die handelt over de "Bruilof" van Jaap Beyers (Die Volkstem, 23 okt. 1928, p. 15), maar merkwaardig genoeg is deze anoniem verschenen. Zonder enige twijfel moet deze schets van Van Melle zijn omdat alle erin optredende figuren bekenden zijn uit andere verhalen van de auteur (Van Staden, Coetzer, Ou Vorster en Tante Koot, Ou Stoop enz. ...) Waarom Van Melle deze schets, die tot zijn oudste probeersels in het Afrikaans behoort, anoniem publiceerde, is ons niet bekend. Misschien omdat de karakters uit het reële leven gegrepen waren en de auteur zich niet wenste te compromitteren?

teit en onpersoonlijkheid bereikt: hij deelt slechts mee wat van de handelingen der figuren uiterlijk zichtbaar is. Deze versobering van de tekst legt het hoofdaccent op monoloog en dialoog, die door korte, eenvoudige zinnen verbonden worden. Een voorbeeld: "Die twee meisies lag vrolik. Die seun gaan na die grammafoon en sit 'n plaat op. Dis 'n dans" (p. 177). De luchthartige toon die uit de dialoog opklinkt, laat geen ogenblik aan de goede afloop twijfelen, want meer dan een paar vrolijke scénes heeft de auteur niet op het oog gehad.

Te weinig concentratie op een figuur, slechte beheersing der vertelstof en een banaal verhaaleinde, maken ook van "Die wewenaar" (Mgv) een mislukking, hoewel de auteur zich hier een thema had voorgenomen dat grote mogelijkheden bood. Gert is op Martha verliefd doch herhaaldelijk weigert zij zijn huwelijksaanbod daar ze zich verplicht voelt de zorg voor haar moederloze broertjes op zich te nemen. Dit offer wordt door de vader zonder bezwaren aanvaard, doch na enkele jaren komt er verwijdering tussen hem en zijn dochter omdat hij blijkbaar nieuwe trouwplannen koestert: Martha is jaloers op de huweliks-kandidate, een onderwijzeres die op een middag haar charmes ten toon spreidt. Weer krijgt men een goedkope slotscéne: "Sy slaan haar oë na hom op. Dis of sy wil sê: 'Toe maar, moenie bang wees nie'. Altwee gaan 'n bietjie agteruit van die venster af om nie gesien te word nie. Sy arm gly om haar skouers en sy hou haar mond oop. 'Ag wat' dink hy, 'so kan dinge ook nie meer bly nie'. So soen hy haar" (p. 50). Na een verschuiving van het hoofdaccent van Gert op Martha, heeft men in de eerste fase van dit tweedelige verhaal de indruk dat, ondanks de

titel, Martha de centrale figuur is. In deel twee verspringt de aandacht op de vader, die nu in onmin met zijn dochter leeft. Zonder dat met deze spanning nog rekening gehouden wordt, volgt dan het verwachte slot. Een mogelijke kans tot verdieping om een subtiel conflict tussen een egoïstische vader en een plichtsgetrouwe maar jaloerse dochter te later uitstrijden, wordt gemist(47).

Reeds in zijn oudste Nederlands werk namen de verhalen met een kleine liefdesintrige een belangrijke plaats in, doch het kan niet gezegd worden dat ze door hun afwerking of treffende thematiek uitmunten. "Mooi Susarie" (ZAS), "De Doloskaffer" (ZAS), "Kotie" (ZAS) en "Op Dageraad" (ZAS) zijn alle niet meer dan prentjes van onschuldig geminnekoos, met als onderwerp nu eens een pathetisch afscheid, dan weer een amoureuze ontmoeting van voor elkaar bestemde minnaars, waarbij het toeval en een goedgunstige Cupido gewillig een handje toesteken. Het taalgebruik in deze schetsen is tevens in vele gevallen verre van zuiver, en zoals in de atmosfeerschetsen kan in de soms maniëristische stijl bij decorbeschrijvingen nog invloed van de impressionistische literaire taal bespeurd worden: "de zilverwit-blauwe lucht"; "de glinstergroene maislanden"; "alsof een fijn-blauwe rook eruit opbeefde" (p. 33 e.v.); "de lange witte doorns maakten licht paarse netten waartussen de licht-blauwe zonnestralen heen gleden naar de teer beschaduwde lichte grond" (p. 51). Archaïstisch en ietwat overdreven klinkt: "..... haar

(47) Een zekere verwantschap met dit thema vertoont "Van Staden kry uiteindelik 'n vrou" (Die Huisgenoot, 29 april 1932, p. 29), waarin de verteller ook dieper had kunnen ingaan op het conflict moeder-dochter.

gelaat in de handen uitschreiend haar grote weedom." (p. 23). Ook heel wat afrikanismen vallen op: "Zijn vrouw was in de kombuis" (p. 36); "Zij waren vier"; ".... en lang gezelsden zij" (p. 50); "de rode ronde klippen" (p. 52).

Eveneens in het Nederlands, en als herinneringen aan geromantiseerde jeugdgebeurtenissen genoteerd, zijn de drie verhalen "Een oude brief" (SgE), "Hun lief geheim" (SgE) en "Sare" (SgE), waarvan in Venster aan die Straat een vertaling verschenen is. Het toeval en een daad van heldhaftigheid zijn de voornaamste factoren die de ontmoeting tussen de twee voor elkaar bestemde geliefden moeten bewerkstelligen. In het eerste geval bevrijdt een jonge man op een winternacht iemand uit het ijs, en hij wordt thuis op diens zuster verliefd. In het tweede redt een jongen een klein meisje uit het water: zonder ooit nog iets van haar te vernemen, trouwt de jonge man later en het geluk bereikt zijn toppunt wanneer zijn vrouw hem vertelt dat ze eigenlijk nog steeds verliefd is op de held die haar eens als kind van de verdrinkingsdood redde. In "Sare", waarvan de actie niet helemaal in dezelfde trant is als die van de eerste twee verhalen, denkt Teun de Recht met spijt terug aan het meisje dat hij eens bij toeval in een landelijke herberg ontmoette en later in de steek liet. De Afrikaanse versies van deze vertellingen zijn letterlijke vertalingen van hun Nederlands origineel. Hier en daar werden een paar zinnen geknipt, hetgeen aan de essentie van de handeling echter niets veranderde. Dikwijls was het weggelatene een onnodig commentaar of een uitroep van de verteller, zoals "Ach, die Goesche boerinnetjes. Waar vind je liever,

vrijmoediger, levendiger, mooier, dapperder meisjes dan in het Goesche land?" (p. 56). Of ook: "Sare, dacht ik, ik mocht dat meisje" (p. 130). De vertaling boekt daarbij nog een winst waar de sentimentaliteiten van een te uitgerekte inleiding of ontknoping komen te vervallen. In het geval van een kadervertelling ("Hun lief geheim") wordt afgezien van de opmerkingen van sceptische toehoorders, blijkbaar bedoeld om een stemming te wekken :

"'Was je erbij?'
'Nee, maar ik heb het van menschen die je geloven kunt.'
'Uit de eerste hand?' vroeg De Weerdt alweer.
'Nee ik weet niet uit de hoeveelste hand.'
'Vertel maar op' zei De Weerdt op een toon alsof hij dacht: 'Het zal wel een door iemand bleek-verzonnen verhaaltje zijn'" (p. 88). Hoewel W.E.G. Louw de ontknoping van dit soort verhalen terecht nog op het kantje af overdreven romantisch noemt [48], kan men deze versobering, die zoals steeds het kenmerk van de Afrikaanse bewerkingen is, toch als een winstpunt t.o.v. het origineel beschouwen.

2. De onderbroken doch herstelde liefdesverhouding.

Op dit eerste type eenvoudige, landelijk-romantische verhalen, waarin een zelfde intrige zich meermaals herhaalt, volgen novelles als "Oom Freek le Grange se derde vrou" (OFlG) en "Mense wat maar eenmaal liefhet" (Vgs), die in zoverre met elkaar parallel lopen dat ze, naast een meer novellistische vorm, een gecompliceerder

---

(48) Die Huisgenoot, 27 Des. 1940, p. 61.

gegeven bieden[49]. "Mense wat maar eenmaal liefhet", een bewerking van het Nederlandse "De oude liefde" (ZAS), heeft als hoofdfiguur Marya, op wie zowel Flip Schutte, zoon van een arme boer, als de rijkere Stefaans verliefd is. Ondanks haar ouders verkiest Marya Flip, maar hun verhouding komt tot een einde, wanneer vernomen wordt dat Flip samen met zijn vader en broer in een veediefstal betrokken is. Dat Flip misleid werd door zijn vader en slechts een passieve rol hierin speelde, verandert niets aan de zaak. Na verloop van tijd trouwt Marya dan met Stefaans, al koestert ze voor hem niet dezelfde liefde. De Rebellie breekt uit en Stefaans, die zich verplicht voelt zijn hulp aan te bieden, wordt een der slachtoffers, zodat Marya alleen met haar kind achterblijft. Flip is intussen naar de hoeve van zijn vader teruggekeerd. Op een middag tijdens een heftig onweer moet hij echter schuiling zoeken en zonder te weten dat hij bij Marya's huis aanklopt, staan de twee vroegere geliefden weer voor elkaar. Aarzeling beiderzijds is de eerste reactie, doch spoedig wordt het misverstand uit de weg geruimd en met een hoopvol "ek kom weer" wordt een nieuw geluk in het vooruitzicht gesteld. Aan de intrige van het Nederlandse "De oude liefde", dat eveneens in acht secties is ingedeeld doch veel korter is, worden met uitzondering van één scène, geen nieuwe elementen toegevoegd. Het

---

(49) Misschien mag men als een overgang tussen dit genre en het voorgaande die verhalen beschouwen, waarin een der beide partners niet onmiddellijk bereid is te vallen voor het aanbod van de toekomstige wederhelft in een huwelijk. We noemen in dit verband "Alida" (Die Huisgenoot, 15 mei 1942, p. 6) en "Die Kersfeespresent" (Die Huisgenoot, 23 okt. 1942, p. 5). De schets en de novelle over Pop le Roux ("Pop's huwelik" en "Pop") komen verder in de romananalyse van Verspeelde Lente ter sprake.

eigenlijke materiaal waarmee de bewerking uitgebreid wordt, bestaat vooral uit de bredere dialoog(50). De Nederlandse dialoog is inderdaad tot het strikt essentiële herleid, nauwelijks genoeg om de handeling begrijpelijk te maken. Dankzij rijkere stoffering komen de figuren in de Afrikaanse tekst dan ook beter tot hun recht, aangezien meer aandacht aan de emoties en de psychologische motivering van hun daden kan geschonken worden. "Die Afrikaanse verhaal munt uit deur grondiger deurskouing van die karakters se innerlike belewing. Daar is meer diepte, meer lewenswaarheid" (51). De "erlebte Rede" is opnieuw een geschikt stijlmiddel om op levendige wijze bijvoorbeeld Flips wanhoop weer te geven, nadat hij zijn medeplichtigheid in de misdaad ontdekt heeft: "Dis die ellendigste nog dat hy te lafhartig was om te weier (...) Maar hy het hom laat skrikmaak deur sy pa en soos 'n hond saamgeloop. Sy pa is 'n dief en hy is 'n lafaard. Hulle is sommer 'n gemene klomp" (p. 36). Ten opzichte van het origineel, waar Ben op eigen initiatief uit stelen gaat, is deze veranderde scène, uit dewelke integendeel Flips onschuld blijkt, een dramatische verdieping. Flip is er niet op de hoogte van de bedoeling van zijn vader, en Marya's wrede besluit is dus een straf die hij niet verdient. Buiten dergelijke wijzigingen behoudt de bewerking

---

(50) In menig opzicht leunt deze bewerking, vooral wat de dialoog betreft, zeer nauw aan bij Van Melles eigen onuitgegeven toneelversie, ontworpen als een "Toneelstuk in agt bedrywe" (32 blz). Dezelfde stof als van de novelle wordt er behandeld, maar van indeling in "bedrywe", die eerder scènes zijn, scheen de auteur even weinig begrip te hebben als van het materiaal dat zich kon lenen om tot een dramatische vorm omgeschapen te worden.

(51) Hattingh, S.C., Die kortverhale van J. van Melle, Univ. Wits., 1939, p. 67.

toch nog enkele zwakke momenten, zoals de naar het pathetische neigende en te zeer gedramatiseerde verdrietsscène van Marya (pp. 42-47), en ook die scène waar het toeval al te onwaarschijnlijk klinkt wanneer Marya's moeder haar de foto van Flip terugvraagt: men moet hierbij maar aannemen dat Marya, zonder dat de moeder daarvan enig benul had, juist enkele ogenblikken tevoren deze foto nog weemoedig bekeken heeft, hoewel er reeds jaren na de breuk met Flip verstreken zijn (pp. 60-63).

Zoals de titel het aanduidt, wil dit verhaal het thema van de eeuwige liefde illustreren. "Liefde, ware liefde is die hoogste op aarde, nie waar nie, daar moet alle ander berekeninge voor swig" (p. 26). Ondanks hun eigen beschikkingen zijn de twee figuren hier willoze instrumenten in de macht van een allesbeheersende liefde, die hun beider levensloop onvermijdelijk weer verenigt. P.C. Schoonees stipt aan: "Die twee mense is feitlik slegs voorwerpe waardeur die krag van die liefde tot werklikheid omgesit en sigbaar gemaak word"(52). Het haast idealistische geloof in het vermogen van de liefde wordt goed in de aan het Hooglied herinnerende metaforische taal uitgedrukt: "'n Meisie wat met vreugde liefhet, is soos 'n stil dag in die lente; sy dra blyheid oral waar sy kom. Sy is soos 'n bos vol voëls, soos 'n vlei vol blomme, soos water wat in die sonlig skitter" (p. 51).

Op ditzelfde thema van de determinerende kracht van de liefde, berust ook "Oom Freek le Grange se derde vrou" (OFlG), dat in verschillende opzichten minder ge-

(52) Die Huisgenoot, 2 sept. 1938, p. 93. Ook in "Die prosa van die tweede Afrik. Beweging", derde druk (1939), p. 382.

slaagd is dan de voorgaande vertegenwoordiger van dit verhaaltype. In een onnodige en voor het gebeuren functieloze inleiding deelt een ik-figuur mee dat hij onlangs het dramatische levensverhaal van een vriend vernomen heeft, nadat diens vrouw pas overleden was. Vervolgens worden vanuit een alleswetend en enkele malen vanuit een ik-standpunt (d.i. Oom Freek, de hoofdfiguur) de voornaamste levensepisodes verteld van Willie, die verliefd was op Freek, van hem na een dwaze ruzie vervreemdde en ten slotte (cfr "Mense wat maar eenmaal liefhet") met de tweede kandidaat, Petrus du Toit, trouwde. Daar deze in de oorlog "joint", ontstaat een verwijdering tussen hen en leven ze nadien gefscheerd van de buitenwereld. De schuld van de intussen overleden vader wordt goedgemaakt wanneer de twee zonen zich bij de Rebellie vervoegen. In de gevangenis sluiten ze vriendschap met Freek, reeds tweemaal weduwnaar, en diens zonen, waaruit een hernieuwde toenadering met Willie en een derde huwelijk voor Freek voortspruit. Behalve de structurele tekortkomingen van een overbodige proloog, een moraliserende slotparagraaf en het verwarrende van drie verschillende vertellersstandpunten, worden de figuren soms ook nog in onessentiële situaties geplaatst, die de actie nodeloos uitrekken. Het bezoek van de anti-Engelse Tante Klasina en Oom Pierre (pp. 32-38) aan Marya en Petrus, die als joiners gemeden worden ("Volgens reg moes hulle doodgeskiet gewees het"), heeft alleen waarde als illustratie van de tijdgeest, doch werpt geen nieuw licht op het centraal thema. Niet alleen in dit verhaal doch ook in die met scherpere conflictsituaties, wordt de belangrijke rol van de oorlog als toetssteen voor de hechtheid der menselijke relaties openbaar. Maar terwijl hij enerzijds

tussen beide niet voor elkaar bestemde partners een fatale kloof kan scheppen, zijn zijn beïnvloedingsmogelijkheden, ondanks alle ontberingen, anderzijds toch van beperkte aard in vergelijking met de allesbeheersende macht van de ware menselijke liefde. Hoe onbenullig de verhoudingen in sommige dezer landelijk romantische verhalen ook mogen zijn, toch klinkt uit alle onmiskenbaar een overtuigd geloof in de ideale liefde op, die door geen tegenwerkende krachten, zoals armoede, standenverschil of oorlog, verwoestbaar is.

3. Stadsromantiek.

Zoals men zich herinnert uit de inleidende paragraaf over dit verhaalgenre, kondigde de verschijning der twee in 1938 gepubliceerde bundels Com Dann en die Dood en Vergesigte een niet onbelangrijke vernieuwing in de thematiek van Van Melles werk aan. Hierin speelde de stad als bron van verhaalproblematiek een grote rol, daar de ontstellende toestanden der verachterde massa de sociaal voelende auteur tot verhalen als "'n Man het opgestaan in Newtown" en "Lig daag" wist te inspireren. Deze moderne wereld met zijn nieuw en onpersoonlijk bestaan achtte hij ook een geschikt decor voor een zich ontwikkelende liefdesverhouding, met stadsmensen als hoofdfiguren. De functie van de stad in dit tweede soort verhalen is eigenlijk minimaal: ze is vooral bespeurbaar in haar invloed op de optredende figuren, die sterk afwijken van de bekende boerentypes.

Nog duidelijk een overgangsvorm tussen het landelijk- en het stadromantische verhaaltype, is het vierdelig

"Watter een" I-II-III-IV (ODD)[53], waarvan elk deel los op zichzelf kan staan maar weinig belangwekkend blijft vanwege de tamelijk stereotiepe situaties en de oppervlakkige karakterisering. Wel treden telkens dezelfde personages op zodat men geneigd is de vier delen als vier opeenvolgende episodes van een enkele actie te beschouwen, maar dan is deel I voor de ganse intrige niet meer noodzakelijk. Zeer juist schreef H.A. Mulder dat men hier te doen heeft met een verhaal "wat opgebou is uit 'n aantal kortverhaaltjies, soos los stene aan mekaar gemessel, maar sonder dieper eenheid"[54]. Ons onderzoek van oude exemplaren van Die Volkstem heeft uitgewezen dat "Watter een", juist als "Iusie", ook ontstaan is als een serie los van elkaar staande verhaaltjes. In I wordt Hendrik Van Staden, centrale hoofdfiguur, door Willie Van Vuuren, die in een armenwijk van Johannesburg woont, afgescheept nadat ze een tijd lang op elkaar verliefd waren. Hendrik ondergaat hetzelfde lot in II met Karolien, tot ongenoegen van haar vader, die niet van haar andere vriend, Martinus, houdt. Maar deze treft het nadien ook niet beter met haar in III. Bij een kerkdienst (IV) waar Hendrik tot diaken verkozen wordt, ontmoet hij Karolien opnieuw en zo wordt de oude verhouding hersteld. Men voelt onmiddellijk, dat zulk een intrige weinig dramatische mogelijkheden inhoudt, en

(53) Deel I verscheen oorspronkelijk reeds in 1931 als "Willie" in twee opeenvolgende Zondageëdities van Die Volkstem (25 april en 2 mei 1931). Deel II gaat terug op "Fransina" in dezelfde krant (19 en 26 sept. 1931), met lichte wijziging in het verhaaleinde en weglating van de verwensingen die de benadeelde minnaar uit. Deel III heette eerst "Karolien haar vryers", ook in Die Volkstem (13 feb. 1932). In alle delen werden later de nederlandismen van de originele tekst weggelaten.

(54) Die Suiderstem, 27 aug. 1938, p. 11.

dat, buiten de situering der actie, aan het normale verhaalpatroon van een verbroken en herstelde liefdesverhouding geen nieuwe elementen worden toegevoegd. Het enige belang van deze verhaaltjes schuilt in het feit dat de actie zich voor het eerst in de stad situeert, waardoor een precedent geschapen werd.

Het is voor Van Melle geen ongewone werkwijze, dezelfde personages in verschillende verhalen te laten optreden, als had hij een bepaalde mensenkring in de stad voor ogen, naar wiens activiteiten zijn interesse meestal uitging (55). Dit is o.m. het geval in "Ilene vergeet Klaas de Bruin" (VaS) en "Klara Van Blerk raak verlief" (VaS), met in beide de Klaas de Bruin die hoofdfiguur was in "Klaas de Bruin soek na 'n formule". Wat figuren als Klara en Ilene met elkaar gemeen hebben, is hun verlangen naar een relatie, niet gebaseerd op uiterlijkheden, doch in grote mate op de geestelijke kwaliteiten van hun levenspartner. Deze karaktereigenschap, reeds aangekondigd in Karoliens voorkeur voor Hendrik ("Watter een"): "Martinus het mooi hare, Pa, maar Hendrik het meer gedagtes" (p. 130), doet meteen het verschil tussen deze meer gesofistikeerde types en de goedhartige maar oppervlakkige figuren der vroegere vertellingen goed uitkomen. Noodzakelijk gevolg is dat de verteller nu meer aandacht aan het innerlijk leven moet geven, zodat een soort introspectie een rijker geschakeerd karakterbeeld doet oprijzen. Ilene is in dit opzicht een interessante figuur,

---

(55) Dit verschijnsel, niet nieuw in deze verhalen, had zich reeds voorgedaan bij de meeste andere die zich op het platteland situeren. De fictieve wereld van toen was ook bevolkt met dezelfde figuren die in de verschillende acties opnieuw optraden.

misschien omdat ze zozeer van het standaardtype meisje afwijkt. Oorspronkelijk verliefd op de Bruin, die niet naar haar omziet, doch in wie ze als individualiste een congeniale geest ontmoet heeft, wil ze zich nu eveneens boven de hordes verheffen, hoe wel ze beseft dat ze "tussen al die mense eensamer as Robinson Crusoë" kan zijn. Hermans gevoelens kan ze ook niet beantwoorden, omdat hij te conventioneel is en hun leven dan wellicht "'n lewe sonder ruimte" wordt: "Een ding ontbreek jou, Herman: vergesigte, visie. Ek soek 'n man met visie. Jy het alles wat 'n meisie wil hê, net dit wat ek wil hê, het jy nie. Visie, dis wat ek nodig het in 'n man. 'n Venster om uit te kyk die ruimte in. Ek leef soos in 'n kamer waar die vensters teen 'n muur vaskyk en nou soek ek iemand wat vir my 'n venster, vensters, oopmaak na die wye wêreld" (p. 167). Met deze woorden van Ilenes streven heeft de auteur als het ware een samenvatting van zijn eigen levensthematiek gegeven, die neerkomt op een poging om de essentie, het blijvende in mens en natuur vast te leggen, om al het menselijk gebeuren in een ruimer verband te zien, en om het tijdelijke van het eeuwige te onderscheiden. Ook hij tracht in zijn werk "'n venster na die wye wêreld" te openen om de kortzichtige massa met het licht van zijn geesteskracht vooruit te helpen. Afgezien van deze parallel tussen de auteur en zijn figuur, kan men zich gemakkelijk voorstellen dat men bij de boerenmeisjes van de vroegere verhalen nooit zulk een gedachtenrijkdom zal kunnen constateren.

Fragmentarische structurering doet zowel "Klara Van Blerk raak verlief" (VaS) als "Ivonne" (VaS) verbrokkelen. In het eerste beschrijven drie apart staande delen telkens

andere, niet speciaal relevante gebeurtenissen uit Klara's dagelijks leven, terwijl geen noodzakelijke samenhang hiertussen voelbaar is, evenmin als een geleidelijke toename van spanning. Dit gebrek aan continuïteit ontsiert ook "Ivonne". Een stemmingsvolle inleiding als voor een roman brengt de atmosfeerschepping van de eerste schetsen weer in herinnering: "Die perlemoerwit van die hemel gaan langsaam oor in 'n dowwe silwerblou en helderder skyn die maan se sagte, deur yl gordyne deurskadude lig na binne, en maak twee lang vierkantige ligplekke op die tapyt" (p. 48). Ivonne, een jonge schilderes, wacht op Org, wiens genegenheid zij om diverse redenen niet wenst te beantwoorden. Deel twee geeft het afscheidsgesprek tussen Org en Ivonne weer bij haar vertrek. Hij beseft dat ze hem ontvlucht, doch wanneer Ivonne na twee jaar terugkeert (deel drie), heeft ze spijt van haar daad bij het zien van het geluk van Org en Joyce. Eigenlijk krijgt men hier niet meer dan een goedkoop magazine-verhaal, dat T.T.G. Louw terecht bekritiseerde als "hierdie skrywer nie waardig nie"(56). Ondanks het onbelangwekkend verhaalgegeven, een soms banale dialoog en een spanningloze opbouw, zwaait Van Heerden, in tegenstelling met Louw, dit verhaal toch nog hoge lof toe: "Hier is die grondidee geslotener, die motivering suiwerder, die skryfwyse nie so ongeïnspireer anekdoties nie"(57). Van Heerden maakt zich ongetwijfeld aan overschatting schuldig, aangezien van een grondidee als verhaalbasis en van psychologisch goed gemotiveerde karakterisering nauwelijks sprake kan zijn.

---

(56) Die Huisgenoot, 27 Des. 1940, p. 61
(57) Ons Eie Boek, Maart 1940, p. 22.

Op een iets hoger niveau, vanwege de hechtere bouw en een boeiender inhoud, staat "'n Ondankbare" (Pww), dat handelt over de onmacht van bepaalde mensen om hun levenspartner nog te blijven liefhebben wanneer ze zich door een materiële verplichting gebonden voelen. Een voorbeeld van weekbladachtige sentimentaliteiten treft men opnieuw aan in de inleiding, waar Lettie Vermaak, onrechtvaardig behandeld door Dr. Staggen, door waarzeggerij vooruit weet dat ze binnenkort zal trouwen en veel geld ontvangen. Ook het besluit, met "die ongemotiveerde wyse waarop die slotversoening gekoppel word aan die ontroering oor die see"(58), is door zijn clichés vrij misplaatst: "'See, see', sê sy, 'O see (...) Om hulle is die ewige see en die ewige wind; in hulle hart die liefde wat miskien ook ewig is" (p. 169).

Met beide voorgaande contracteert "Dina" (Pww), door een diepere inleving in de karakters. De herinnering aan deze irreëel geïdealiseerde meisjesfiguur oefent een determinerende invloed uit op de verdere levensloop van de hoofdfiguur, Kruger. De eigenlijke actie is slechts kort en wordt vooral door het verleden van Kruger bepaald, die het schokkend bericht van Dina's dood krijgt. Dit geeft, als normaal menselijke reactie, aanleiding tot Krugers terugblik, uit dewelke zijn verhouding met Dina duidelijk wordt. Afkomstig uit een Karroodorp heeft hij in zijn jeugd een getrouwde vrouw liefgehad, tot hij Dina ontmoette, die echter, ter wille van zijn vroegere relatie, hem weigerde te trouwen en tot haar dood vrij bleef. Hetzelfde zal zich nu met Ven, Krugers huidige secretaresse

---

(58) Burgers, H.P.C., Die Brandwag, 20 Maart 1942, p. 17

herhalen, die hem eveneens van de hand wijst als hij haar eerlijkheidshalve over zijn voorbije jaren vertelt. In deze repetitie van weigeringen, als gevolg van zijn oorspronkelijke misstap, schuilt niet alleen het thema van het verhaal, nl. "dat waarheid groter is as geluk"(59), maar ook de dramatische ironie van Krugers onmachtssituatie, daar zijn eerlijkheid hem telkens noodlottig wordt. Tweemaal wordt hij gedwongen zich dezelfde vraag te stellen, eerst na Dina's besluit: "Hy verwyt haar nie, maar hy vra homself af of sy reg gehandel het teenoor haarself" (p. 110), en later na Vens afscheid: "Ek wonder of sy reg gehandel het. Ek meen reg teenoor haarself. Maar sy het ook haar ideale ...." (p. 114). De logische opbouw volgens een vast patroon en de aanvaardbare weergave van het goeddoorvoelde, beheerste leed van de middeljarige man bepalen de reden waarom "Dina" tot Van Melles best geslaagde stadsromantische verhalen behoort.

Het enige verhaal van dit genre door Krige in zijn verzamelbundel opgenomen is "Staan jou man" (Lgv), dat de auteur eveneens tot een nooit gepubliceerd toneelstuk omwerkte(60). Dat de verhaalvorm nauw verwant is aan de toneelbewerking (vgl. "Goeie raad" en "Wraak"), kan men

---

(59) Burgers, M.P.O., Die Brandwag, 20 Maart 1942, p. 17.

(60) Zoals in de andere toneelbewerkingen is er weer een groot aantal bedrijven, zes ditmaal, voor een weinig lijvige toneeltekst (12 blz.) De auteur noemt zijn werk een "blyspel", niet ten onrechte, zo men de lichte toon van de verhaalinhoud ermee vergelijkt, maar de term is natuurlijk veel te groots voor dit stuk dat op zijn hoogst een eenaktertje kan zijn. Toch biedt "Staan jou man", samen met "Wraak", nog de beste opvoermogelijkheden.

goed uit deze tekst afleiden: de functie van een alleronpersoonlijkste verteller is meer tot de mededeling van de zichtbare handelingen der figuren herleid, terwijl dialoog en monoloog een zeer belangrijke plaats innemen. Het feit dat de handeling zich in slechts één kamer afspeelt (eenheid van plaats) wijst ook op de verwantschap met de beperkte actieruimte van de toneelscène. "Staan jou man" handelt over de verkoelende huwelijksliefde van een jong paartje. Frans en Pop maken ruzie omdat Frans volgens zijn vrouw 's avonds te weinig thuis is en haar verwaarloost. Na hem uit hun slaapkamer gesloten te hebben, trekt ze de volgende dag weg en, te trots om haar terug te roepen, blijft Frans een week alleen wonen, zodat hij kans krijgt hun situatie te overdenken. Hoewel Pop met haar thuiskomst één week later de eerste stap tot toenadering doet, laat Frans zijn triomf niet blijken en beiden ontdekken in hun eenzaamheid de fout: "Ons moet meer geselligheid in die huis hê (...) Ons is te min, jong. Ons moet drie wees, of vier, of vyf, of ses, sommer 'n klomp, man" (p. 73). Er wordt hier niet getracht een dramatische botsing met een scherpe conflictsituatie te creëren, daar het probleem daartoe te luchthartig en humoristisch opgevat wordt en de karakters zelf, vooral Fransie, nooit de indruk geven in een fatale afloop te geloven. Getuige hiervan zijn monoloog: "Fransie, jy is so dronk as 'n kanon. Fransie, jy suip soos 'n vis. - Maar wat moet ek maak, Fransie? As 'n man se vrou van hom af wegloop, dan moet jy tog daarop drink" (p. 69). Deze lichtheid van toon, vrijwel onbekend in het overige verhaalwerk, valt ook bij Pops terugkeer op als ze hem vraagt tussen hem en "die bottel" te kiezen: "Nou ja, dan kies ek die bottel, Poppie. (...) Op hom kan ek

altyd staat maak. As ek hom nodig het, is hy daar" (p. 71). Het is juist aan de levendigheid van de dialoog te danken dat dit tamelijk conventionele onderwerp nog zo aantrekkelijk gemaakt wordt.

Over het algemeen heeft Van Melle met zijn verhalen waarin een liefdesverhouding dominerend element is, niet het hoogtepunt van zijn conflictverhalen geëvenaard. Is de oorzaak hiervan voor het landelijk-romantische type de zoetsappige behandeling van een meestal onbelangwekkende relatie, dan is dit voor het latere type, met meer "cosmopolitische" figuren in een moderner decor, de fragmentarische compositie, hetgeen wijst op onvoldoende afwerking: "Allerlei gebeurtenisse, situasies en persone word geteken en tot 'n verhaal saamgevoeg, maar dit ontbreek hierdie verhale aan innerlike en noodsaaklike eenheid en gevolglik ook aan spanning"(61). Men kan hieruit afleiden dat de auteur een vertelstof heeft gekozen die hij te weinig beheerste of die hij, als plattelander van hart en ziel, nooit genoeg had geassimileerd. Kwalitatief betekenen deze verhalen dus een achteruitgang, en men kan zeggen dat Van Melle het toppunt van zijn vertelkunst na de publikaties van 1936-1938 nooit meer bereikt heeft. Eigenlijk is hij er in zijn latere jaren ook nooit in geslaagd zich boven het gemiddelde niveau van de weekbladen in dewelke hij een groot deel van zijn werk liet verschijnen, te verheffen. De verhalen van het laatste genre zetten, op een enkele uitzondering na, een even grote stap in de verkeerde richting.

---

(61) Boshoff, S.P.E., Ons Eie Boek, Maart 1942, p. 14.

C. TRAGIKOMISCH REALISME.

In de besprekingen van de voorgaande verhaalgenres is aan het licht gekomen hoe de verteller aan de hand van een bepaald gebeuren een enkele figuur in scherpe conflictsituaties zijn diepste wezenseigenschappen kon laten openbaren. De aard van de spanning die hiermee geschapen werd, week af van die welke aanvoelbaar gemaakt werd in verhalen met het thema van een liefdesconflict. Anders is het gesteld met het derde verhaalgenre, dat meestal veel armer aan spanning is. Zonder voor de actie nog een bepaald crisispunt tot handelingsmoment te kiezen, wil de auteur, steeds geïnteresseerd in de mens, nu eens met fijne aanvoeling een tragisch levenseinde, dan weer een wonderbaar evenement of een heldendaad uitbeelden. In dit soort verhalen wordt het helaas al te dikwijls duidelijk dat de auteur te weinig besef had wat hem als geschikte vertelstof kon dienen, zodat hij in vele gevallen misleid werd door zijn praatlust en hij zijn keuze liet vallen op vrijwel onbelangwekkende gegevens en thema's.

De enige noemenswaardige uitzondering, en zelfs een van Van Melles best geslaagde karaktertyperingen, krijgen we in het tragikomische levensbeeld van "Ou Vorster" (OF1G), met sterk tectonisch bouwprincipe en goed volgehouden concentratie op de hoofdfiguur(62). Elk der zes ongeveer even lange secties beschrijft een volgende episode uit het leven van Vorster, doch zó dat zijn geleide-

(62) De oudste vertelling over deze figuur verscheen anoniem in Die Volksstem (9 Okt. 1926, p. 11) onder de titel "Die rustende onderwyser" en is om dezelfde reden als "Bruilof" aan Van Melle toe te schrijven. Het laatste gedeelte van de finale versie van dit verhaal vindt men ook in Die Volksstem (17 Des. 1932, p. 1) als "Ou Vorster maak dinge weer goed". Een toneelbewerking "Die onderwyser van Witkoppies", ontworpen als "drama in agt bedrywe" (met een proloog) is onafgewerkt (42 blz) in Van Melles archief achtergebleven.

lijke aftakeling, door zijn eigen toedoen bespoedigd, telkens aangrijpender wordt. Het voordeel van deze verteltechniek is dat de lezer de dramatische gebeurtenissen, die tussen de verschillende secties plaatsgrepen, zelf kan aanvoelen en hierover niet in een overbodige explicatieve tekst ingelicht wordt. Slechts de belangrijkste episodes uit Vorsters leven worden weergegeven. Terecht kan C.J. Griesel zeggen: "Van Melle het in hierdie verhaal daarin geslaag om die essensiële situasies te skep waarin die essensiële Vorster gestalte sal vind" (63). Vorster, onderwijzer op Witkoppies, oud en verslaafd aan Kafferbier, krijgt bezoek van Flip en Tys, die hem melden dat hij waarschijnlijk op de komende schoolvergadering om zijn drankzucht zal aangeklaagd worden. Zo geschiedt het ook die volgende Vrijdag, maar Vorster, in zijn eer aangetast, begint zijn aanklager even fel te verwijten, en na een hevige scheldpartij keert hij, onbekommerd om de gevolgen, naar huis terug. Uit zijn ambt ontslagen woont hij nu met zijn vrouw in een oud armoedig huisje op het landgoed van Teun van Tonder, en in hun doelloosheid boeren beiden langzaam achteruit. Tijdens de volgende schoolvergadering wordt door iemand om steun voor Vorster gevraagd en Van Staden, die zich van Vorsters nood wil vergewissen, nodigt hem uit op zijn eigen boerderij te komen wonen. Na een gemoedelijke drinkavond met vrienden vat Vorster kou en ziekte verzwakt hem. Tot inkeer gekomen beseft hij dat hij zijn vrouw het leven bedorven heeft en slechts met haar vergiffenis kan hij in vrede heengaan. In Vorsters dramatische karakterisering door middel van actie en dialoog geeft de verteller opnieuw

---

(63) Die prosa van J. Van Melle, Univ. Wits., 1938, p. 27

blijk van zijn inlevingsvermogen, want met milde ironie weet hij zowel de goedheid als de zwakte van zijn personage geloofwaardig te maken. Tot dit realisme draagt ook de taal bij die hij in de mond van Vorster legt, geheel in overeenstemming met diens volkskarakter. Ongetwijfeld moet men hier de reden zoeken waarom Van Helles idioom in het algemeen zo uiterst eenvoudig is. Om zich niet van zijn figurenwereld te distantiëren, wil hij dat de taal, die zijn volkstypes beschrijft, zo dicht mogelijk bij hun eigen woorden aanleunt. Korte zinnen beklemtonen niet alleen de werkelijkheidszin, doch weerspiegelen ook de gedachtengang van de volksmens die gewoonlijk alleen zin heeft voor het eenvoudig reële. Een passend voorbeeld van deze stijl en vooral van de inleving in zijn figuren treft men aan in de ontroerende vergiffenisscène:

"'Koot'. Sy draai haar kop.

'Jy sal seker bly wees as ek doodgaan, nè?'

Maar sy het hom nie verstaan nie en kom nader.

'Sal jy bly wees as ek dood is?' vra hy bietjie harder.

Sy kyk hom effens verwonderd aan. 'Hoekom moet ek bly wees?'

'Nee, ek vra maar net.'

'Nee.'

Daar is stilte. Sy staan by sy bed en wag af of hy nog meer wil sê; op haar gesig staan 'n sweem van belangstelling.

'Ek het jou lewe tot 'n hel gemaak', sê Vorster.

(.....)

'Ek vra jou om vergifnis Koot; ek het jou lewe gebreek'.

'n Oomblik staan sy of sy luister, maar toe begin haar gesig krampagtig te vertrek en trane loop oor haar wange, maar sonder antwoord gaan sy die kamer uit. Sy gaan in

die kombuis en huil daar lank, met gierende, verstikkende geluide soos mense huil wat in baie jare nie gehuil het nie en lank duur dit eer sy kan ophou" (pp. 92-93).

De spanning tussen Vorster en zijn vrouw, resulterend uit zijn eigen morele zwakte en impulsiviteit, komt tot een oplossing die men niet kan vergelijken met het plotse dénouement van de gemiddelde novelle. Zuiver verdriet na de vergeving, na het terugvinden van elkaar, is een subtieler opgevatte ontspanning der actie die, om geloofwaardig voorgesteld te worden, des te groter aanvoelingsvermogen van de verteller eist. En juist in deze fijne tekening van een mens, in een tijdeloos gebeuren, dat zich in elke gemeenschap kan herhalen, berust de universele waarde van dit verhaal.

In dezelfde wereld, de auteur zo welbekend, situeert zich de actie van "Van den Berge" (OFlG), waarvan de titel, zoals die van het voorgaande verhaal, een sterke concentratie rond de hoofdfiguur impliceert. Deze wordt echter slechts gedeeltelijk volgehouden. Het algemeen thema is de onmacht der armoede. In de eerste sectie richt de aandacht zich op de moedeloze Van den Berge; die zich "regtig ongelukkig" voelt vanwege een mislukte oogst en schulden. Om zijn schuldeiser te betalen gaat hij tijdelijk in de mijnen van Johannesburg werken, waar hij juist het nodige verdient. Vanaf sectie twee vindt een verschuiving in de concentratie plaats, daar de aandacht zich vooral op de kinderen toespitst, die beseffen dat de toestand onhoudbaar wordt. Sectie drie, vrij statisch van gegeven, valt op door het atmosfeerscheppend beeld van de troosteloze natuur: "Oor die lande waar vermaerde

beeste aan die laaste, kort mieliestronke vreet en oor groen koring- en hawerlande, wat tussen al die dorheid onnatuurlik lieflik lyk, ruk en pluk die wind" (p. 176). De terugkeer van de schoonzoon uit de mijnen, vanwaar hij genoeg geld heeft meegebracht om zijn schoonvaders land te kopen, is weer de onontbeerlik gewaande, hoopvolle noot waarop het verhaal kan eindigen, hoe banaal het slot daardoor ook worde. De verschuiving van de hoofdaandacht naar bijkomstigheden rond de nevenfiguren, en bijgevolg het tekort aan concentratie op Van den Berge zelf, maakt dat dit verhaal, wat de karaktertypering betreft, de vergelijking met "Ou Vorster" niet kan doorstaan. Terwijl Vorsters geleidelijke aftakeling in de verschillende episodes een steeds dramatischer vorm aanneemt en tot zijn dood leidt, blijft Van den Berge bij inzet en slot der handeling dezelfde man. Het meer statische beeld dat van hem geschetst wordt, bezit daarom niet dezelfde aantrekkingskracht.

"Van den Berge kry 'n nuwe woonplek" (VaS), met identieke figuren in een zelfde boerenwereld, kan men als een vervolg op de actie van het voorgaande verhaal beschouwen. Opnieuw weer te veel onessentiële bijsituaties, kenmerkend voor het gebrek aan concentratie: zo bijvoorbeeld de te lange inleiding die handelt over het scepticisme van Martinus' familie, omdat hij op Nato, dochter van de arme Van den Berge verliefd is. Dat het dank zij hun huwelijk is dat Van den Berge zijn "nuwe woonplek" krijgt, is reeds bij de aanvang te voorzien. Beide Van den Berge-verhalen, die als een uitbeelding van het wisselvallige landleven, maar ook als een typering van een karakter bedoeld waren, kenmerken zich door hun

gebrekkige coherentie en spanningloosheid. De lezer wordt door hun inhoud gewoonweg niet geboeid, voornamelijk omdat de auteur hier een hoofdfiguur voorstelt wiens handelingen een uiterst conventioneel patroon volgen en in wiens persoonlijkheid men ook nooit die karaktertrekken kan ontdekken, die hem, zoals Vorster, tot een tragische figuur kunnen maken.

In de trant der vertellingen die een tragisch levenslot tot onderwerp hebben, zijn de in het Nederlands geschreven "Zule" (SgE) en "Leeuwtje" (SgE) ontworpen. Puttend uit zijn herinnering heeft de auteur met de beschrijving van deze figuren, die hem nog uit zijn jeugd bekend waren, blijk gegeven van zijn begrip voor het leed van de eenvoudigste volksmens. De verdienste van dit soort dorpsvertellingen berust niet zozeer in het gegeven, dat weinig ingewikkeld is, als wel in de fijngevoellige belichting der figuren, waardoor hun schijnbaar onbelangrijke gemoedservaringen en daden een hogere waarde krijgen. In "Zule", handelend over "de groote plompe Vlaamsche", die door haar overtuigingskracht haar godsdienstwaanzinnige man uit het krankzinnigengesticht weet terug te halen en te genezen, en in "Leeuwtje", waarin het tragisch wegkwijnen van de artistieke schippersjongen verhaald wordt, speelt de atmosfeerschepping met de armenwijk van het stadje Goes als raamwerk een grote rol. Ditzelfde geldt voor het latere "By pa se kind"(64), zich afspelend in een identiek Zeeuws kader, met als inzet de vissersvrouw die een kind krijgt terwijl haar man op een gevaarlijke reddingstocht moet uitgaan. Het

(64) Jaarboek v.d. Afrikaanse Skrywerskring, 1943, p. 83

kind dat later ook visser zal worden is dan symbool voor de zich herhalende levenscyclus van ontbering en nood. Van "Zule" is in Die Huisgenoot en later in de bundel Venster aan die straat" een letterlijke vertaling verschenen, waarbij de Nederlandse verleden tijd der werkwoordvormen in de, in Afrikaans gebruikelijke, onvoltooid tegenwoordige tijd werd omgezet. Gebaseerd op "Leeuwtje" is het onbekend gebleven toneelstuk "De Vissersjongen van Brouwershaven", verschenen in het Hollands Weekblad van februari tot juni 1932. Eigenlijk is dit werk Van Melles eerste toneelbewerking (nog vóór "Die huwelik van Pop le Roux" en "Wraak"), maar niet zijn meest geslaagde. Dezelfde fouten die zijn latere onuitgegeven toneelbewerkingen kenmerken, doen zich hier reeds voor. Basisch komt dit hierop neer dat de auteur niet meer dan een tot dialoog gereduceerde novellistische actie geschreven heeft, zonder dat de twee essentiële eigenschappen van het drama, een menselijke botsing en spanning, aan de orde zijn.

Dat het verhaal "Spekskieter" (ODD) onder meer gekozen werd voor een herdruk in de bundel Begeestering pleit niet bepaald voor het critisch inzicht van de auteur in zijn eigen werk. Met Spekskieter, die zijn naam verdiende "oor die ongelooflike verhale wat hy altyd kon vertel" (p. 66), wordt ook getracht een volksfiguur tot leven te brengen door middel van een aantal komische anekdotes uit zijn leven, die hem moeten typeren. Getroffen door het onrecht dat zijn zoon, op wie hij eens zo trots was, hem aandoet, wordt de oude verbitterde grappenmaker ziek en sterft ten slotte. Het geheel doet weinig belangwekkend aan en kan nauwelijks onderhoudend

genoemd worden. Om de gemoedelijkheid, passend bij zulk een onderwerp, te verhogen wordt niet alleen een ik-verteller geïntroduceerd, maar ook de volkstaal gebruikt in uitdrukkingen als: "Maskas, daar is 'n slang onder die tafel...." of ".... slaap nou of ek gee jou 'n loesing..." en ".... wat makeer die klein karnallie?" (p. 67).

De botsing tussen ouders en kinderen in "Die aangenome dogter" (VaS) is weliswaar tragisch bedoeld, maar het verhaal mislukt door de flauwe intrige en de ongenuanceerde wit-zwarte karakterisering. De kinderloze Koos en Maria Breytenbach nemen in hun verlangen naar kroost Alida, een verwaarloosd kind, aan kort voordat hun een dochter en daarop nog drie zonen geboren worden. De grootstad met zijn verleidingen doet de eigen materialistische kinderen van hun ouders vervreemden en alleen Alida biedt nog enige liefde, waarvoor zij, bij de dood van de pleegvader, rijkelijk beloond wordt. Daar de absolute slechtheid der eigen kinderen te fel contrasteert met Alida's engelachtigheid, beseft men dat de karakters slechts volgens een vooraf uitstippelbaar patroon zullen handelen. Zo is eveneens de abnormale reactie van inkeer bij de dood van hun vader het resultaat van een zwakke psychologische benadering der figuren. Wetend dat aan Alida al het bezit bemaakt is, waren de kinderen "nie kwaad nie, hulle was net baie beskaamd. Hulle het hul ou vader nie goed behandel nie en met 'n wrok teen hulle is die ou man in sy graf" (p. 47). Een dergelijke oppervlakkige behandeling doet onmiddellijk afbreuk aan het geloofwaardigheidsgehalte van dit moraliserend stadsrealisme.

Het titelverhaal van Van Melles laatste bundel,

Begeestering, is, zoals de andere van dit vrij oppervlakkige genre, qua intrige weer bijzonder simpel. Een aspirant kunstschilder, ontgoocheld door slechte kritiek, wordt door een bewonderaarster uitgenodigd om op haar buitenverblijf te komen werken. Hier leert hij de mooie Maggie, het buurmeisje, kennen. Terwijl deze als schildermodel dient, durft hij haar niet zijn ontluikende liefde openbaren. Hij vindt echter door haar toedoen zijn ontbrekende kunstbezieling, zijn "begeestering", terug, zodat hij later wel succes oogst bij de critici, maar niet meer bij Maggie, die intussen verloofd is. Door overbeklemtoning van een onessentieel actie-element, nl. de liefdesverhouding, wordt de aandacht van de kern van het gegeven afgeleid: niet Gideons liefdesgevoelens, die gevolg zijn van een al te diepe inleving in zijn studieobject zijn van primair belang, wel het daaruit voortspruitende enthousiasme voor zijn kunst. In tegenstelling met wat gesuggereerd wordt, is de kunstbezieling en niet de liefde het belangrijkste verworven resultaat.

De goede daad die beloond wordt, is thema in "Sy laaste tweesjielingstukke" (Die Huisgenoot, 26 Aug. 1932, p. 23), en "'n Daad van hoop" (Die Brandwag, 11 Julie 1947, p. 17), waarin telkens een vereenzaamde figuur optreedt, die zijn laatste beetje geld aan een groep soldaten van het Leger des Heils geeft. De matroos beseft, voor hij in slaap valt, dat een oplossing spoedig zal komen, en Koert, opgemerkt door een boer, wordt meegevraagd naar diens boerderij en trouwt er na enige jaren met de dochter des huizes. Ondanks de stemmingsvolle weergave van de aanvankelijke wanhoopgevoelens van beide figuren, verheffen deze verhalen zich toch niet boven

het vrije volkse peil van de tijdschriften waarin ze verschenen.

Van Melles neiging tot het uitdragen van zijn religieuse overtuigingen, die, na de laatste verhalenbundel van 1943, de toon van zijn verdere publikaties zal bepalen, uit zich reeds in "Jesus genees" (Beg): het verhaalt de wonderbare genezing van een vrouw, die op God is gaan vertrouwen nadat ze bij de beste dokters geen heil gevonden heeft. Het wekt geen verwondering dat H.A. Mulder dit gegeven "al te eenvoudig" noemt, "amper sou ek sê: te skeletagtig, soos 'n winterse tuin sonder geheime"(65).

Uit voorgaande besprekingen moge blijken dat Van Melle met dit laatste verhaalgenre, "Ou Vorster" uitgezonderd, tot een laagtepunt in zijn verhaalkunst gedaald is. Ligt de fout hiervan nu eens bij een gebrek aan concentratie op de hoofdfiguur, dan weer bij de onbelangrijkheid van het gegeven of een onvoldoende stofbeheersing, steeds schuilt de algemene tekortkoming in het feit dat hij er zich te weinig van bewust was hoever zijn vermogens als epicus strekten om sommige gegevens te "zien" en deze om te scheppen in hetzij een verhaal, een vertelling of een novelle, waaruit dit gegeven dan als een situatie met universele geldigheid naar voren zou komen. Ten slotte behoort een schrijver in de eerste plaats ook de limieten van zijn capaciteiten te kennen, zodat hij

(65) Die Huisgenoot, 17 Sept. 1943, p. 32. Verwant aan dit soort onderwerpen is "Iets kosbaars gered" (Suid Afrika, Mei 1947, p. 17), handelend over een man die zijn schilderij van de Goede Herder, waarvoor hij geen plaatsruimte meer heeft, weggeeft, het na veel tribulaties terugkrijgt en het verbrandt om het zo in herinnering te kunnen "bewaar".

zijn artistiek materiaal met een zuiver onderscheidingsvermogen kan uitkiezen. Dit legt dus geen beperking op aan de dingen die als vertelstof kunnen dienst doen, wel aan de literaire kunstenaar, die er al dan niet toe in staat mag zijn deze in een bepaalde (in dit geval) epische vorm aan te bieden.

*

* *

De in de eerste bladzijden gegeven theoretische verhaallijneling op basis van de drie epische elementen figuur, gebeuren en ruimte, blijkt, zo men even terugkijkt op het geheel der besprekingen, niet zonder zin te zijn, hoewel het even duidelijk is dat men slechts in theorie, ter wille van de overzichtelijkheid, strenge afbakeningen kan onderscheiden. We willen hier nog een korte conclusie aan vastknopen.

Men heeft kunnen vaststellen dat de atmosfeerschetsen, vooral van het eerste type, in getal niet in verhouding staan tot de overige verhalen, waarin een gebeuren een spanning of een conflict verwekt. In dit eerste soort schetsen, behorend tot Van Melles oudste verhaalgenre, speelde de mens ook een zeer ondergeschikte rol in het gegeven en was de stemmingschepping primair. Reeds vroeg schijnt de auteur echter tot de ontdekking gekomen te zijn dat zijn belangstelling vooral naar de mens en diens eeuwige strijd in een kommervol bestaan uitging. Dit leidde tot het ontstaan van de talloze andere verhalen, die alle samen een globaal beeld pogen te geven van de "condition humaine" in een modern genoemde samenleving.

Terwijl de actie in sommige dezer verhalen slechts een voorwendsel was om een bepaald karakter of een typische (lokale) figuur te beschrijven (Oom Karel, Ou Vorster, Zule ....), is zij in de meeste gevallen toch bedoeld om een situatie te scheppen, in dewelke de mens zich gedwongen ziet zich aan te passen aan een conditie, die hem door in- of uitwendige machten, van welke aard ook, opgelegd wordt. Daarom is de mens bij Van Melle primair een sociaal wezen, aangezien hij zichzelf meestal ten opzichte van zijn evennaaste beschouwt. Het treffendste bewijs daarvan is dat zelfs zijn meest op het "ik" gecentreerde conflicten hun oorsprong vinden in de relatie met deze naaste. Ook wordt de mens gezien als iemand die zijn idealen kan uitleven, maar dit moet hij dan gewoonlijk doen ten koste van de harmonische verhouding met de medemens, die voor dit idealisme weinig begrip betoont.

"Mens en medemens" eerder nog dan "Mens en Schepper" zou men als motto boven Van Melles werk kunnen plaatsen; want de meest elementaire wijze waarop, volgens hem, een mate van stabiliteit in een wankele wereld kan bereikt worden, is door het aannemen van een houding van verdraagzaamheid en ruimdenkendheid, niet met het oog op het tijdelijke maar op het blijvende.

D E S C H E T S - E N V E R H A A L B U N D E L S

Na de bespreking der verhalen volgens hun genre, vragen ook de afzonderlijke bundels, die toch voor de publikatie als een geheel ontworpen werden, onze aandacht. In tegenstelling met zijn eerste uitgaven heeft de auteur tussen de jaren 1938 en 1941 aan vier van zijn publikaties

een algemene titel gegeven, waarmee getracht werd de gemeenschappelijke thematiek dier verhalen te omvatten, of een aan de basis daarvan liggende levensbeschouwing uit te drukken. Verscheidene vragen dringen zich op: speelt deze factor een rol in de rangschikking der verhalen en, verder, kan men in om het even welke bundel een systematische ordening ontdekken? Is er een bepaalde reden waarom sommige verhaalgenres in enkele bundels meer dan in andere vertegenwoordigd zijn? Of is dit toeval?

1. Zuid-Afrikaanse Schetsen (1921)

Het belang van deze bundel ligt in het feit dat reeds alle verhaalgenres vertegenwoordigd zijn, zodat hier als 't ware de grondslag van Van Melles verhaalkunst voorhanden is. Structureel een willekeurige mengeling van schetsen, kortverhalen en novelles, is het te oordelen naar het gebrek aan stijleenheid, duidelijk niet alleen dat heel wat jeugdwerk aangeboden wordt, maar ook dat de auteur nog met de verhaalsoorten experimenteerde. Zoekend naar zijn meest adequate uitdrukkingsvorm en onzeker van het bereikte resultaat, oordeelde hij het het beste om deze diversiteit onder de naam "schetsen" thuis te brengen. Zo men echter de reeds gegeven algemene definities van statische en dynamische schetsen in acht neemt, stelt men vast dat nauwelijks de helft van dit proza hieraan beantwoordt. De bewering dat de auteur met zijn benaming "schetsen" oefeningen op het oog had, of ontwerpen voor later te bewerken kortverhalen, zou derhalve niet voorbarig blijken te zijn. Zulks wordt trouwens gestaafd door de vaststelling dat elf der drieëntwintig schetsen later opnieuw bewerkt en in een finale vorm gegoten werden.

Zoals de titel het aanduidt, wordt voor alle schetsen een bepaalde "kosmos" gekozen, geografisch herkenbaar als de streek van Midden-Transvaal omstreeks het begin dezer eeuw. De minder gegoede klasse der Zuidafrikaanse boerenwereld, naar dewelke de sympathie hier uitgaat, is de auteur, na een jarenlang verblijf als onderwijzer aldaar, overbekend. Onmiddellijk wordt daarmee het interessedomein vastgelegd, van hetwelk in de latere jaren niet meer afgeweken wordt. Reeds in de eerste bundel openbaart zich dus dat Van Melle primair in de mens geïnteresseerd is en dan bij voorkeur in die der lagere volksklasse, waartoe hij zelf oorspronkelijk behoorde. Het is hem erom te doen telkens een ander aspect - zij het realistisch of geromantiseerd - van deze samenleving uit te beelden: de mens in bewondering voor de natuur, de mens in strijd met zichzelf, de mens in zijn angst voor de dood, de mens in een liefdesverhouding. Hoewel de figuren niet altijd echt leven en soms wat te schetsmatig gekarakteriseerd zijn, staat achter hen toch altijd de objectieve maar begrijpende of medelijdende persoon van hun schepper, die zich met hun gevoelens of problemen helemaal kan vereenzelvigen (66). Men stelt verder vast dat de actie over het algemeen tot een minimum beperkt blijft en dat onoverkomelijke conflictsituaties of zielverscheurende passies vermeden worden. Het wil voorkomen alsof het de jonge schrijver in dat stadium nog aan de nodige mensenkennis ontbrak om dergelijke spanningen psychologisch te motiveren en aanvaardbaar te maken. Op dit terrein en tevens op dat der vormgeving ligt immers het grote verschilpunt tussen de originele schets-

(66) Krige praat in dit verband van "medoënlose medelye" (Op. Cit., p. 12)

ontwerpen en hun latere bewerkingen.

Dat de rangschikking van deze schetsen volgens een vooraf bepaald en weloverwogen principe zou geschied zijn, is zeer twijfelachtig, aangezien in deze ordeloze keur naar inhoud noch naar vorm een duidelijk patroon kan gevonden worden. Wel treft het dat in deze bundel de landelijk-romantische verhalen van het eenvoudigste genre meer dan in enige andere vertegenwoordigd zijn: ruim een kwart van het totale aantal titels wordt hierdoor in beslag genomen. Vervolgens vindt men ook alleen in dit werk de statische atmosfeerschetsen, waarin nog sterk de stijlinvloeden der Nederlandse impressionisten aanwijsbaar zijn.

De Zuid-Afrikaanse Schetsen bleken dus nog in grote mate een experiment te zijn: een vastleggen der belangstellingssfeer, een zoeken naar de geschiktste vorm, een oefening met de taalmogelijkheden. Ze kunnen pas ten volle naar waarde geschat worden, indien men ze ten opzichte van het overige werk in dit licht beschouwt.

2. Het Stadje op 't groene Eiland (1933)

In zijn tweede bundel wilde Van Helle zijn herinneringen uit zijn jeugd vastleggen. Als tijdelijk medewerker van het Christelijk tijdschrift De Vriend des Huizes" (Veerbosch) zond hij zijn hoofdredacteur, de Heer P. Mons, een bundel verhalen, grotendeels eerst in het Hollands Weekblad in Pretoria verschenen, waarvoor deze zelf de titel mocht bedenken en waarvan hij de stijl naar goeddunken mocht corrigeren. Zo verscheen Van Helles eerste publikatie in Nederland, in een taal die weliswaar

zuiverder was dan die van zijn voorgaand werk, doch die anderzijds, vanwege de correcties die Mons in de tekst had aangebracht, geen objectief beeld kon geven van een mogelijke stylistische evolutie.

Het belang van deze bundel is drieledig. Vooreerst krijgt men hiermee een definitieve vastlegging van Van Melles interessedomein, namelijk het lot van de minder bevoorrechte mens. Weer worden zijn figuren onder de arme bevolkingsklasse gekozen en hun romantische en tragische lotgevallen verhaald. Verdienstelijk is vervolgens de atmosfeerschepping, die niet alleen door het beeld van het stadje Goes gecreëerd wordt, maar ook door de belichting van de typische mentaliteit der dorpsbevolking, die met haar verdriet, vrolijkheid, ruzies en kleinburgerlijkheid zich voelt als een wereldje op zichzelf en aldus weerspiegeling is van elke kleine gemeenschap waar dezelfde verhoudingen kunnen heersen. Ten slotte leert men in deze autobiografische vertellingen de jeugdwereld van de auteur kennen, zodat dit zijn sympathie voor de armsten begrijpelijk maakt.

Naar de vorm heeft men hier met dorpsvertellingen te doen. "Die Dorfgeschichte bewegt sich (...) zwischen der empfindsamen Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies (im Sinne der alten Pastorale) und der Neigung zur erzieherischen Beeinflüssung des Lesers"(67). Door zijn figuren juist zo te kiezen dat hun problematiek een algemeen menselijke waarde verkrijgt, wist de auteur het goede evenwicht te bewaren, zonder te sterk òf naar

(67) Petsch, R., Wesen und Formen der Erzählkunst, p. 452

"Sehnsucht" óf naar "Erziehung" over te hellen.

Een juist inzicht in het vertellersstandpunt is essentieel om de stijl van dit werk te bepalen. Vanuit een alleswetend en voornamelijk terugblikkend standpunt wordt door de verteller het relatieve en het tijdelijke van al de menselijke relaties ingezien. Zonder dat hij de knaap of de jonge man, hoofdfiguur van menig verhaal, het gebeuren laat interpreteren, weet de verteller vooraf steeds hoe de feiten zich ontwikkeld hebben. Daarom wordt in vele gevallen distantie genomen door uitdrukkingen als: ".... ik begrijp nu nog niet hoe ik daartoe kwam" (p. 46); of ".... later zijn me deze dingen helderder voor oogen gekomen" (p. 102). Ook de woordkeuze is die van een volwassen beschouwer en niet die van een kind: "Zijn gezicht kreeg langzamerhand de uitdrukking van een normaal mensch, maar met een diepe grondeloze droefgeestigheid" (p. 14). Typisch is de gemoedelijkheid van de verteltoon, o.m. in aansprekingen tot de lezer ("beste menschen", "zeg") en in dialectale vormen, terwijl invoegingen als "geloof ik" en "ik meen" onzekerheid vanwege de tijdsafstand aantonen. Ook het gebruik van de ik-vorm is een typische uiting der gemoedelijkheid: de lezer, in rechtstreekse verbinding gesteld met de wereld van de verteller, wordt door hem als het ware op gemoedelijke wijze rondgeleid. Zijn doel is om commentaar op het vroeger gebeurde te leveren, en om die reden neemt hij geen belangeloze, afzijdige houding aan: opzettelijk verheft hij hier en daar zijn eigen stem, maakt de lezer van het tijdsverschil tussen het "toen" en het "nu" bewust, en verleent aan zijn vertelling met dit specifieke besef van relativiteit een ironische bijtoon, die we

alleen in dit werk aantreffen.

Het wordt nu duidelijk dat de auteur zich meer tot een directere taalexpressie, wars van al het experimentele, aangetrokken voelt, hetgeen naast de grotere eenheid in stijl en taalvorm het voornaamste verschil met de Zuid-Afrikaanse Schetsen uitmaakt. Zoals in zijn vorige bundel koos de auteur hier geen tragische botsingen of spanningen tot onderwerp. Men krijgt eerder getemperde beelden van het dorpsleven, waaruit niettemin een groot begrip voor het lot van de kleine man blijkt. Mede door de lichte ontroering die hierdoor opgewekt wordt, gaat van de blijkbaar onbelangrijkste situaties een gevoel van menselijke warmte uit. In menig opzicht staat Van Melles "Stadje" dus apart naast al het andere werk, omdat hij hier geen fictieve kortverhalen gebundeld heeft. Veeleer wensen zijn vertellingen die op de werkelijkheid steunen de banden met het verleden te verstevigen. De verhaalkosmos is nu het beeld van een reëel bestaande wereld uit zijn jeugd en volgens de chronologische opeenvolging der feiten blikt de verteller met beheerste "Sehnsucht" terug op zijn vlegeljaren, zijn schooltijd en zijn oude vriendschappen.

3. Oom Freek le Grange se derde vrouw en ander Verhale (1935)

Aansluitend bij zijn twee voorgaande werken, worden de verhalen in Van Melles eerste Afrikaanse bundel gekenmerkt door dezelfde beperking in actieruimte: in dezelfde kosmos, namelijk de Transvaalse boerenwereld, treden, respectievelijk als hoofd- en bijfiguren, een groot aan-

tal doch een kleine verscheidenheid van karakters op. Lusie of Sannie of Willie bijvoorbeeld zijn de deugdzame boerendochters, complexloos en verliefd op slechts een man, die hun gevoelens beantwoordt. In die zin zijn Jaap, Gert en Freek basisch ook aan elkaar gelijk, aangezien ze met evenveel volharding naar een zelfde doel streven, tegengewerkt door ongeveer dezelfde hinderpalen. Stelt men hiernaast nog de matriarchale huisvrouwen zoals Tante Johanna en Mevrouw Scheepers, dan komt men tot het besluit dat men hier een wereldje krijgt met vrijwel identieke types in licht variërende situaties. Slechts een figuur, namelijk Cu Vorster, die toch helemaal in dit kader thuishoort, tekent zich met een eigen, uitstekend gekarakteriseerde individualiteit van de anderen af. De kleurloosheid en eentonigheid die E. Joubert deze ganse bundel verwijt moet derhalve beaamd worden: "Juis omdat hierdie karakters in dieselfde rigting dink, altoos volgens dieselfde voorskrifte handel, is ons daarop geregtig om te vermoed dat Van Melle sy voorstelling van hierdie mense nie suiwer genoeg kan objektiveer nie, en geneig is om hulle te laat optree soos hyself onder soortgelyke omstandighede sou optree" (68).

Daar drie van de vijf verhalen een liefdesverhouding volgens een soortgelijk patroon tot onderwerp kiezen, blijkt de voorkeur van de auteur uit te gaan naar het romantisch-realistische genre, dat ook in zijn eerste werk zo rijkelijk vertegenwoordigd was. Buiten een kwalitieve winst, geboekt door grotere stijleenheid, wordt dit soort vertellingen helaas nog ontsierd door hun banaal slot. Een geforceerd aandoend toeval brengt de ongelukkige minnaars weer samen: zielsgesteldheden

(63) Joubert, E.A.M., Op. Cit., p. 30.

worden ongemotiveerd veranderd, hetgeen de nodige verzoening mogelijk maakt; de actie bloedt dood; en dit alles in functie van een happy ending. In feite komen dus maar twee verhaalgenres in deze bundel voor: de genoemde romantisch-realistische en de twee tragisch-ironische levensportretten van "Van den Berge" en "Ou Vorster"; en het laatstgenoemde maakt het enige lichtpunt van het ganse werk uit. In het geheel openbaart de auteur zich hier als een middelmatige volksverteller, die met zijn eenvoudige, tamelijk zoetsappige intriges tot de verbeelding van een weinig kieskeurig publiek kan gesproken hebben.

4. Vergesigte (1938)

Dank zij een rijkere thematiek en een grotere afwisseling der verhaalsoorten en -genres betekent Vergesigte t.o.v. de vorige bundels een belangrijke vooruitgang. In afwijking van het totnogtoe gehuldigde principe om voor de verschillende gegevens een en dezelfde omgeving te kiezen, dient nu voor het eerst, naast het landelijk kader, ook de grootstad als achtergrond waartegen de figuren hun nood moeten uitstrijden. Eigenlijk krijgt men slechts een indirect beeld van de stad, daar zij, als subjectieve ervaring, alleen bespeurbaar is aan de tragische uitwerking ervan op de figuren. De sociale misstanden en de geestelijke kloof tussen de rassen geven aanleiding tot een drietal verhalen, waarin een figuur naar een vreedzame oplossing voor de onrechtvaardigheden zoekt. Men stelt echter vast dat dit spel met ideeën louter een verkondiging van bepaalde opinies is en geen geïntegreerd deel van de actie uitmaakt, om bijvoorbeeld

de intrige uit te bouwen of de karakterisering te verhelderen. Daarom zijn de waardevolste verhalen die waar de verteller los staat van een politieke sociale ideologie en slechts de kern van een mens belicht: de angst en onzekerheid van een verarmd zakenman, die zijn doodzieke vrouw de illusie omtrent hun welstand niet wil ontnemen ("Betyds"); de twijfel van een landverrader, die zijn levensmoed weet te herwinnen door zich in de strijd te werpen ("Die joiner"); de moed die een dominee door zelfinzicht weet te verzamelen om de publieke opinie te trotseren ("Verjonging"). Door dergelijke kapitale levensmomenten op uiterst suggestieve wijze voor te stellen, heeft Van Melle met dit genre verhalen (conflict met het ego), rijker vertegenwoordigd dan in andere bundels, hier hoogtepunten van creativiteit bereikt. Zijn belangstelling in de mens, die zich reeds in zijn vroegste Nederlandse werk had aangekondigd, zal van nu af het karakter van zijn verdere best geslaagde vertellingen bepalen.

Vergesigte onderscheidt zich inderdaad van het overige verhaalwerk doordat de aandacht er zich hoofdzakelijk toespitst op de conflictsituaties. Om die reden zou de door Van Melle voorgestelde boektitel "Goeie einders" (69) minder doeltreffend geweest zijn dan die welke door de uitgever opgelegd werd. Nadat telkens een strijd, zij het met het ik of met de buitenwereld, uitgestreden is, kondigt zich een nieuw levensbegin aan en openen zich vergezichten op een andere toekomst. Op deze gedachte berust niet alleen de thematische eenheid van

(69) Deze titel wordt vermeld in Hattingh's verhandeling, p. 110.

Vergesigte: het is tegelijk de weerspiegeling van Van Melles visie op dit leven en zijn geloof in de mogelijkheid van een betere toekomst.

5. Oom Daan en die Dood (1938)

In verschillende opzichten bestaat er heel wat parallellisme tussen de vijfde bundel en de Zuid-Afrikaanse Schetsen. Het feit dat zeven (of een derde) der verhalen bewerkingen van een Nederlands origineel zijn, is hiervan niet alleen de oorzaak. In beide treft men dezelfde soort verhaalvormen aan, zoals het gewone en het langere kortverhaal evenals de schets, die vooral weer weinig episch, sterk stemmingscheppend en als een fragment van een groter gebeuren is ("In die tronk"; "Herinneringe"; "Sondagmôre" etc.). Vervolgens hebben beide ook de grote verscheidenheid van onderwerpen en thema's gemeen: dit resulteert eveneens in een bonte wisseling van hoogte- en laagtepunten (bv. "Oom Karel neem sy geweer saam" en "Die tuiskoms" tegenover "Watter een" en "Spekskieter"). In laatste instantie blijkt de karakterisering in vele gevallen - op enkele goede uitzonderingen na - weer tamelijk oppervlakkig te zijn. Wat de bewerkingen gewoonlijk op de originele tekst voorhebben, is, met betrekking tot hun inhoud, de grotere mate van aanvaardbaarheid van het gebeuren: de onderdelen der intrige staan in een natuurlijker sequentie, volgen normaler uit elkaar zodat minder aan het toeval wordt overgelaten ("Twyfel"). De handelingen van hoofd- en bijfiguren worden zielkundig zuiverder gemotiveerd ("Oom Daan en die dood"); en waar de verteller de lezer oorspronkelijk bepaalde gevoelens wenste op te dringen, geeft hij nu over de figuren geen onnodige

toelichtingen meer ("Die tuishoms"), daar hij objectiever te werk gaat. Nieuw is ten slotte ook het rijke metaforische taalgebruik, in zijn eenvoud en raakheid des te treffender, daar het gebruikte beeldmateriaal meestal uit de onmiddellijke omgeving van de beschreven figuur geput is.

Tegens de verscheidenheid in thema's en onderwerpen is het onmogelijk een ordenende eenheidsidee, volgens dewelke deze verhalen zouden gerangschikt zijn, te ontdekken. Wel hebben ze alle, zoals in het voorgaande werk, een religieus-humanistische ondertoon gemeen, waaruit weer de liefde voor de eenvoudigste mens, het geloof in het Bijbelwoord en het vertrouwen in 's lands hoopvolle toekomst opklinkt.

De drie verhalen "Oom Daan en die Dood", "Oom Karel neem sy geweer saam" en "'n Poging", waarin doodsvrees of het moeten van de dood het dramatisch handelingsmoment uitmaakt, geven deze bundel een speciaal cachet, daar in geen der andere werken dit conflictgenre in zulke mate voorkomt. Zonder gevaar voor overschatting is men trouwens gerechtigd te beweren dat de eerste twee, samen met de atmosfeerschets "Die tuishoms", tot Van Melles voortreffelijkste scheppingen behoren.

6. Mense gaan verby (1940)

Zo het jaar 1938 met zijn twee bundels een rijke oogst opleverde, kan de produktie van 1940 kwalitatief hiermee nauwelijks wedijveren. Voor de tweede maal wordt als boektitel niet de titel van een der verhalen doch

een algemene benaming gekozen, die wellicht voor verschillende interpretaties vatbaar is: Mense gaan verby. Enerzijds duidt deze op de voorbijgaande verhoudingen van mensen tot elkaar of op de alledaagse ontmoeting van het individu met zijn naaste (denkend aan de wederzijdse plichten), en anderzijds op de eindeloos voortdurende gang van de mens naar zijn eindbestemming. De zin is dus: mensen gaan elkaar voorbij en mensen gaan heen. Zoals vroeger, opnieuw de verzuchting over het futiele karakter van al het aardse indien het lot keert ("Versoening", "Weer by die huis"), over het voorbijgaande ondanks het menselijk streven ("Die laaste skof"), en de weemoed omtrent het vergeten van de kracht die de Christelijke geloofsovertuiging kan schenken ("Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers"). Thematisch is er bijgevolg praktisch geen vernieuwing te bespeuren en ook in de karaktertekening wordt te weinig schakering gelegd: "Die boere, plaasnooiens, onderwysers, klerke wat in hierdie verhale verbygaan vertoon almal dieselfde beminlike naïwiteit" (70). Waar Van Melle in de beste voorbeelden van zijn vroeger werk de mens in een beslissende conflictsituatie wist te plaatsen om hem de diepste roerselen van zijn ziel bloot te laten leggen, wordt hier aan de mensbeelding minder intens de aandacht besteed, daar de auteur zich blijkbaar meer aangetrokken voelde tot verhaalgegevens waarin een ethische idee sterk naar voren gebracht moest worden ("Troos", "'n Slegte nuwejaar", Le Roux gee De Bruin antwoord"). Dit schept in zekere zin tamelijk stereotiepe conflicten: "Omdat die konflik telkens plaasvind tussen 'n persoon en 'n enkelvoudige begrip, kom daar alleen een aspek van die persoon se

(70) E.F.E., Die Huisgenoot, 5 April 1940, p. 41

karakter in die gedrang. Daar word geen poging tot sielkundige indringing gemaak nie; die beeld word in baie vlak reliëf geboetseer en bied 'n beperkte voorstelling"(70). Met dit ethische "enkelvoudige begrip" wordt bijvoorbeeld de trots, de onbezonnenheid of het negeren van een taak bedoeld, die als sterk geaccentueerde verhaalthema's licht aanleiding geven tot moralisatie ("Help die spoke"). Over de ganse linie beschouwd heeft men aan Mense gaan verby een middelmatige bundel, die geen opvallende hoogtepunten biedt. Inderdaad, meer en meer voelt men dat Van Melle zijn produktiviteit wilde forceren. Zijn vertelstof benaderde hij vooraf zelf niet kritisch genoeg meer, zodat zijn te talrijke publikaties aan waarde moesten inboeten.

7. Venster aan die Straat (1940)

De titel van het eveneens in 1940 verschenen Venster aan die straat kan weer op verschillende manieren uitgelegd worden. Hij kan wijzen op de houding van de verteller die een beschouwer van mensen is: door het medium van zijn verhalen wil hij, juist zoals iemand die door een venster het gebeuren gadeslaat, het menselijk doen en laten registreren (71). Aan Ilene, een zijner figuren, legt Van Melle de volgende woorden in de mond: "Visie, dis wat ek nodig het in 'n man. 'n Venster om

(70) E.F.E., Die Huisgenoot, 5 April 1940, p. 41

(71) Deze titel brengt onwillekeurig H. James' visie op het schrijverschap in herinnering, daar volgens hem de literaire kunstenaar vanuit zijn "house of fiction" naar buiten kijkt: "The house of fiction has in short not one window, but a million..." Door elk dezer vensters kan telkens een andere blik op het menselijk gebeuren geworpen worden: "The spreading field, the human scene, is the 'choice of subject'; the pierced aperture (...) is the 'literary form'; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher - without, in other words the consciousness of the artist" (The art of the novel, New York, 1962, p. 46)

om uit te kyk die ruimte in" (p. 167). Evenmin als Ilene, die niet tegen een muur wil vastkijken, wenst de verteller zich op het ogenblikkelijk reële blind te staren. Hij wil integendeel daarboven uitstijgen om de wijdere horizonten, die achter al het tijdelijke liggen, te ontdekken en dit in de mate van het mogelijke aan zijn publiek mededelen. Daarom zijn waarschijnlijk ook zovele dezer figuren in de grond idealisten, niettegenstaande hun al te menselijke twijfel en onzekerheid. Rauber in "'n Nuwe verwagting", dominee Volschenk in "Die predikant van Albertstad", Ilene in "Ilene vergeet Klaas de Bruin", Vermeulen in "Die pad van Afrika" trachten allen, dank zij hun wijdere blik, met of zonder succes, consequent volgens hun overtuigingen te leven, hoe uitkomstloos dit voor de bevooroordeelde massa ook lijke. Andermaal wordt hiermee Van Melles positief geloof in de mogelijkheden van de mens bevestigd, een mens die in staat geacht wordt zijn idealen levend te houden ondanks alle tegenwerkende krachten. De fijne uitbeelding van dit streven en tasten in het duister met alleen het licht van de eigen overtuigingen, evenals "die belangstelling vir vreemde toestande van die gemoed en die gees, van die problematiese element in daardie alledaagse lewe" (72), is niets anders dan een uiting van Van Melles realisme: zoekend naar een duurzaam houvast tracht hij om zich heen in dit dagelijks leven de eeuwige kringlopen en de eeuwige wetten van vergelding vast te leggen.

Van de verhalen met als gegeven een in de grootstad gesitueerde liefdesverhouding treft men in deze bundel

---

(72) Louw, W.E.G., Die Huisgenoot, 27 Des. 1940, p. 61

een groter aantal aan dan in enige andere. Van de stadsverhalen die, zoals in "Vergesigte", in functie van een politiek-sociale ideologie geschreven zijn, kunnen weer slechts weinige geslaagd worden genoemd, vooral vanwege hun incoherente episodische bouw en hun vrij zwakke psychologische behandeling. Sommige andere verhalen bieden niet veel meer dan een wat uitgewerkte kernstemming of een kleine gebeurtenis, welke de auteur niet op een artistiek bevredigende wijze wist af te ronden. H.A. Mulder heeft er echter op gewezen hoe Van Melle juist dit soort alledaagse incidenten soms gebruikt "as 'n dekor vir 'n sielkundige ontwikkeling, waardeur die dekor self 'n vreemde belangrikheid kry" (73).

Er dient verder nog op gewezen te worden dat zes dorpsvertellingen uit Het Stadje op 't groene Eiland in deze bundel in vertaling werden opgenomen, hetgeen weer een andere toon bracht in de Afrikaanse verhaalkunst. In tegenstelling met de werkwijze in Com Daan en die Dood t.o.v. de Zuid-Afrikaanse Schetsen, moet men hier eerder van vertalingen dan van bewerkingen spreken, daar slechts kleinigheden in de tekst gewijzigd werden.

8. Paaie wat wegraak (1941)

Wat structuur betreft, kunnen de verhalen van de laatste volwaardige bundel in twee extremen gerangschikt worden: aan de ene kant de intrigeloze stemmingsverhalen en aan de andere de novelle "Pop", tussen welke uitersten enkele nogal conventionele kortverhalen liggen. Deze laatste onderscheiden zich in zoverre dat ze qua intrige

(73) Die Suiderstem, 27 Aug. 1938, p. 11

iets gecompliceerder zijn dan gewoonlijk en een rijkere thematiek bieden. "Hoor hoe hoes hulle" en "Dina" hebben zelfs een fatale afloop, hetgeen bij Van Melle zeer zeldzaam is. De blijkbaar groeiende belangstelling voor het occulte (spokerij en spiritisme) is hier wel opmerkenswaardig, hoewel die feitelijk volledig in tegenspraak met Van Melles zuiver Christelijke opvattingen zou moeten zijn. Na "Help die spoke" (Mgv) en "Die predikant van Albertstad" (VaS) vindt men opnieuw twee verhalen met identieke gegevens, nl. "Geroep van oorkant af" en "'n Geslaagde proefneming". Al met al is het duidelijk dat de auteur met deze bundel geen grote accenten in zijn oeuvre heeft geplaatst, daar hij zichzelf eigenlijk thematisch herhaald heeft. In aansluiting bij voorgaand werk illustreren de verhalen vooral het thema van de tijdelijkheid en het broze der menselijke verhoudingen. Telkens kruisen zich levensbanen zodat nieuwe relaties kunnen ontstaan of oude verbroken worden. Verschillende variaties doen zich voor. In "Pop" loopt een levenspad verloren in de kleurloosheid van een passieloos bestaan. In "Dina" kruisen de wegen van Ven en Kruger elkaar, doch lopen weer uiteen doordat hun liefde niet bestand is tegen de last van het verleden. In "'n Ondankbare" is een verhouding verbroken omdat iemand de gebondenheid aan een ander niet aandurft. Mensen ontmoeten elkaar en mensen vervreemden, de paden lopen verloren. In geen dezer verhalen echter krijgt de lezer ooit "die gevoel dat hy voor 'n ernstige krisis in die lewe van 'n mens staan en met ingehoue spanning na die ontknoping daarvan uitsien nie" (74). In enkele gevallen, zoals "Kersfeesoordenkings" en "Stof vir 'n verhaal",

(74) Boshoff, S.P.E., Ons Eie Boek, Maart 1942, p. 14

gaat men zich zelfs afvragen wat de auteur tot de publikatie van een dergelijk soort schetsen dreef, daar ze nauwelijks meer dan de sentimentele schepping van een stemming zijn.

Slechts drie jaren waren voorbijgegaan sedert de publikatie van die verhalen waarop Van Melles faam als fijn typerend, mild-ironisch verteller is gevestigd. In menig opzicht is het moeilijk te geloven dat dezelfde auteur, na dergelijke hoogtepunten, zich zozeer van zijn zwakste zijde kon laten zien.

9. Begeestering (1943)

Slechts vier van de elf verhalen zijn nieuw in de laatste bundel; de overige zeven zijn herdrukken uit Oom Daan en die Dood. Terecht oppert H.A. Mulder daarom het bezwaar dat de titel Begeestering misleidend is (75), daar die de indruk geeft dat een geheel nieuw werk aangeboden wordt. Voor de ganse verzameling heeft de titel trouwens geen algemeen verduidelijkende waarde, vermits hij niet door de keuze der verhalen gerechtvaardigd wordt. Men stelt zich zelfs de vraag wie de selectie verrichtte en, zo het de auteur zelf was, waarom hij naast uitstekende verhalen als "Oom Karel neem sy geweer saam" en "Die tuiskoms" andere koos, zoals "Sonder skip", "Spokery" en "Spekskieter", die ook bij de eerste uitgave door de kritiek ongunstig ontvangen waren. Alleen de twee oorspronkelijke verhalen "Wraak", prozabewerking van het vroeger verschenen toneelstuk, en "Verdoke skoonheid" zijn in staat hiervoor te vergoeden.

---

(75) Die Huisgenoot, 17 Sept. 1943, p. 32

We kunnen ons nu, na dit algemeen overzicht nog afvragen welk principe Van Melle volgde om zijn verhalen in de verschillende bundels bijeen te brengen. Ging hij zuiver chronologisch te werk, d.w.z. geschiedde de bundeling volgens de tijd van ontstaan der verhalen, of kan men een ander principe opsporen?

Het enige houvast dat we hebben om deze vraag te beantwoorden is de publikatiedatum van de verhalen in de diverse tijdschriften, want ruim negentig percent van het verhaalwerk is daarin te vinden. Omtrent Van Melles eerste bundel kunnen we weinig zeggen omdat we geen van zijn Zuid-Afrikaanse Schetsen in kranten of tijdschriften kunnen terugvinden. We moeten hier maar aannemen dat hij het beste van wat hij tot 1921 had geschreven, bijeengebracht heeft. Van de volgende vier bundels, die tussen 1933 en 1938 verschenen, weten we meer: deze blijken telkens in de handel gebracht te zijn zodra de auteur genoeg verhalen verzameld had. In Het Stadje op 't groene Eiland krijgen we de oogst van 1930-31 uit het Hollands Weekblad; in Oom Frook le Grange se derde vrou vindt men de meest geslaagde verhalen uit Die Volkstem en Die Huisgenoot (1928 - 1934); in Oom Daan en die Dood krijgen we alle verhalen die Van Melle tussen februari 1936 en februari 1937 publiceerde; en in Vergesigte de meeste van februari 1937 tot februari 1938. In 1937 schijnt Van Melle een toppunt van literaire produktiviteit bereikt te hebben, want het aantal verhalen dat hij in dat jaar schreef, was voldoende om zowel de bundel Vergesigte als een gedeelte van de in 1940 verschenen bundels te vullen. Maar van Mense gaan verby en Venster aan die Straat kan niet meer gezegd worden dat ze uitkwamen zodra de oogst

uit de tijdschriften op dat ogenblik groot genoeg was geworden. Buiten de vijf verhalen van 1937 bevat de eerste bundel het verhaalwerk van februari 1930 tot mei 1939, en de tweede dat van april 1938 tot januari 1940: men merkt de chronologische overvleugeling. Naast Vergesigte waren dit dan ook de eerste bundels waarvoor de auteur een titel gekozen had die wees op bewuste groepering volgens een thematologie die we reeds bespraken. In Paaie wat wegraak gaat de auteur echter weer op de oude manier te werk, ondanks de titel: alle verhalen die tussen februari 1940 en juni 1941 uitgekomen waren, zijn hierin te vinden. De vier oorspronkelijke verhalen van Begeestering zijn van de voornaamste die Van Melle nog in 1941 het verschijnen.

Men kan dus zeggen dat hij zijn werk meestal bundelde volgens de tijd van ontstaan. De jaren 1936 en 1937 leverden ongetwijfeld de rijkste oogst op, want vóór noch na die periode werd ooit de volledige produktie van één of verschillende jaren in een enkele bundel bijeengebracht. Plannen voor verdere uitgaven bestonden wel, maar om onbekende redenen is daarvan nooit iets in huis gekomen. In zijn archief vindt men bijvoorbeeld de schema's voor twee nieuwe bundels, die "De wandelaar" en "Die laaste mensepaar" moesten heten, en waarin de verhalen van resp. 1942 - 1943 en 1943 - 1948 moesten voorkomen, naast enkele herdrukken.

Uit een tabel met de frequentie der verhaaltypes kunnen we tot slot nog een paar conclusies trekken. Horizontaal staan bovenaan de verschillende bundels met hun jaar van uitgave, verticaal de thema's waarvolgens

we in dit hoofdstuk de verhaalanalyses indeelden. De cijfers geven aan hoeveel verhalen van een bepaald type in elke bundel voorkomen.

	ZAS 1921	SgE 1933	CFlG 1935	Vgs. 1938	CDD 1938	Mgv. 1940	VaS 1940	PWV 1941	Beg 1943
RUIMTE									
Mens & natuur	4	1	0	0	1	0	0	0	0
Mens en medemens	5	3	0	0	6	1	4	4	1
GEBEUREN									
Conflict ego	3	3	0	4	7	4	4	1	1
Conflict dood	3	0	0	1	3	0	0	0	0
Conflict buitenwereld	2	0	0	3	0	3	1	0	0
Landelijke vrijage	5	3	2	0	1	2	3	1	0
Onderbroken verhouding	1	0	1	1	0	0	0	0	0
Stadsromantiek	0	0	0	0	0	1	3	2	0
Tragikomisch realisme	0	3	2	1	1	1	4	1	2

Van boven naar onder werkend constateert men het volgende: atmosfeerschetsen van het eerste genre kwamen bijna alleen voor in 1921. Beide genres samen werden ook het meest beoefend in het Nederlands. Een soort herleving van het genre schijnt zich in 1938 voor te doen, maar gedeeltelijk is deze te danken aan herbewerkingen of vertalingen. Conflictverhalen geven de toon aan in 1938 in Vergesigte en Oom Daan en die Dood: ze vinden hun oorsprong in de "rijke" jaren 1936 - 1937 (de tijd waarin de roman Bart Nel ge-

publiceerd werd). Zeer duidelijk ziet men in 1940, wat dit soort verhalen betreft, een vermindering in aantal, maar daarentegen (in 1940-41) een herleving van verhaal of schets met een liefdesintrige. In de twee nederlandse bundels en de eerste Afrikaanse blijken zulke intriges bij de auteur zeer in de gunst te zijn geweest. Merkwaardig is het feit dat in 1938 slechts twee verhalen met een liefdesverhouding te vinden zijn, terwijl er in 1940-41 opnieuw twaalf voorkomen. We noteren hier dus een verschuiving van accent, die we ongetwijfeld moeten zien in het licht van de geboorte van Verspeelde Lente (toen nog een feuilleton in Die Huisgenoot). Het laatste genre, dat we tragikomisch levensrealisme noemden, bleef de auteur vrij constant beoefenen.

Aan de hand van deze tabel lijkt het ons nu mogelijk op de ontwikkelingslijn in Van Melles verhaalwerk te wijzen. De denkbeeldige curve die men van linksonder naar het midden rechts daarboven en dan weer naar rechtsonder kan trekken is wel zeker het beeld dat de curve zou aannemen zo men de kwalitatieve op- en neergang van Van Melles werk wilde bepalen. Van een oppervlakkig uitbeelden van landelijke tafereeltjes loopt de lijn opwaarts in de richting van een zich bezinnen over het menselijk bestaan in al zijn complexiteit en ironische tegenstellingen, om dan weer af te dalen naar de beschrijving van bijkomstigheden, voorvalletjes of persoonlijke ideeën. Op datgene wat Van Melle tussen 1935 en 1938 schreef berust de faam die hij als verteller in de Afrikaanse letterkunde geniet.

HOOFDSTUK III

HET ROMANWERK

I. D A W I D B O O Y S E N (D E B R I E F)

Volgens eigen getuigenis zou Van Melle reeds lang vóór de publikatie van zijn eerste roman twee andere, één over het "plaaslewe" en een over de Rebellie, geschreven doch onmiddellijk weer vernietigd hebben. Wanneer hij precies aan zijn Dawid Booysen begonnen is, is niet bekend, maar in 1933 zag deze roman het licht. Meteen verscheen dus Van Melles eerste belangrijke prozawerk in het Afrikaans, nog voordat de enkele verhalen, tijdens de laat-twintigerjaren sporadisch in Afrikaanse kranten en tijdschriften afgedrukt, tot een bundel verzameld waren. Het was wel te verwachten, dat de actie van deze roman zich ook in datzelfde Transvaalse plattelands milieu zou afspelen dat de auteur al geruime tijd als onderwijzer had leren kennen en liefhebben, en dat eveneens tot décor had gediend voor de oorspronkelijke Zuid-Afrikaanse Schetsen. We hebben hierin reeds vroeger een blijk gezien van zijn angstvallig vasthouden aan de vertrouwde omgeving der jeugdjaren, hetgeen hem ook tot het schrijven van zijn Zeeuwse herinneringsschetsen zou aangezet hebben.

Het gegeven van zijn Dawid Booysen ontwikkelde zich volgens de auteur uit een schets: "Ek het begin aan 'n skets van 'n nagmaalsviering op 'n klein dorpie, maar ek was nog nie lank besig nie toe ek begin te besef dat ek die skets sal kan gebruik as 'n inleiding tot 'n langer verhaal, en al skrywende het dit toe ontspin tot 'n roman." (1) Het is inderdaad met zo 'n "nagmaalsviering" dat de handeling ingezet wordt: op deze tra-

(1) Nienaber, P.J., Afrik. skrywers a.d. woord, p. 204

tionele bijeenkomst te Uitdraai ontstaat een vaste verhouding tussen Maria Lottering, die bij haar Oom Jan en Tante Katrina woont, en de vierentwintigjarige Dawid Booysen. Zoals allen het voorzien vraagt Dawid Oom Jans nichtje ten huwelijk en in hun blijdschap over die verbintenis besluiten Oom Jan en zijn vrouw al hun bezit aan dit paar na te laten in de hoop "dat Dawid met my geld nog een dag sal doen wat ek verwaarloos het" (p. 19). Men voelt dadelijk de vooruitwijzende waarde van deze uitspraak, zinspelend op de hoge verwachtingen die op Dawid gesteld worden. Is het hier nog maar een vage toespeling, positiever wordt dit gesteld wanneer Maria - na jaren eindelijk in verwachting - haar krachten voelt afnemen en in een opwelling van verdriet en machteloosheid aan Dawid een brief schrijft, nadat deze plots naar het bosveld geroepen is. Hierin drukt ze haar spijt uit over het feit dat ze haar Christenplicht tegenover de behoeftigen of heidenen nooit vervuld heeft, en maant ze hem aan deze taak zelf ten uitvoer te brengen. De brief wordt aan tante Fya en Oom Freek, de bijwoners toevertrouwd, doch uit takt besluiten ze na Maria's onverwacht overlijden het schrijven niet onmiddellijk aan Dawid te overhandigen. Op dit punt kan men zowel het eerste deel van de roman als de eerste en belangrijkste periode van Dawids huwelijksleven als geëindigd beschouwen: in geen van zijn latere twee huwelijken zal hij dezelfde liefde terugvinden als die welke hij voor Maria gekoesterd heeft. Zo begint dan, na Maria's dood, de tweede episode, namelijk Dawids geestelijke dwaaltijd door een geloofstwijfel die zijn denkleven ondermijnt, zodat hij zichzelf, zijn boerderij en al zijn belangen gaat verwaarlozen. Het definitieve vertrek van Oom Freek

laat hem even koud als de komst van Daan Laubscher, een oorlogsmaker die hij als nieuwe bijwoner aanneemt. Zijn leven blijft doelloos tot hij tijdens een winterverblijf in het bosveld de Van Vuurens en vooral hun dochter Duif leert kennen. De vele braspartijen verminderen, en wanneer het huwelijk met Duif gesloten wordt, begint een derde periode in Dawids leven, want de grotere stabiliteit van het getrouwde leven zal hem verplichten zijn taak ernstiger op te vatten. Maar juist de manier waarop hij deze taak van boer opvat is aanleiding tot heel wat onbegrip tussen hem en zijn vrouw: zij verstaat niet waarom hij zoveel werkvolk aanhoudt en steeds maar bijwoners engageert, die met geld in plaats van met een deel van de oogst betaald worden. Dawid gelooft echter in zijn onconventionele manier van landontginning, en een beaming van zijn werkwijze krijgt hij wanneer hij na vijftien jaar eindelijk Maria's brief uit handen van Oom Freek ontvangt. Als een boodschap uit een andere wereld dringen haar woorden tot hem door. De vierde levensepisode breekt nu aan, waarin de realisatie van Maria's wensen - eigenlijk slechts een overtuigd doorzetten van de arbeidsmethode die hij reeds tevoren volgde - enigszins een op de achtergrond stellen wordt van Duif. Bij haar dood, veroorzaakt door een acute longenontsteking, twijfelt Dawid eraan of hij ooit zoveel van haar als van zijn eerste vrouw gehouden heeft. Zijn werk moet hij nu alleen verrichten, ondanks de kritische opmerkingen van andere boeren, en ware het niet dat hij in Heila, de nu vier- en twintigjarige dochter van Laubscher, een schijn van bedeesde genegenheid ontdekt had, zou Dawid het nooit gewaagd hebben haar, enkele jaren na Duifs dood, tot vrouw te vragen. De vijfde en laatste periode van Dawids

leven is nu aangebroken, de kalmere tijd der bezadiging. Een lang huwelijk is hun echter niet beschoren, want Dawid voelt dat hij haast opgewerkt is. De dagelijkse zorgen weet hij niet zo goed meer te trotseren, en nu is hij het die zijn einde voelt naderen. Kort daarop treft Meila hem aan in het veld, dood, met Maria's brief in zijn zak. In stilte heeft hij afscheid genomen.

Over het doel dat Van Melle met het schrijven van deze roman nastreefde, heeft hij zich ook bij Nienaber uitgelaten. Hoewel hij aanvankelijk niet wist waar zijn verhaal op aanstuurde, werd dit hem naderhand blijkbaar duidelijker, zodat hij kon zeggen: "Ek wou met die roman aantoon dat 'n plaasboer net soos 'n onderwyser of 'n predikant of 'n soldaat sy idealisme kan uitleef in sy werk."(2) Over het algemeen denkt men immers aan boeren als aan harde materialisten, die eerst voor hun eigen bestaan, hun eer of rijkdom werken en "menslikwendheid en besigheid" met elkaar vereenzelvigen. Met zijn werk wilde Van Melle nu bewijzen dat men "die twee dinge, jou werk en jou idealisme, behoort te laat saamgaan, dat jy, al is jy nie 'n man met 'n professie nie, jy tog jou menslikwendheid en jou godsdienssin kan en moet uitleef in jou werk" (Nien., pp. 204-205). Vooral de imperatieve vorm "moet uitleef" duidt weer op de moraliserende inslag van Van Melles opzet. Doch onafhankelijk van zijn oorspronkelijke bedoelingen, moeten we de roman onder ogen nemen zoals die voor ons ligt.

---

(2) Nienaber, P.J., Op. Cit., p. 204. Met deze enkele zin heeft Van Melle feitelijk de thematiek van een groot deel van zijn werk vastgelegd. Zeer treffend kunnen zijn woorden op veel van zijn verhalen toegepast worden; men denke bv. aan "Die laaste skof", "Die predikant van Albertstad" e.a.

R. Liddell heeft in A treatise on the novel onderscheid gemaakt tussen auteurs die voor de bouw van hun roman eerder van een bepaalde handeling uitgaan en daarbij de gepaste karakters zoeken, en anderen die eerst een bepaalde figuur zien en deze in het kader van een serie handelingen laten evolueren. H. James en A. Gide zou hij dan bij de eerste groep rangschikken. I. Turgenieff, J. Joyce en V. Woolf bij de tweede. Ondanks de noodzakelijke interrelatie tussen karakterisering en handeling, blijft toch het feit dat "very often a situation or a character has been what the novelist has started from; he has had to look for characters, or he has had to look for a story." (3) Hoe het ook zij, wat Van Melle betreft, stelt men vast dat hij eerst in een bepaalde mens geïnteresseerd was en dat hij deze in een bepaalde omgeving wenste te laten bewegen. In principe wijkt hij hier dus niet van de schrijfmethode zijner kortverhalen af, want ook daar ging hij ervan uit, een enkele (alleenstaande) figuur in een voor hem revelatieve situatie af te tekenen. In de romanvorm krijgt men natuurlijk niet dezelfde soort spanning van de beslissing op één cruciaal ogenblik, noch de Tchechow-achtige "slice of life"-actie in gecondenseerde vorm. Er worden integendeel de voornaamste jaren beschreven uit de levensloop van een man die met bezieling zijn taak verricht, en aangezien de verteller een poging doet op zijn gevoelsleven, zijn geloofstwijfel en zijn zin voor sociale rechtvaardigheid een licht te werpen, is het zijn doel om de in- en uitwendige evolutie van een mens voor te stellen. Structureel zou men derhalve kunnen beweren dat hier een

---

(3) Liddell, R., A treatise on the novel, p. 72

"Entwicklungsroman, der den Lebensgang eines Menschen schildert" (4) aan bod is. Zowel Meyer de Villiers (5) als E. Botha noemen het werk een kroniek, "maar 'n kroniek van sekere geselekteerde gebeurtenisse uit hierdie lewensloop" schrijft deze laatste (6) en zij tracht het verdere principe volgens hetwelk de selectie geschiedde te achterhalen. Dit zou inderdaad in de verhaalstructuur en bijvoorbeeld in het thema van Maria's brief, met de boodschap van Christelijke liefdadigheid, kunnen gezocht worden. Die veronderstelling wordt echter weerlegd door het feit dat te weinig aandacht aan Dawids reactie bij de ontvangst van de brief gegeven wordt, als had dit schrijven voor hem niet zulk een kapitaal belang, en eveneens door de constatatie dat Dawid reeds voor hij de "aansporing" van zijn overleden vrouw krijgt, op eigen initiatief met zijn filantropie onbewust haar hartewens voorkomen heeft. Het bericht uit het "jenseits" is dus vooral interpreteerbaar als een herstel van de oude vergeestelijkte liefdesband met Maria, terwijl Dawid, in tweede instantie, de zekerheid omtrent het positieve van zijn daden gegeven wordt. E. Botha's sleutel tot de interpretatie van de roman, kan dan ook volledig aanvaard worden wanneer zij beweert dat niet de brief maar alleen de mens Dawid het essentieelste van de roman is, daar hij "aktief teenoor sy medespelers voorgestel word, met 'n besondere klem op die uiterlike voorkoms van mens en situasie." (7) Hij moet vooral in zijn verhouding tot al de bijfiguren, gesitueerd in hun vastbepaalde omgeving, gezien worden.

---

(4) Kayser, W., Kleines liter. Lexikon, I, 1961, p. 193
(5) Ons Eie Boek, 4, 1950, p. 250.
(6) Perspektief en Profiel, p. 374
(7) Ibidem, p. 375.

Om die reden wordt zo 'n "besondere aandag bestee aan die situering van die gebeure" (7); in nauwkeurige en correcte maar weinig kleurrijke beschrijvingen licht de verteller in over de ligging van Dwarslaagte, Dawids boerderij, over het dorp Uitdraai, over Klipdrif met het Joden-winkeltje, over het bosveld in de winter en de landerijen waar de bijwoners of Dawids verwanten wonen. Even nauw-keurig als deze concrete plaatsaanduiding is de situering in het tijdskader: bepaalde blijkbaar belangrijke ge-beurtenissen uit de handeling worden op vaste data ge-fixeerd, als wilde de verteller hiermee het realistische karakter van de situering der actie verhogen. Er wordt bijvoorbeeld verteld dat Dawid in 1905 "in die middel van November" Maria leert kennen, of dat hij in 1913 aan de staking deelneemt en in oktober 1914 bij de Rebellie aan-sluit; dat Duifs kind in 1917 geboren wordt of dat zijzelf in 1918, "die jaar van die griep", ook aan die ziekte gaat lijden. Zeer precies vindt men dus de grenzen van tijd en ruimte aangeduid, hetgeen er toe bijdraagt om de figuren juister te lokaliseren. Tevens laat de verteller een ganse constellatie van karakters om de hoofdfiguur heencirkelen, zodat het mogelijk is vanuit een telkens ander sichtpunt een blik op hem te richten. Niet alleen zijn er de drie vrouwen Maria, Duif en Heila, men ontmoet ook Oom Jan en Tante Katrina, Maria's pleegouders; Gert en Fransina, Dawids broer en schoonzuster; verder Oom Freek en Tante Fya, de oorspronkelijke bijwoners; de gebroeders Harris en Iawotsky, Dawids speelmaten in zijn dwaalperiode; de familie Van Vuuren, waaruit Duif later als vrouw gekozen wordt; Jones, de Engelse landloper, die af en toe opdaagt en zich eindelijk bij Dawid vestigt;

(7) Ibidem, p. 375

de oude dominee, die Dawid weer tot geloof probeert aan te sporen; en ten slotte Katrina, Dawids oudste dochter, die met Willem trouwt; om niet te spreken van de talloze ongenoemde bijwoners en "woonkaffers", die een passieve rol in het gebeuren spelen. Aan de hand van die ganse reeks figuren, die allen in duidelijke relatie met Dawid verkeren, gesitueerd in een welbepaalde omgeving en een vastgelegde tijd, wordt getracht geleidelijk-aan de kosmos waarin Dawid leeft en de centrale leidende figuur is, op te bouwen. Het uitgangspunt van deze bewuste verteltechniek berust dus op de schepping van een menigte actief optredende karakters (in hun verhouding tot Dawid), waardoor het accent niet op de complicatie der feiten, maar eerder op de opsomming ervan valt: "Dit is dus nie lae van die syn wat oopgebreek word nie, maar 'n buitelyn van 'n gebied van die syn wat binne sy grense met die een ding na die ander gevul word." (8) De toepassing van een dergelijke techniek, uitgaande van opsomming eerder dan van indringing, is er ongetwijfeld de oorzaak van waarom het ganse werk in niet minder dan zesendertig hoofdstukken werd ingedeeld, waarvan sommige slechts vier à vijf en enkele zelfs nauwelijks drie bladzijden lang zijn. Meerdere malen gebeurt het dat een actie onnodig over twee hoofdstukken wordt verdeeld. Maar het is ook meestal zo dat telkens bij een hoofdstukbegin een nieuwe, andere figuur optreedt wiens naam gewoonlijk al in de eerste zin vermeld wordt. Niet alleen de typische kortheid der hoofdstukken, maar ook het uiterst beperkte aantal personages dat hierin tegelijkertijd optreedt, duidt erop hoe dicht Van Melles verteltechniek nog bij die van de vroegere schetsen en vertellingen aanleunde, aangezien ook daar in een vrij kort relaas één of toch een klein

(8) Botha, E., Op. Cit., p. 376

aantal figuren in het kader van een kortdurende actie werd geplaatst. Architectonisch is Van Melles Dawid Booysen dus een logisch aanvaardbare en coherente aaneenschakeling van schetsen, niet erop gericht om te culmineren in een dramatisch climaxpunt. Telkens wordt voor een ogenblik de klemtoon op de visie en de ervaring van de centraal gestelde figuur gelegd: elke schets is als een steentje in het mozaïek dat het volledig beeld van de mens Dawid Booysen moet voorstellen. Uit de eerst verward aandoende veelheid rijst nu een eenheid op.

Er blijkt zich op structureel gebied toch een belangrijke tekortkoming voor te doen, die sommige critici als een wezenlijke fout van technische aard beschouwen, terwijl anderen ze weer als een vrijheid van de verteller verdedigen. Het gaat hier namelijk om die gedeeltes, waar de verteller de orde der chronologisch noodzakelijk op elkaar volgende feiten niet strikt in acht neemt en telkens naar het verleden teruggrijpt om met andere figuren een voorbije situatie, die niet direct meer in verband staat met het verhaalheden, opnieuw voor te stellen. Dit zelfde fenomeen werd reeds tevoren in de novelle "Draak" vastgesteld, doch daar gold het een van de tamelijk ongelukkige invoegingen, die de auteur op een later ogenblik in zijn toneelvorm ingeschoven had. Dawid Booysen blijkt echter bewust op deze manier ontworpen te zijn. R. Antoniessen noemt deze delen "stopplekke in die vernaal" en verklaart ze als "spronge terug na die verlede" om een "meer genuanseerde kyk op die gebeurtenisse vanuit die gesigshoek van verskillende karakters" (9) te kunnen bieden. Daar dit verschijnsel zich meerdere malen voor-

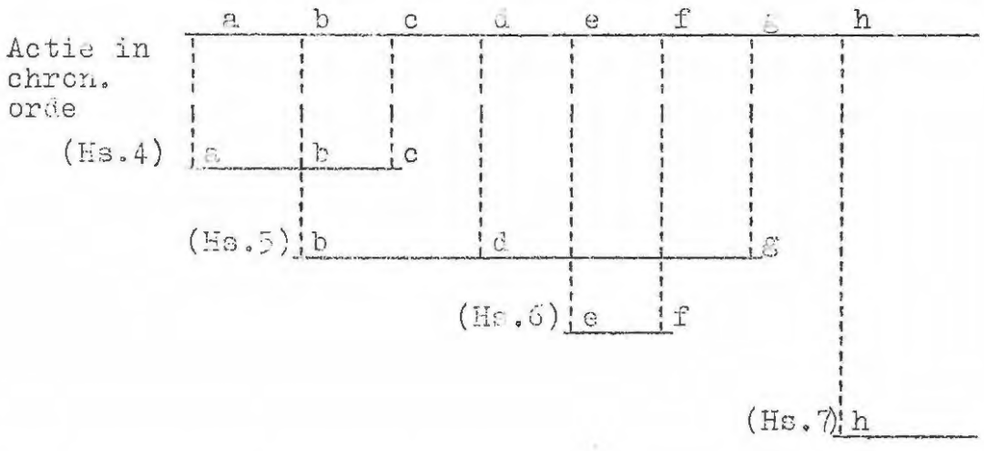
(9) Die Afrik. Letterkunde, Kaapstad, 1965, p. 285.

doet (ook in de latere roman Part Nel) en het in zekere zin typisch is voor Van Melles vertelwijze, is het beslist gerechtvaardigd om het hier wat nader te beschouwen.

Vooral in het eerste deel van de roman valt het op dat de actie van sommige hoofdstukken begint op een tijdstip dat het einde van het vorige ver voorafgaat. Op zichzelf is dit in de sequentie van een romanactie niet abnormaal, doch dit soort chronologische regressies is in zoverre hinderlijk dat de handeling in een presens voorgesteld wordt en de lezer zich dus opnieuw naar een ander, reeds voorbijzijnd presens moet overplaatsen: de teruggang in het verhaalheden maakt het hem moeilijk deze voorbije, maar gerecactualiseerde tijd weer te aanvaarden. Zo men het presens als verteltijd kiest, moet men immers een chronologisch absoluut juiste opeenvolging der feiten in de handeling geven, wenst men aan het geloofwaardigheidsgehalte geen afbreuk te doen. Een voorbeeld aan de hand van de actie in de hoofdstukken vier, vijf, zes en zeven kan dit alles duidelijker maken. De sequentie der objectieve feiten ziet er als volgt uit (10). Op een winterdag zijn Dawid en Maria alleen thuis (a). Dan komt plots de melding dat Dawid naar zijn kuddes in het bosveld moet vertrekken, en kort daarop rijdt hij weg (b). Maria blijft alleen achter, maar naarmate haar bevalling nadert, verzwakt zij en in een wanhoopsbui schrijft ze een brief aan Dawid (c). Dawid is intussen in het veld bij zijn schapen (d). Maria sterft bij de geboorte van haar kind, nadat ze de brief aan Tante Fya heeft gegeven.

(10) De letters tussen haakjes dienen om de beschreven handeling op het schema aan te duiden. De parallelle lijnen van dat schema staan voor de verschillende hoofdstukken, en de letters hierin voor de feiten zoals ze zich daar voordoen.

Ze wordt begraven (e) en Tante Fya en Oom Freek lezen heimelijk de brief, waarop ze besluiten hem achter te houden (f). Dan keert David terug en verneemt het nieuws (g). Zijn periode van moedeloosheid is nu begonnen (h). In Van Melles interpretatie worden deze feiten over vier verschillende hoofdstukken verdeeld en beschreven. Hoofdstuk vier beschrijft Dawids en Maria's samenzijn, zijn vertrek en het opstellen van de brief. In hoofdstuk vijf gaat de aandacht alleen naar David uit, vanaf het ogenblik dat hij het huis verlaat (chronologisch dus nog vóór Maria's brief) tot hij weer haastig terugkeert. In het ganse zesde hoofdstuk is David nog niet terug (in vijf vel) en wordt de scène met Tante Fya en Oom Freek weergegeven. Een vervolg op de actie van het vijfde hoofdstuk wordt nu in het zevende aangeboden: David is thuis en loopt moedeloos op de boerderij rond te dwalen. Schematisch ziet dit er zo uit :



Op dit schema kan precies vastgesteld worden in welke mate de drie hoofdstukken elkaar overvleugelen en men ziet de frappante positie van het zesde hoofdstuk zowel t.o.v. het vijfde als het zevende. Ook in het uiterst korte eenentwintigste hoofdstuk wordt plots weer een eigenaardige chronologische sprong gemaakt. In minder dan drie bladzijden, handelend over Heila, het dochtertje van

Laubscher, loopt de verteller opeens dertien à vijftien jaar vooruit op de tijd, door een schets van het verdere leven van dit meisje te geven. Dit alles neemt niet weg, dat hij in het daaropvolgende hoofdstuk haar toch weer laat optreden als het kind dat zij bij het begin van de levensschets was. E. Botha tracht deze werkwijze te rechtvaardigen door te beweren dat die sprongen ertoe bijdragen om Dawid duidelijker in zijn afhankelijkheid van zijn omgeving af te tekenen. Wanneer ze zegt dat zijn levensloop telkens onderbroken wordt "om Dawid se situasie ten opsigte van sy medespelers duideliker te motiveer deur in te gaan op 'n stukkie geskiedenis van een van die medespelers" (11), dan doet ze slechts een poging om het euvel goed te praten. Wat de exacte chronologische voorstelling der feiten betreft, is een romanschrijver weliswaar, volgens W. Kayser, niet als de dramaturg aan banden gelegd: "Im Gegensatz zum Dramatiker ist der Erzähler nicht an ein strenges Nacheinander gebunden und braucht seine Vorgänge nicht unter die Herrschaft der ständig und unerbittlich fliessenden Zeit zu stellen, wie es der Dramatiker tun muss." (12) De vrijheid van de verteller strekt zich immers zo ver uit, dat hij de "zeitliche Ordnung" naar willekeur kan omkeren. Deze opvatting blijkt met die van R. Petsch overeen te stemmen. Ook hij is ervan overtuigd dat de verteller "den Faden der Ereignisse unterbrechen und beliebig Vergangenes nachholen oder von Zukunftträumen berichten darf, immer an einer Stelle, wo er in doppeltem Sinne damit 'wirken' kann." (13) Beide critici permitteren de verteller dus inderdaad heel wat vrijheid.

(11) Botha, E., Op. Cit., p. 379.
(12) Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk, p. 205.
(13) Petsch, R., Wesen und Formen der Erzählkunst, p. 171

Maar beiden ook kunnen de sprongen in de tijd slechts dan goedkeuren, wanneer het gebeuren in een imperfectum en niet in een presens bericht wordt, daar ze, eventueel met een concessie aan het historisch presens, alleen het preteritum als de enige geschikte verteltijd aanvaarden. De hele moeilijkheid van Van Melles verteltechniek komt er dus op neer, dat hij met zijn combinatie van "presens" en "sprongen" het onmogelijke probeert. Immers het presens als "Erzählzeit", dat zoals in het drama het gebeuren in de vorm van een zich onmiddellijk afspelende (dramatische) actie voorstelt, eist een chronologisch correcte ordening, zo ze zich niet onvoorstelbaar wenst voor te doen.

Indien we aldus de indruk krijgen dat Van Melles verteltechniek heeft gefaald door een misleidend aanwenden van de verteltijd, dan moet anderzijds toch gezegd worden dat deze bewering zijn absoluut karakter verliest - maar daarom niet geheel onjuist wordt - wanneer men wat nader de waarde van het Afrikaanse vertelpresens gaat beschouwen. Meyer de Villiers, die zich sedert jaren al in verscheidene tijdschriftartikels met dit vertelpresens in het Afrikaans heeft bezighouden, schreef in 1955 in Lingua: "The important difference with most of these languages (d.w.z. de Germaanse en Romaanse) is the extensive and peculiar use of the praesens in narrative relating to the past. The ordinary praesens historicum does occur but more use is made of what I may call - from the orthodox point of view - a 'mixed' style. In this mixed style all indications of time (adverbs, conjunctions etc.) denote the past and imperfects and per-

fects are used together with the praesens form ...." (14) Hij weet dat deze mengstijl niet logisch is en daarom noemt hij hem een "narrative style". Zijn conclusie is voor ons van het grootste belang: "... the present tense or the praesens does not represent the absolute time in Afrikaans, i.e. the speaker's moment of speech. Instead the presence oscillates between the objective 'now' and the subjective 'now', between the moment of speech and the moment of occurrence. In factual reporting the present forms relate to the moment of speech, but in literary and imaginative style these forms have a subjective value and often relate to the imagined moment (past, present or future" (14). Het Afrikaans zoals het in gebruik is in literaire werken, volgt dus een subjectief sisteem, dat "the speaker's emotional attitude to the stream of time" uitdrukt. De tijdsaanduiding heeft daardoor niet meer en enkel zijn objectieve waarde. Het gevolg is dat bijvoorbeeld de presensvormen kunnen voorkomen met een futurumwaarde zowel als met de waarde van een historisch presens. Die welke als historisch presens voorkomen interesseren ons in het bijzonder: "Dit stel gebeurtenisse wat die hoorder of leser as verby herken, voor asof hulle in die hede gebeur" (15). Doch Meyer de Villiers moet zelf toegeven dat de Afrikaanse presentia, indien ze aanhoudend in een roman gebruikt worden, "nooit stilisties gelyk aan die imperfektum van bv. Nederlands of Engels" worden.

Om terug te komen op onze bezwaren betreffende Van Melles verhaalstructuur met zijn overvleugelingen in de tijd - men merkt dat het probleem vrij complex is, aange-

---

(14) Lingua, April 1955, pp. 409-410.

(15) Standpunte, Des. 1962, p. 56

zien onze oorspronkelijke bewering (de zg. structurele fout) gerelativeerd wordt door het feit dat de Afrikaanse presentia wel een zekere preteritale waarde hebben, maar daarom nog niet de equivalent van de Nederlandse preterita zijn. M.a.w., kunnen de sprongen in de tijd en de omkering van de "zeitliche Ordnung" aanvaard worden wanneer ze zich voordoen in een handeling die in een soort historisch presens gesteld is? Ja, doch slechts op voorwaarde dat de tekst zelf duidelijk de indruk geeft dat de beschreven handeling een weerspiegeling is van iets wat zich in een verleden afspeelde. Dergelijke preteritum-scheppende hulpmiddelen menen wij wel in Dawid Booysen te kunnen aanstippen. Het meest in het oog lopende is wel de aanwending van de onvoltooid verleden tijdsvorm (dikwijls van het werkwoord "zijn") in de inleidende zin van de meeste hoofdstukken: "Dit was die jaar 1909"; "Dit was teen die end van Augustus...."; "Daar was baie werk vir Dawid daardie jaar ...."; "Duif het weer baie gesonder geword ...." Zelfs indien het verdere gebeuren na de inleidende zin in een presens wordt gesteld, dan plaatst deze aanvankelijke preteritale vorm de daaropvolgende actie toch in een ander licht, alsof dat wat zich verder afspeelt niet onmiddellijk tot het hier-en-nu behoort. Enkele van de hoofdstukken die niet met deze preteritale vorm beginnen maar wel met een presens (bijv. H9 en H11), zijn dan dikwijls beschrijvingen van een nevenactie, die de situatie van geïntroduceerde bijfiguren behandelt. Ook kan het gebeuren dat het presens van het voorgaande hoofdstuk gewoon voortgezet wordt in het volgende wanneer de actie van het ene eveneens een voortzetting van het andere is (bijv. H. 14). Verdere hulpmiddelen ter bevordering van het preteritale karakter

zien we in het reeds genoemde veelvuldig gebruik maken van jaartallen om bepaalde gebeurtenissen in het tijdskader te localiseren. Dikwijls geschiedt dit ook bij het hoofdstukbegin: "In 1913 kom die groot, algemene staking, en die regering het die burgers opgekommandeer..."; "Dit is Oktober 1914 ...."; ".... in 1918, die jaar van die griep ...."; "Dit was die jaar 1923 ....", waardoor het nu uitgesloten is nog aan een heden te denken. Daarnaast wordt deze indruk versterkt door het veel voorkomende partikel "toe" ("Toe Dawid by die huis kom ..."), en zeker nog door de ontelbare malen dat we de "het" + participiumvorm tegenkomen, lang niet altijd om een voorverleden (voltooid verleden) in het verhaal aan te duiden. Alleen wanneer men met al deze vertelvormen en partikels rekening houdt, zal men zich niet door de tijdsprongen van het romanverhaal gehinderd voelen.

Nadat onze aandacht tot nu toe meer naar de structureel-technische karakteristieken is uitgegaan, dienen we op enkele aspecten van de romaninhoud in te gaan. Voor de karaktertekening - een eerste aspect - is de auteur in zijn roman grotendeels op zijn eigen persoonlijkheid aangewezen, zodat zich onmiddellijk bepaalde limieten aan hem opdringen: ".... though a writer can make characters very much better or worse than himself, in one way his own nature definitely limits his own range: he cannot make them very much more witty and intelligent than he is." (15) Ook E.M. Forster weet over de verhouding tussen de auteur en zijn figuren: "Their nature is conditioned by what he guesses about other people and

(15) Liddell, R., A treatise on the novel, p. 105

about himself ...." (17) Men kan hier de bewering aan toevoegen dat hij wellicht de meest geslaagde en geloofwaardige karakters zal creëren, indien ze uit zijn eigen directe omwereld gehaald zijn. Daarvan scheen Van Melle zich bewust te zijn, want het kan in elk geval van hem gezegd worden dat hij in zijn roman niet getracht heeft zijn "range" te overschrijden. Zo hij eerst en vooral voor de situering van zijn verhaal een hem welbekende Transvaalse ruimte gebruikte, beperkte hij insgelijks de keuze van zijn figuren tot die laag van de samenleving waaruit hij zelf gesproten was en tot die mensen onder wie hij zich, tijdens de eerste periode in Zuid-Afrika, gevestigd had. In dit opzicht sluiten zijn Dawid Booysen, evenals zijn twee volgende romans, zich nog bij de meerderheid van zijn vroeger en later gepubliceerde kortverhalen aan. Het valt echter op dat van de grote menigte karakters die in dit werk optreden, het eigenlijk maar een minderheid is die als mensen vrij volledig getekend worden, terwijl al de overigen eerder een soort actieve figuranten zijn, die er in grote mate toe bijdragen Dawids wereld op te bouwen. Deze eersten zijn derhalve de hoofdfiguren: Dawid zelf natuurlijk en zijn opeenvolgende vrouwen Maria, Duif en Heila. Dawid, de man om wie het ganse gebeuren draait, wordt door R. Antonissen "een van die eerste figure in ons proza" genoemd (18). De positieve kracht die van hem uitgaat, verkreeg de verteller door hem handelend te laten optreden, waardoor zijn karaktereigenschappen op overtuigender wijze uitkomen dan wanneer hij ze zelf in directere weergave had belicht. Men bekijkt Dawid zowel door de ogen van een alleswetend

(17) Forster, E.M., Aspects of the novel, London, 1949, p. 44

(18) Antonissen, R., Op. Cit., p. 297

verteller die hem in zijn houding t.o.v. zijn medemens ziet, als vanuit het standpunt van deze medemens, wiens lot steeds aan dat van David verbonden is: juist door het beeld, dat aldus van hem oprijst, vanuit verschillende hoeken te belichten, wint het in zijn rijkere schakering zoveel meer aan geloofwaardigheid. Van meet af aan ziet men hem als iemand die niet van omwegen houdt - men denke aan de wijze waarop hij Maria ten huwelijk vraagt - maar ook als iemand die de morele kracht mist om niet ten prooi te vallen aan zijn gevoelens, na de grote geestelijke schok die Maria's dood hem geeft. Zijn houding is dan "onverskillig van medeloosheid asof niks hom meer kan deer nie", zodat hij niet schroomt te denken: "Die Here steur hom nie aan mense soos ons nie. Hy is te ver bokant ons. Hy het nie tyd vir ons nie ...." (pp.62-63). Zijn geloofstwijfel wordt de eigengereide rechtvaardiging van een losbandige levenswandel, totdat een nieuw huwelijk - meer uit praktische overwegingen dan uit diep gefundeerde liefde - hier automatisch een einde aan maakt en het oude liefdesidealisme omslaat in een sociaal gericht idealisme. Voor het eerst uit dit zich wanneer hij de landloper Jones vraagt zich bij hem te komen vestigen. Achter alles wat hij vanaf dat ogenblik zal doen, zit nu een bepaalde gedachte, "nie net die gedagte van geld maak nie, maar die gedagte om welvaart te versprei om hom heen, om elkeen wat in sekere sin afhanklik van hom is, voordeel te laat kry van sy planne" (p. 245). Enkele malen worden de ideeën omtrent de gestichte "klein koöperasie" zelfs wat te zeer beklemtoond, alsof de creatie hiervan meer belang had dan de typering van de mens die haar tot stand brengt. Op het randje ontsnapt de verteller eraan in

nutteloze, sociaal georiënteerde bepeinzingen te vervallen, die enkele van zijn kortverhalen bedorven hebben. Een strengere zin voor objectiviteit heeft er hem echter van weerhouden. Immers "die boek is terwille van Dawid, maar nie Dawid as draer van 'n idee of Dawid as werktuig tot verwesenliking van 'n sekere Christelike ideaal nie." (19) Ten slotte is al het gepraat over Dawids sociale intenties slechts bijkomstig, en komt het er in de eerste plaats op aan een mens te zien en wel een bepaald type van mens, met al zijn zwaktes en zijn kracht: "Ek is Dawid Booysen van Dwarslaagte en wie met my te doen kry, kry met Dawid Booysen van Dwarslaagte te doen." (p. 161). Buiten zijn situering in ruimte en tijd, leert men dus langzaam-aan de verschillende facetten van deze hoofdfiguur kennen: zijn al of niet enthousiaste houding tegenover zijn huwelijkspartners; zijn godsdienstige twijfel; zijn positie in de politieke strijd van dat ogenblik en de moedeloosheid nadat hij zich uit de Rebellie teruggetrokken heeft ("Maar die ergste van al is die twyfel of jy wel die regte ding gedoen het", p. 174), en zijn opvatting omtrent de wijze waarop een vermogende boer zijn boerderij moet leiden. Ondanks al zijn schijnbare sterkte blijft hij toch nog op de meeste gebieden een twijfelaar, een zoeker. Er is de twijfel aan het "vaderschap" van God, die eerder een verwijderde macht lijkt; er is de twijfel aan de doeltreffendheid van de opstand tegen de heersende politieke partijen; en, nog belangrijker dan beide voorgaande, de twijfel of de "taak" die hij als de zijne beschouwt, wel door God geïnspireerd is. Enerzijds schijnt de brief van zijn overleden vrouw hem hierover wel zekerheid te geven, doch de modale

(19) Botha, E., Op. Cit., p. 375

„erlebte Rede"-vormen, waarin Dawids gedachtengang wordt gesteld, duiden ontegenzprekelijk nog op heel wat onzekerheid: "Dis of sy vrou hom 'n boodskap gestuur het van anderkant die graf. Dis amper soos 'n gebod van God self; so wil hy dit beskou. Dis of die Here vir hom sê ...." (p. 220) En ook bij het einde van zijn leven weet hij het nog niet, blijft hij nog naar een antwoord zoeken: "As die Here net eendag vir my kon sê: Jy het goed geboer, so wou ek dit hê" (p. 268). Toch doet dit permanente zoeken, dat zich in zijn belangrijkste levensmomenten openbaart, geen afbreuk aan de integriteit van Dawids karakter, maar pleit het eerder voor zijn poging tot oprechtheid tegenover zichzelf.

Maria, Dawids eerste vrouw, speelt als hoofdfiguur natuurlijk niet zo 'n grote rol en het belang van haar persoon schuilt meer in wat zij na haar dood, als geïdealiseerde vrouw, voor Dawid betekent en kon betekend hebben, dan in hetgeen zij in werkelijkheid voor hem was. Treffend is bijvoorbeeld het feit dat Dawid zijn twee latere vrouwen, en vooral Duif, met Maria zal vergelijken, zonder haar evenbeeld terug te vinden. Maria was immers de vrouw die hij het meeste liefhad, en als zij eenmaal gestorven is, zal hij ook nooit meer voor een andere vrouw dezelfde liefde koesteren. Dit zal hem trouwens des te beter toelaten zijn plannen te realiseren. Typerend voor Maria is haar religieuse overtuiging, die een essentieel deel van haar geestelijk leven uitmaakt. Haar soms verwaand klinkende geloofszekerheid is het echter die haar tijdelijk verblindt, tot ze opeens inziet dat ze een plicht in haar leven verzuimd heeft, daar ze slechts in woord en niet in daad een Christen was.

Alleen háár geestesbeeld zal Dawid, na zijn inzinking, in zekere mate de nodige kracht geven om zijn plicht te doen en hem, vooral later, na ontvangst van de brief, helpen haar gedachtenis in ere te houden, door datgene te realiseren waartoe zij zelf niet in staat was. Maria moet dus vooral in het licht van haar potentiële sterkte en haar invloed op Dawid gezien worden. Duif is niet van datzelfde verfijnde type als Maria: zij is eerder de wat grove, oerdegelijke huisvrouw, nuchter realistisch en weinig gecultiveerd. Als men haar met Maria vergelijkt, blijkt zij ook veel minder problematisch te zijn, iemand die nauwelijks nadenkt over de diepere zin van de godsdienst, die geen angst schijnt te hebben voor een oordeel in het hiernamaals, die het leven aanvaardt met zijn voor- en tegenspoed en die haar hoogste geluk bereikt wanneer Dawid één en al aandacht voor haar is. Kortom, zij is het eenvoudige moederlijke type waarmee Dawid eerder getrouwd is om practische redenen ("Jy weet, 'n plaasboer het maar 'n vrou nodig", p. 235), dan uit een onverganke-lijke liefde: "Hy en Duif het mekaar liefgehad, maar groot diepte was daar nie in hulle liefde nie" (p. 240). Duif is voor Dawid meer levenspartner dan vrouw, meer een steun dan een object van zijn liefde, zodat hij dank zij haar moed en welwillendheid kan realiseren wat hij zijn plicht acht. Moet men Maria zien in functie van wat zij in Dawid doet ontwaken (zowel vóór als na de brief), dan is Duif degene die Dawids plannen, zelfs waar zij ze niet begrijpt en ten koste van heel wat opoffering, mogelijk maakt. Dawids derde vrouw, de jonge en lieftallige Heila ("As sy by jou is, dan voel dit soos 'n oop venster in die somer as 'n windjie om jou kop streel", p. 254) verschilt opnieuw geheel van al haar voorgangster, en in

zekere zin benadert zij weer het meer intellectuele type van Maria. In tegenstelling met Duif wordt haar betekenis dus vooral bepaald door de mate waarin ze voor Dawid een terugkeer van zijn eerste liefde uitmaakt.

Wat deze hoofdfiguren in laatste instantie met elkaar gemeen hebben, is hun vreedzame instelling ten overstaan van de dood, een houding die zonder twijfel door de Christelijke gelatenheid - alle figuren zijn gelovigen - geïnspireerd is. Zoals in de kortverhalen werd vastgesteld, speelt de dood in Van Melles verhaalwerk een grote rol, zij het als agens (met het oog op een nakend oordeel) of als spelbreker. Maar nooit blijkt de dood schrikwekkend te zijn, eerder het noodzakelijke bekende overgangsstadium naar een andere wereld. Ook in deze roman is het treffend hoe de hoofdkarakters Maria, Duif en Dawid zich van de dood bewust zijn, zonder dat die hun grote vrees inboezemt. Eerst is het Maria die in steeds somberder wordende overpeinzingen in eigen hart de reden van haar droefheid gaat zoeken en tot de conclusie komt: "die Here moet my wel straf vir my sondige gedagtes. Die dood lê miskien voor" (p. 37). De toon van haar brief wijst er eveneens op dat ze haar leven ten einde acht: ".... het is alsof de Here mij zegt dat mijn aardse loopbaan voorbij is" (p. 38). Duif schijnt ook intuïtief de nadering van de dood aan te voelen en vraagt Dawid botweg: "As ek eenmaal doodgaan, sal jy seker weer gou trou" (p. 235). En een korte tijd later, bij een aanval van longontsteking, wordt haar vermoeden werkelijkheid: "Sy voel nou self dat sy daarmee heengaan" (p. 237). Voor Dawid is de dood evenmin een verrassing, want hij schijnt te voelen dat hij opge-

werkt is: "'Ek moet my klaar maak,' dink hy. 'Dit lyk of dit met my na die end toe gaan.'" (p. 263). Zeer nuchter deelt hij zijn voorgevoelens aan Heila mede: ".... jy moet weet ek ry my laaste skof, en ek weet dat dit nie lank sal duur nie of ek sal moet uitdraai om uit te span. Dis goed dat ons altwee dit weet" (p. 268). Voor geen dezer figuren heeft de dood iets schokkends of geeft hij aanleiding tot paniekstemming: alleen Maria wordt van een zekere angst vervuld, maar dan eerder om het oordeel dat erop zou kunnen volgen dan om de dood zelf. Verder behouden allen hun eigen natuurlijkheid, daar ze zonder schroom de dood in de ogen durven zien en er zich als het ware mee familiariseren.

Al de overige figuren die nog in de actie ingeschakeld zijn, worden, wat hun karakterisering betreft, zeer oppervlakkig getekend, zodat ze meer figuranten dan werkelijk levende mensen zijn wier geestelijke eigenheid reëel gemaakt zou worden. Daar de verteller niet dieper op de psychologische motivering van hun daden ingaat, komen hoogstens Oom Freek, Tante Fya en Jones enigszins uit de verf en blijven de anderen niet meer dan een schets met een paar penseelstreken. Met geen van hen heeft de verteller echter de grenzen van zijn keuzeveld overschreden, daar allen zonder uitzondering in Dawids wereld thuishoren. Met een klare realistische visie plaatst hij hen, zonder verbloeming van de waarheid, precies in die situaties die hen met de problemen van het alledaagse leven confronteren, waardoor ze hun eigen aard moeten openbaren. Zonder dus een geïdealiseerd beeld van het landleven op te dissen, wenst de verteller integendeel zo dicht mogelijk bij de realiteit te

blijven. "Dit is juis die feit dat Van Melle hierdie landelike lewe liefdevol uitbeeld sonder om die nugterheid en prosaïese te probeer verdoesel, wat Dawid Booysen ten spyte van alle gebreke - en daar is baie - 'n verrassende roman maak" (20). Zowel zijn realistische uitkijk als deze liefdevolle benadering, die er hem toe dreef zich zo weinig mogelijk van zijn subjecten te distantiëren, waren ongetwijfeld de reden waarom de auteur een schrijftrant verkozen had, die door de critici bij de eerste uitgave als hortend en stotend werd gebrandmerkt. Vooral S.P.E. Boshoff (21) en P.C. Schoonees (22) reageerden zeer fel hiertegen, doch door zich uitsluitend voor de barokke stijl van de prozaïsten van die dagen uit te spreken bewezen ze alleen dat ze weinig begrip voor mogelijke stijlvernieuwingen bezaten. In contrast met de rijkgetooide taal van C.M. van den Heever en vooral D.F. Malherbe, kwam Van Melles taal, opgebouwd uit vrij korte zinnen, zonder meer dan de nodige adjectieven en adverbia, als „stijlloos" en dus voor hen als kunstloos voor. Wat men echter niet scheen te begrijpen, was dat Van Melle, met zijn realistische instelling t.o.v. de werkelijkheid en zijn liefdevolle ziening van de volksmens, door zijn taal zijn verwantschap met deze mens onder woorden poogde te brengen. Dit lukte hem in dit geval alleen omdat hij zich zo goed in Dawids gemoedstoestand kon inleven. Diens beheerste emotie, en daarna de kleurloosheid van zijn aanvankelijk schijnbaar richtingloos bestaan, had hij moeilijker op

(20) Lindenberg, E., Ts. vir Letterkunde, Des. 1953, p.24
(21) Boshoff, S.P.E., Ons Eie Boek, Des. 1943, pp. 185-186
(22) Schoonees, P.C., Ons Eie Boek, Jan. 1938, pp. 64-65. Voordien was reeds een gelijksoortige kritiek van Schoonees in Die Vaderland verschenen (29 Mei 1936, p. 11). Dit artikel ontlokte een fel "antwoord" van Uys Krige en Ignatius Mocke, die zich verzetten tegen Schoonees' kortzichtigheid (Die Vaderland, 19 Junie 1936, p. 11)

suggestiever wijze kunnen voorstellen. Door zoveel mogelijk het eenvoudige idioom van het volk over te nemen en door zoveel mogelijk de gedachtengang van dit soort mensen in ongecompliceerde constructies weer te geven, schiep hij een in het Afrikaans nieuwe literaire taal, die om haar uiterste simplificatie juist als onesthetisch ervaren werd, hoewel zij eigenlijk een veel meer realistische weergave blijkt te zijn van een thematiek die door vele voorgangers tot dusver op een hoogdravender wijze was behandeld. Het gevolg was dan ook dat bij laatstgenoemden een grotere distantiëring ontstond tussen de verteller en zijn subject. Bij Van Melle daarentegen wordt het verschil tussen de taal die figuren spreken en die welke hen beschrijft of situeert, zo veel als mogelijk uitgewist. Een directe getuigenis dat de auteur bewust naar zo 'n simplificatie zou gestreefd hebben, kan men nergens vinden, doch een zekere doelgerichtheid kan niet ontkend worden indien men deze tekst naast die der tien jaar oudere Nederlandse verhalen legt, die onder invloed van het Hollands impressionisme zich zo dikwijls typeren door hun meer overdreven maniëristisch taalgebruik. Dit maniërisme is in Dawid Booysen beslist afgelegd, en reeds vanaf de publikatie van zijn eerste Afrikaanse werk scheen de auteur de stijlprincipes te huldigen die hij pas in latere jaren (vooral tussen 1938 en 1943) in artikelvorm neerschreef. Deze zijn het enige getuigenis - post factum - waarop men zich kan baseren om van een zekere bewustheid te spreken. Van Melle beweert daar dat een literair kunstenaar het vermogen moet hebben "om af te daal na die hoogte van sy karakters". Dit betekent daarom nog niet dat hij hen medelijdend of verwijtend moet beschouwen, doch wel dat hij "saam met

hulle, soos 'n man met sy metgesel, die toestande en dade wat hy beskryf" moet meebeleven.(23) Hij eist dus dat de schrijver zich emotioneel helemaal met zijn figuren moet kunnen associëren. In zijn Dawid Booysen heeft Van Melle per slot van rekening niet anders gedaan. Zijn eigen theorie getrouw, heeft hij zich ook op gelijke hoogte met zijn subject gesteld, met het volgende tweevoudige resultaat: het vereenvoudigde idioom weerspiegelt de ongecompliceerdheid van de hoofdfiguur en diens wereld, en terzelfdertijd wint de stijl aan functionaliteit doordat de grenzen tussen de situering, de beschreven actie, het gedachte en het gesproken woord van de figuren erin vervallen. Doen, denken en zeggen vloeien hierdoor gemakkelijker in elkaar, vormen meer een geheel. Een citaat volstaat om vast te stellen hoe weinig verschil er is in de taal van de verteller die Dawid beschrijft, en die welke zijn gedachtengang weergeeft ("erlebte Rede"): "Bo-op die bult regs kom die swart stip van 'n perderuiter met die pad aan. Dawid staan na hom en kyk, en hoe meer daardie ruiter nader, hoe meer daar 'n gevoel van vrees bij hom opkom. Die ruiter ry elke maal 'n galop, maar dit lyk of die perd moeg is of lui. Dawid sien naderhand duideliker; dis 'n naturel en die perd lyk een van syne. Son dit 'n tyding uit die bosveld wees? Dan gaan dit seker nie goed nie. Sy skape is daar. Ou April, die skaapwagter pas hulle op tot dit tyd is om terug te trek; dan gaan Dawid self om die skape te haal. Nog voor die perderuiter die werf bereik het, het hy al gesien dat dit een van sy naturelle uit die bosveld is, op die perd wat hy vir April gegee het om daar te hou" (p. 29). Een

(23) Nederigheid in die kuns, Die Brandwag, 22 Nov. 1940, p. 28. In het vierde hoofdstuk wordt op deze artikels nader ingegaan.

geval van de bekritiseerde staccatostijl krijgt men bijvoorbeeld in de beschrijving van Dawid in zijn onverschillige periode: "Dawid gaan na sy kamer. Hy sit die kers op 'n kassie by sy bed en 'n bottel wyn met 'n glas op die tafeltjie. Hy trek hom half uit en gaan lê met 'n boek om te lees. Dan steek hy sy pyp aan en lê en rook. Elke maal drink hy 'n bietjie wyn. Hy lê met die boek toe. Somtyds praat hy hardop. 'Hoe minder mens oor hierdie dinge dink, hoe beter' sê hy. Maar hy lees nog nie." (p. 88) Volgens R. Antonissen waren deze zogenaamd onesthetische bladzijden een drastische reactie tegen de romans waarin de zo geprezen mooischrijverij hoogtij vierde, en dit is voor hem genoeg om Dawid Booysen de meest onromantische Afrikaanse roman van dat ogenblik te noemen.(24) Het was dus geen wonder dat Van Melles eerste grote publikatie met heel wat misprijzen werd ontvangen, daar wellicht niemand stijlvernieuwing in die trant verwacht had. Aangezien hij te radicaal van zijn tijdgenoten verschilde, in zijn stijl een te grote sprong waagde, werden de meeste critici geschokt en konden ze alles behalve een vernieuwing ontdekken, alleen een kwalitatieve achteruitgang. Door zich op de stijleigenaardigheden blind te staren, bleven ze ook voor de oorspronkelijke behandeling van de thematiek gesloten. Pas een vijftiental jaren later, dank zij een Uys Krige en een Ignatius Mocke, toen de critici van de oude stempel hun invloed begonnen te verliezen, werden de ogen eindelijk geopend en begon men in te zien dat de misprezen "stijlloosheid" eerder een typisch, totnogtoe in het Afrikaans ongekend aspect van het literair proza was. Niet alleen had Van Melle door zijn idioom de afstand

(24) Antonissen, R., Op. Cit., p. 297.

tussen de verteller en zijn figuren tot een minimum gereduceerd, tevens had hij definitief de rug gekeerd naar de algemeen gehuldigde subjectieve vertelhouding, die commentaar van de verteller op de handeling vrij toestaat. Anders dan voorgangers en tijdgenoten wenste hij zijn verteller de actie zo afzijdig mogelijk te laten weergeven, doch niet zonder dat men zijn alomtegenwoordigheid evenals zijn "vergewende begrype" zou kunnen aanvoelen. En daarom is het, naar onze mening, dat hij in zijn werken zo veel van een vorm van "erlebte Rede" gebruik gemaakt heeft: deze laat de lezer onmiddellijk in het gedachtenleven van de figuren binnendringen, hoewel de verteller zelf niet helemaal verdwenen is. Steeds voelt men nog zijn leiding, zijn aanwezigheid, maar bepaalde subjectieve gevoelens probeert hij niet op te dringen. Hij laat het veeleer aan de lezer zelf over om die te formuleren, nadat hij zelf slechts de waarnemer en weergever der feiten was. Men neme bijvoorbeeld enkele zinnen uit de passage waarin Maria's aanleiding tot het schrijven van haar brief gegeven wordt: "As die Here haar seën is sy vir 'n tydjie o so dankbaar, maar dit duur nooit lank nie, dan begin sy en verlang na meer en word ontevrede as sy dit nie gou kry nie. Wou wil die Here haar haar hartewens gaan gee, maar hoelank sal sy dankbaar voel daarvoor?" (p. 36) Soms worden directe en "erlebte Rede" gemengd: "'En wat het ek gedoen met die geld wat ons het?' Hulle het hoofsaaklik vir hulle geluk gelewe. Dis waar, daar is eintlik geen duidelike eise aan hulle gestel nie ...." (p. 37). Men leest verder over Daan Laubscher: "Hoe nader hy aan Dwarslaagte kom, hoe misnoediger voel hy. Dis nie lekker om 'n bywoner te wees nie. Al is die man by wie jy woon,

nog so goed, jou eie baas is jy tog nie meer nie. Maar hy moet eenvoudig ...." (p. 81). In sommige gevallen is het zelfs moeilijk om de "erlebte Rede" aan te duiden, daar, zoals men in het laatste voorbeeld kan zien, de woorden van de objectieve verteller (" .... hoe miskoediger voel hy") gewoon overgaan in die welke Daans gedachten weergeven ("Dis nie lekker ...."). Maar dit is weer typisch voor deze stijlfiguur: niemand weet precies te zeggen "wo die erlebte Rede aufhört und die allgemeine Innensichtschilderung des Erzählers anfängt" (25). Dezelfde woorden kunnen dus dikwijls als vertelling en als "erlebte Dacht" gelezen worden. Het staat in elk geval vast dat Van Melle naar een stijleenheid streefde die in fel contrast stond met zijn eerste Nederlandse werk, waarin sommige schetsen door hun gekunsteldheid van taal opvielen. Het is nauwelijks te geloven dat dit proza - haast de tegenpool van het voorgaande - door dezelfde auteur geschreven was. De evolutie is hier zonder twijfel zeer merkwaardig.

*

* *

In geen der Afrikaanse of Nederlandse literatuurgeschiedenissen wordt melding gemaakt van een Nederlandse vertaling van Dawid Booysen. En nochtans verscheen in de loop van 1950 bij de uitgeverij J.N. Voorhoeve te Den Haag een roman onder de titel De Brief, die een letterlijke vertaling en een eigen bewerking van het bij Van Schaik in Pretoria gepubliceerde werk bleek te zijn.

---

(25) Lämmert, E., Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1955, p. 281.

Zowel deze Nederlandse uitgave [26] als die van Een Lente verspeeld is tot stand gekomen door contacten die Van Melle in 1947 en 1948, tijdens zijn bezoek aan Nederland, gelegd had. In werkelijkheid zijn schriftelijke onderhandelingen voor de publikatie van een Nederlandse Dawid Booysen reeds veel vroeger aangeknoopt. In zijn correspondentie met de Wereldbibliotheek te Amsterdam aangaande het uitgeven van Bart Nel, vroeg Van Melle in een brief van 19 november 1935 voor het eerst of de uitgever nog een andere roman wenste te aanvaarden: "Ik heb een Afrikaanse roman geschreven, getiteld 'Dawid Booysen' dat twee jaar geleden door J.H. Van Schaik, Pretoria is uitgegeven en nu in herdruk is. De firma Van Schaik heeft tegen een uitgave daarvan geen bezwaar. Mag ik U het manuscript ter inzage zenden?" [27] Dit manuscript bereikte de uitgever pas in mei 1938, maar de inhoud kon de goedkeuring van de Heer Van Suchtelen niet wegdragen en werd ongeschikt geacht voor publikatie in Nederland: " .... ten slotte vonden wij het werk in litterair opzicht minder geslaagd dan Bart Nel." [28] Na deze weigering dacht Van Melle er nog over na het werk op eigen kosten uit te geven, maar blijkbaar had hij het nodige geld - ruim duizend gulden - hiervoor niet beschikbaar. Pas in 1948, nadat de contacten met het moederland weer normaal hersteld waren, hervatte Van Melle zijn pogingen en ditmaal richtte hij zich tot de uitgever Voorhoeve, wiens Protestants-Christelijke overtuigingen zich duidelijk in de aard van zijn uitgaven weerspiegelden. Twee

(26) In tegenstelling met de roman Bart Nel van 1936, zijn zowel dialoog als beschrijvende tekst geheel in het Nederlands.

(27) Brief in archief Wereldbibliotheek, Amsterdam.

(28) Brief van 13 sept. 1938 aan Van Melle, Archief WB., Amsterdam.

jaar later, dus zeventien jaar na de verschijning van het origineel, ging eindelijk zijn wens in vervulling.

Wat de Nederlandse uitgave dadelijk van de Afrikaanse deed verschillen, was vooral de nieuwe titel. Hieruit is af te leiden dat het thema van de roman in beide talen vanuit een ander standpunt beschouwd werd. Terwijl de Afrikaanse titel terecht wilde impliceren dat het hoofdaccent op de mens Dawid Booysen en diens levensloop moest vallen, verlegde de Nederlandse uitgave dit accent naar een bepaald onderdeel van de handeling, nl. de boodschap van Maria's schrijven. Daaruit blijkt dat de uitgever, volgens een verkeerde interpretatie, en natuurlijk meer in de lijn van zijn andere uitgaven, het Christelijk-sociaal motief als het hoofdbestanddeel van de roman opnam. Oorspronkelijk had Van Melle echter de eigenlijke titel willen behouden, want in een brief van 14 mei 1948, somde hij de uitgever daarvoor drie redenen op. Ten eerste zou het een "hoffelik gebaar" zijn tegenover Van Schaik in Pretoria. Ten tweede zou dit werk, daar het in Zuid-Afrika reeds officieel in de scholen voorgeschreven was, in Nederland ook wel een kans hebben "en dan is de titel reeds bekend en een aanbeveling". Als derde reden gaf hij aan dat, hoewel persoonsnamen als boektitel niet zo direct tot de verbeelding spreken, deze toch "volgens mijn ervaring, beter in het geheugen blijven hangen". En hij vervolgt: "Namen als David Copperfield en Eline Vere en zoveel anderen blijven gemakkelijk in de herinnering van het publiek. Bij mij zijn de titels Dawid Booysen en Bart Nel de titels die men het gemakkelikst onthoudt." (29) Toch schijnen deze

(29) Brief in archief van uitgeverij Voorhoeve, Den Haag.

argumenten voor de Heer Voorhoeve geen waarde gehad te hebben en herdoopte hij het boek op eigen initiatief. Voor de vertaling stond Van Melle zelf in en, volgens persoonlijk getuigenis van de Heer Vermeulen, bij wie hij in 1947 in Dordrecht verbleef, zou hij die vooral gedurende zijn verblijf in Nederland gemaakt hebben. De kleine veranderingen, eerder van structurele aard, die in de Nederlandse uitgave aan het licht komen, zijn dus van Van Melle zelf afkomstig. Het loont de moeite even de aandacht hierop te vestigen. Vooreerst bemerkt men dat de bewerking een hoofdstuk minder telt dan het origineel, daar de hoofdstukken 20 en 21 van het origineel hier tot één enkel werden samengevat. De levensschets van Heila (chronologie-probleem) van het Afrikaanse een-entwintigste hoofdstuk wordt thans een onderdeel van het twintigste gemaakt, zodat het geheel nu nog allesbehalve een logische samenhang vertoont, daar de eerste sectie Dawids activiteiten in de staking van 1913 behandelt, de tweede een huiselijk toneel na de geboorte van Duifs eerste kind en de derde de verdere levensloop van Heila. Wat, in de tweede plaats, wel een werkelijke verbetering betekende, was de splitsing der hoofdstukken in verschillende secties of paragrafen, waarbij telkens een spatie in de druk een nieuw deel van de handeling aanduidt. Het voordeel hiervan is dat een nieuwe paragraaf in veel gevallen duidelijker de momenten aangeeft waarop de verteller zijn blik van de ene figuur op de andere doet overgaan, want juist met deze veelheid van personages blijkt dit bijzonder doeltreffend te zijn. Verder, wat reeds in de kortverhalen opviel, treft het ook hoe de bewerking nu eens sommige deeltjes, zelfs een aantal zinnen van het origineel weglaat en dan weer iets bijvoegt. Het is on-

mogelijk een algemene definitie te geven van welk soort zinnen weggelaten wordt: soms zijn het onbelangrijke tussen- of bijzinnen; soms uitspraken waarvan de dubbelzinnigheid in het Nederlands niet begrepen zou worden; soms ook korte persoonsbeschrijvingen zoals die van Heila of Oom Freek. In een paar gevallen wordt een gelijke gedachte op een verschillende manier uitgedrukt en in het volgende voorbeeld komt dit nadeliger voor de bewerking uit. Men leest in het origineel: "Die son is onder, maar die volmaan gee al lig terwyl die weste-lug nog rooi is. Dis 'n pragtige lig wat nou oor die veld lê, half die weerskyn nog van die goudrooi hemel en half die silwergroen lig van die maan" (p. 27). Het Nederlands hiervan klinkt minder stemmingsvol: "De zon is ondergegaan, maar de lucht is nog licht. Achter hem, boven de Oostelijke horizon staat de volle maan. Een prachtig licht hangt over het veld; vreemd en bekoorlijk" (p. 22). Men zou ook nog heel wat voorbeelden kunnen citeren waar de bewerking één zin heeft terwijl er oorspronkelijk twee stonden, hetgeen de nogal brokkelige stijl hier en daar wat afrondt. Dat Van Melles kennis van het Nederlands en zijn taalgevoel na al die jaren in Zuid-Afrika niet zuiver meer waren, bewezen niet slechts de verafrikaanste taalconstructies en het woordgebruik ("nachtmaal; drijver; de randjes die ze over moesten; de melk wordt al minder; klipkopjes; .... om ze op te passen; redenaties; padkost; mondfluitjes; bladzakken"), maar ook een antal zwakke vertalingen, zoals: "Ze zit daar lekker warm, want de zon schijnt door de kale takken van de abrikozenboom die voor het huis staat op haar handen en benen" (p. 27). Eveneens: "Tante Koba, een beetje zwaarlijvige vrouw, met grijze ogen ...." (p. 85) ("'n effens

zwaarlywige vrou") en: "David bekijkt de man opeens met andere ogen. Hij wordt meer belangwekkend en tegelijk deerniswaardiger" (p. 106). Het hinderlijkst van al zijn de zinnen met een even onlogisch als inconsequent tijdsgebruik in de werkwoordelijke vormen. Al moet Van Melle beseft hebben dat de meeste romans tot op dat ogenblik eerder een preteritum als verhaaltijd kozen, toch poogde hij gedeeltelijk het presens te behouden, maar raakte in talloze zinnen hopeloos verward. Zonder reden wordt van een tegenwoordige naar een voltooid tegenwoordige tijd en daarna weer naar een onvoltooid of voltooid verleden tijd versprongen. De ergste gevallen zijn echter die waar men in een enkele zin twee verschillende tijden krijgt. Zo bijvoorbeeld: "De oude, van losse stenen gebouwde muren zijn zo laag en ze vielen zo gemakkelijk in, dat ...." (p. 91); "Ze ging binnen en Tante Fya zegt ...." (p. 27); "Oom was slechts een jaar of acht jonger, maar toch spreekt hij hem aan met 'Oom'" (p. 19); "David stuurt zijn schapen nu niet meer naar het bosveld, maar hield ze het hele jaar op Dwarslaagte." (p. 209); "Hij kan er wel niet veel van maar leerde al doende" (p. 140); "Zij was toen al een en dertig jaar oud en David is zes jaar ouder" (p. 146). Een hele massa voorbeelden kan zo nog aangegeven worden: alle wijzen erop hoe slordig Van Melle is te werk gegaan. Men zou daarbij opnieuw de waarde van het presens als verhaaltijd in twijfel kunnen trekken - "Man empfindet eine solche Vermischung von Epischem und Dramatischem als unbefriedigend" (30) -, doch dit terzijde gelaten, verwacht men in de eerste plaats dat de vertaler, zo hij eenmaal het presens gekozen had, deze ook logisch elke maal zou ge-

(30) Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk, p. 207.

bruiken. Het is ook niet te begrijpen hoe dergelijke stijlgebreken de aandacht van de uitgever ontgaan zijn, te meer nog daar hij beweerde dat er "geen ingrijpende wijzigingen" in de tekst aangebracht moesten worden, "alleen kleine taal- en stijlcorrecties."

Het is eigenlijk geen wonder dat De Brief als roman in Nederland totaal onopgemerkt is gebleven en ergens op de achterste rekken van de provincialistische literatuur is beland. De tijd van zijn uitgave was zeer ongunstig, want in een land waar gedurende jaren de gemoederen door massadeportatie, hongersnoden, luchtaanvallen en verwoesting van steden geschokt waren, kon men zich klaarblijkelijk niet meer openstellen voor de beschrijvingen van het landleven uit een "kolonie", die eveneens door politieke omstandigheden veel van haar geromantiseerde charme verloren had. En er waren natuurlijk nog heel wat andere factoren, die het gebrek aan succes bepaalden. Zuiver literair kon Van Melles werk de vergelijking met dat van zijn Nederlandse tijdgenoten niet doorstaan. Daarbij bezat Nederland reeds geruime tijd, met onderbreking van de oorlogsjaren, een door auteurs van formaat in stand gehouden romantraditie - ook wat betreft de provincialistische roman - die juist gedurende de vijftigerjaren met het werk van een aantal jongeren (Mulisch, Noteboom, Vinkenoog, Claus) een nieuwe grote ontwikkeling kende, waardoor al het anders gerichte proza goeddeels in de schaduw gesteld werd. Het is nu duidelijk dat het voor Van Melle een ongelukkig toeval was dat hij zijn roman pas laat kon publiceren, want misschien zou hij vóór de tweede wereldoorlog een betere kans hebben gehad. Maar dan nog zou het werk stylistisch veel zuiverder en liter-

rair van een hoger gehalte moeten geweest zijn, zo hij zich enigszins had willen laten gelden. Als literaire schepping kan deze weinig geslaagde vertaling dan maar best vergeten worden.

*

* *

Het belang van de roman Dawid Booysen schuilt dus alleen in de oorspronkelijke Afrikaanse versie, die we hier nu, bij wijze van besluit, in een meer synthetische beschouwing nog even onder ogen willen nemen.

Om tot een volledig begrip van Van Melles eerste roman te komen is het essentieel dat men beseft dat de auteur getracht heeft het volledige levensbeeld van een mens te scheppen, meer specifiek dat van een unieke plattelandsfiguur, waarbij hij gebruik maakte van een hele reeks prentjes in de vorm van korte hoofdstukken. Het is waar dat deze aaneenschakeling van beelden duidelijk de affiniteit met het voorheen beoefende genre der schetsen verraadt, zodanig dat in zekere zin de typische eigenheden van de kortere epische vorm op de "Grossform" worden overgedragen. Doch dit gebeurt niet zonder reden, want de vele episodes waarin de actie onderverdeeld is, haast eentonig op elkaar volgend, zijn een weerspiegeling van de lange reeks episodes en min of meer belangrijke evenementen die het bestaan van Dawid zowel als van elke mens vormen. Zodoende wordt met eenvoudige middelen een eenvoudige mens getekend, dikwijls zeer suggestief, maar ook niet zonder dat zich in deze tekening een aantal tekortkomingen openbaren die wellicht te wijten zijn aan een

te grote verwantschap van elk hoofdstuk met de schets als apart genre, en die schade doen aan de integriteit van de roman in zijn geheel. Men kan in dit opzicht denken aan de al te oppervlakkige karakterisering van een serie figuren - zelfs voor Dawids typering zou het woord „schetsmatig" niet helemaal misplaatst zijn - en vooral, op structureel gebied, aan de wijze waarop de verteller zijn stof indeelt en rangschikt, zodanig dat de genoemde sprongen in de tijd onvermijdelijk zijn.

Bepalend voor het geheel van de Dawid Booysen was zonder twijfel vooral de eenvoud waarmee de auteur te werk gegaan was. Eenvoud in de benaderingswijze had hem oorspronkelijk de schets als basische vorm van zijn werk doen kiezen. Het stelde hem tevens in staat om af te dalen naar het geestesleven van zijn figuren, zich in hun problematiek in te leven en hun gezamenlijke wereld te herscheppen in een stijlvorm, wars van overdadigheid en des te realistischer vanwege de manier waarop hij de denk- en spreektaal der eenvoudige volksmensen weerspiegelt. Dit streven naar gelijkmaking, naar verkorting van de afstand tussen verteller en figuren is essentieel. Het is de zuiverste expressie van de nederige houding die de verteller inneemt ten opzichte van hen die hij beschrijft. En om die houding te beklemtonen wordt gebruik gemaakt van een taalmedium dat juist tot overbrugging van de afstand tussen verteller en figuur uiterst functioneel blijkt te zijn, zowel in de typering van Dawid als van hen die hem omringen.

Als roman kan Dawid Booysen geen meesterwerk genoemd worden; maar de dor genoemde verteltrant bracht in de

jaren van mooischrijverij in het Afrikaans een heilzame schok teweeg: een menselijke figuur werd tot leven gewekt in een ongeromantiseerde situering die zelfs voor het banale plaats liet, en de objectieve vertelhouding gaf de doorslag naar een nuchterder realisme. Thans is het echter onmogelijk deze eerste roman nog te bekijken zonder tevens aan het drie jaar jongere Bart Nel te denken. De opzet van beide werken is evenwel totaal verschillend. Waar Bart Nel vooral een verticale doorsnee wil geven (een doorgronden in de diepte) van het tragisch conflict van een mens, is Dawid Booysen er eerder om een uitgesponnen levensbeeld, een kroniek, van een mens aan te bieden, een mens die zich door het dagelijks wel en wee een weg moet banen, doch nooit met een werkelijk dramatisch probleem geconfronteerd wordt of voor een tragisch dilemma staat. In Dawid Booysen volgt men de hoofdfiguur dus op de meeste jaren van zijn levenspad; in Bart Nel zal men de figuren slechts in een korte tijdspanne van hun leven volgen, waarbij onze blik meer op het innerlijke van de personages zal gericht worden: het des te diepere begrip van de verteller voor de mens zal aan de dag treden.

II. BART NEL, DE OPSTANDELING (EN EK IS NOG HY)

Hoewel Van Melles tweede roman eerst in het Nederlands geschreven was (31) en kort nadien zelfs een Duitse vertaling daarvan verscheen, lijkt het voor de bespreking wenselijker eerst de chronologisch jongere, Afrikaanse uitgave ter hand te nemen daar deze als finale vorm van het werk kan gelden en tevens stylistisch van zuiverder gehalte is dan het origineel. Zowel de Nederlandse als de Afrikaanse bewerking is, zoals dit het geval was met Dawid Booysen en De Brief, van Van Melles eigen hand; doch de Nederlandse Bart Nel verschilde taalkundig in zoverre van De Brief dat, terwijl deze laatste volledig in het Nederlands was, in de eerste de beschrijvende delen niet maar de dialoog wel in het Afrikaans gesteld waren. "Ek het begin in Afrikaans" schrijft de auteur zelf, "maar kon nie verder nie. Toe probeer ek in Nederlands, maar ook toe wou dit nie gaan nie, tot eindelik, na nog meer vergeefse heen en weer gesukkel dit in Nederlands geskryf is maar met die dialoog in Afrikaans." (32) De Afrikaanse uitgave van 1942 (33) is dus uit de Nederlandse ontstaan; en hoe verdeeld de opinies van de Hollandse critici over de tweetalige roman ook waren, toch scheen het stylistisch gavere en eentalig Afrikaanse werk voor meer succes bestemd te zijn. Een der redenen kan geweest zijn dat de actieruimte, de tijdsomstandigheden en het politieke lader bij het publiek van dat land beter bekend waren en derhalve meer aanspraak vonden: de handeling wordt immers in de jaren van de Transvaalse Rebellie (1914) gesitueerd. Dit betekent echter nog niet dat de Rebellie

(31) Bart Nel, de opstandeling, Amsterdam, 1936.
(32) Nienaber, P.J., Afrik. skrywers a.d. woord, p. 205.
(33) En ek is nog hy, Johannesburg, 1942.

het thema van de roman is. De Rebellie dient integendeel slechts als een gepast kader, waarin de hoofdkarakters zich tragisch kunnen uitleven, zodat zijzelf en niet de oorlogsfeiten het verloop van de actie bepalen. Men mag dus niet uit het oog verliezen, dat het Van Melle er nooit om te doen was aan de hand van een aantal figuren een historisch accuraat beeld van de Rebellie te geven, doch wel met de Rebellie als dramatische drijfveer de fataal zich ontbindende verhouding der twee aanvankelijk gelukkig samenlevende hoofdfiguren te motiveren. Anderzijds is de Rebellie zelf, hoewel niet meer dan de achtergrond van het gebeuren, toch evenzeer essentieel omdat zij de ongelukkige situatie schept waaraan Bart, de hoofdfiguur, zich niet kan onttrekken, aangezien hij, in tegenstelling met de opinie van zijn vrouw, zich in de strijd meent te moeten werpen zo hij zijn idealen wenst trouw te blijven.

Men herinnert zich de omstandigheden die een aantal nationaalgezinden in 1914 tegen de Botharegering in het harnas joegen: slechts een minderheid van de bevolking waagde het voor zijn opinie uit te komen en groepeerde zich in rebellenkommando's. Het is op dit tijdstip dat de auteur zijn romanactie laat beginnen. Bart Nel en zijn vrouw Fransina, eertijds grote bewonderaars van de Boerengeneraal Botha, hebben het onheil zien aankomen, maar hun meningen lopen onmiddellijk uit elkaar wanneer Fransina beweert dat men zich naar het beterwetende gezag moet schikken, terwijl hij ervan overtuigd is dat hij in naam van de gerechtigheid bij de rebellen moet aansluiten. Dit schept, naarmate het ogenblik van zijn vertrek nadert, een steeds dieper wordende kloof tussen man en vrouw. Bij de eerste samenkomst der rebellen blijkt het dat het enthousiasme niet bijzonder groot is. Met Bart als officier trekt het armzalige groepje rond en dan, na heel

wat nutteloos gedwaal, slagen ze erin een regeringskommando uiteen te slaan. Maar zowel Bart als zijn assistent Oom Gawie beginnen aan de Rebellie te twijfelen. Ze hijsen na enige aarzeling de witte vlag, en Bart en Oom Gawie worden als officieren in de gevangenis van Pretoria opgesloten. Fransina, thuis met haar twee kinderen aan haar lot overgelaten, komt voor onverwachte financiële schulden te staan, en alleen gesteund door de neutrale Oom Giel, een buurman, gaat ze ten einde raad bij haar advocaat om advies. Daar is het dat zij op een morgen toevallig een oude jeugdliefde, Ferdinand Basson, ontmoet. Van hem die in de strijd ook geen kant heeft willen kiezen, ontvangt ze natuurlijk wel steun, evenwel niet zonder bijbedoelingen. Nadat hij, om haar uit de nood te redden, de boerderij opgekocht heeft, raakt ze steeds gevoeliger voor zijn attenties, vooral omdat Barts schaarse brieven haar onzeker maken omtrent zijn liefde voor haar. Eindelijk schrijft ze hem dat ze wil hertrouwen, en hoewel ze sterke verontwaardiging van zijn kant hieromtrent verwacht, is zijn reactie uiterst onverschillig. Te trots om na deze vernedering het misverstand in het reine te trekken, besluit Fransina van hem af te zien en te hertrouwen. Barts onverschilligheid is echter niet meer dan schijn, want in de waan dat zijn vrouw niet meer om hem geeft, wil hij haar ook niet langer meer hebben en gaat alleen zijn pad "deur die beroerde wêreld" lopen, zelfs wanneer hij na zijn invrijheidstelling naar de oude omgeving terugkeert. Op dat ogenblik begint Fransina te beseffen dat ze met haar tweede huwelijk eingelijk een fout gemaakt heeft. Haar diepgewortelde liefde voor Bart, gevoed door een intens medelijden, drijft haar tot het uiterste, en in een wanhopige poging zet ze haar vader ertoe aan, tussen haar en Bart als bemiddelaar op te treden. Consequent als steeds wil deze

van zulk een herstel van hun verhouding, die hij "dubbele hoereerdery" noemt, niets weten. Samen met zijn dochter Annekie gaat hij nu in een andere streek wonen. Hun leven schijnt zeer beloftevol te worden, maar dan wordt ook Annekie, Barts enige en laatste troost, door zijn zuster meegevraagd, daar het kind een behoorlijke opvoeding in de stad moet krijgen. Berooid van alles, troosteloos en eenzaam wordt hij achtergelaten "alleen in die wye eensaamheid"; en, Jobs woorden indachtig, blijft hem over te zeggen: "Kaal het ek op die wêreld gekom en kaal sal ek daaruit gaan."

Uit deze beschrijving blijkt dadelijk dat het een misvatting zou zijn dit werk als een historische roman te interpreteren, daar de historische feiten een weliswaar belangrijke "tijdsomgeving" vormen maar niet de hoofd-agens van het gebeuren zijn. Die agens is eerder in het karakter van de figuren zelf gelegen en wel vooral in hun verkeerde interpretatie van elkaars argumenten, waardoor de misverstandsituatie, de scheiding en ten slotte de vereenzaming ontstaan. Hieruit leidt men af dat, zoals in zijn overig werk, de belangstelling van de auteur weer bovenal naar de mens en een menselijk probleem uitging. "Die Mens is die groot motief in sy werk." (34) De oorlogsomstandigheden waarin hij zijn hoofdfiguur ditmaal plaatst, blijken voor de auteur een geschikte situatie te creëren om een ander facet van zijn visie op het menselijk samenzijn te belichten; de centrale idee is immers dat de mens steeds een vreemde voor zijn naaste blijft, hoezeer hij zich ook met hem of haar verwant voelt. "Want dit is die groot insig wat hy bring: dat die mens vir die mens 'n onbekende en 'n ander onkenbare is." (35) De aanvankelijke eensgezindheid tussen Bart en

(34) Antonissen, R., Standpunte, Maart 1954, p. 62
(35) Antonissen, R., Die Afrik. Letterkunde, p. 298

Fransina is dus slechts een schijneenheid, daar beiden onmiddellijk, bij het zich opdringen van essentiëlere levenskwesties, voor elkaar vreemden zijn en door hun uiteenlopende opvattingen verhinderd worden een vreedzame oplossing te vinden. Alleen met nietige alledaagse problemen bestaat voor hen het compromis: stelt zich een dilemma van levensbelang, dan zijn beiden voor elkaar verloren en kan zelfs hun wederzijdse liefde geen oplossing brengen. Zij zijn ook niet in staat om, door het misverstand en de vervreemding heen, die liefde die elk voor de ander koestert, en hun bij-elkaar-horen, nog te zien of zelfs maar te vermoeden. In dit opzicht blijven ze even onvermijdelijk voor elkaar onbekenden.

De idee van het vreemd-zijn-voor-elkander kon vanzelfsprekend alleen in een karakterroman tot zijn recht komen. Zeer juist merkt J.D. Steyn op: "Bart Nel is 'n karakterroman waarin historiese gebeure aangewend word om lig te werp op die karakters en die karakterontwikkeling van die mense wat as hooffigure in die verhaal optree. Ons het hier te doen met 'n subtiele spel van sielkundige faktore in 'n menselike verhouding wat in die diepte deurskou en blootgelê word." (36) Zo men het woord in de strikte betekenis neemt, valt het natuurlijk te betwijfelen of er van een werkelijk "karakterontwikkeling" sprake kan zijn, daar beide hoofdfiguren (Bart meer dan Fransina) er bij het begin en bij het einde nog dezelfde levensinstelling op nahouden. Maar dit is het juist wat aan de actie de specifieke dramatische dimensie verschaft. Moest Bart met zijn kenmerkende, stugge koppigheid niet blijven wie hij was, dan zou het verhaal het grootste deel

(36) Tydskrif vir Letterkunde, Des. 1959, p. 40

van zijn waarde en zin verloren hebben. Een ware ontwikkeling doet zich slechts in zover in zijn karakter voor, dat hij na het doorstane leed in zijn geest een plaats inruimt voor de aanvaarding der feiten en dus zijn geestelijke rebellie tegen de buitenwereld weet te kalmeren. De reële Rebellie waarin hem het zwijgen werd opgelegd, is dan een spiegelbeeld van zijn geestestoestand, doch dit neemt niet weg dat hij nog in grote mate de Bart van voorheen blijft ("En ek is nog hy"), de moeilijk buigende koppigaard, wiens ziel men nooit zal kunnen roven, al doen "hulle" dit wél met zijn goed. Hij, met Fransina als waardige tegenspeelster, is de centrale hoofdfiguur wiens karakter de loop van de handeling bepaalt, aangezien hij het vooral is, die door natuurlijke koppigheid - in eigen ogen is het niet anders dan trouw aan de hooggehouden beginselen - hun beider noodlot bewerkstelligt. Men is dus gerechtigd <u>En ek is nog hy</u> een karakterroman (37) te noemen daar de auteur een uitbeelding geeft van een dramatisch conflict, dat voornamelijk in de geest der opponenten uitgevochten wordt en waarin beide partijen, misleid door hun inherente trots, de tegenstander tot een aanvaarden van het eigen standpunt trachten te dwingen.

(37) Over de waarde van de term "karakterroman" zou men kunnen redetwisten. Het is een algemeen bekend feit dat de literatuurwetenschap in haar terminologie lijdt aan een gemis van eenheid. P. Lubbock was een der eersten die dit gebrek aanklaagden: "The want of a received nomenclature is a real hindrance" en van de criticus zegt hij: "His language, even now, is unsettled and unformed" (<u>The craft of fiction</u>, London, 1955, p. 22). Het lijkt ons echter het meest geschikt de term "karakterroman" hier te aanvaarden, in navolging van prof. Steyn. Gaat men bij W. Kayser te rade dan vindt men de term "Figurroman", welke ons te ruim en te weinig gespecifieerd lijkt. E. Muir's "dramatic novel" zou ook aannemelijk zijn (met "novel of character" bedoelt hij een ander genre) doch slechts ten dele. Een compromis als "dramatische karakterroman" ware misschien nog het best.

Het dramatische karakter van dit conflict wordt niet slechts versterkt door het feit dat beide opponenten oorspronkelijk aan dezelfde kant stonden, doch ook door de wijze waarop telkens de kansen op een verzoening ondermijnd worden.

Vooral Bart draagt in zich een groot aantal karakteristieken van de tragische held. Om deze aan het licht te brengen willen we nu beide hoofdfiguren tegenover elkaar plaatsen. Vooreerst moeten we nagaan welk beeld men van Bart krijgt, in hoeverre zijn daden met zijn persoonlijke motivering daarvan stroken, waarom hij de weg kiest die hem van zijn vrouw zal verwijderen, en of die keuze wel een natuurlijk gevolg is van de principes die hij huldigt. Het is van belang dat men beseft dat de oorzaak van het lijden en de ondergang van de tragische held in hemzelf besloten ligt, bij hem zelf ook moet gezocht worden. Het komt er dus voornamelijk op aan te bewijzen dat Bart zelf de schepper van zijn noodlot is en - ironie! - dat hij, die in feite naar een positief doel streeft, met het koppig doorzetten van zijn wil zichzelf onherstelbaar benadeelt.

Hoewel twee van Barts karaktertrekken reeds in de figuur van Dawid Booysen aangekondigd worden, nl. diens afkeer van lafheid en zijn opofferingsgeest, zijn deze geestelijke parallellen slechts miniem te noemen, daar Bart Nel, in tegenstelling met Dawid Booysen, er de man niet naar zou zijn om de strijd reeds voor het begin op te geven. Een markantere figuur vanwege de onwrikbaarheid van zijn karakter, is Bart positief in zijn overtuigingen, harder, stoerder, een rots. Naast hem is Booysen meer de

verstandsmens, rationeler ingesteld en bezadigd nadat zijn "doel" bereikt is.

De indruk die van Barts fysische verschijning uitgaat, is er onmiddellijk een van vastberadenheid en geestelijke sterkte: "Bokant sy breë bors staan sy donker kop dapper en hoogmoedig .... Sy mooi bruingebrande gesig, swaarbenig en gespierd, met sy ferme lippe en sy byna swart, onversaagde oë lyk hy stug en nors. Op sy wange en sy ken skemer sy baard blou deur" (p. 11). De uiterlijke indruk wordt bevestigd door zijn reactie bij het oplaaien der politieke discussies en het daaropvolgende meningsverschil met zijn vrouw, welke hem een gebrek aan loyauteit tegenover de regering verwijt. Zonder aarzeling heeft Bart zijn argumenten klaar en geen macht kan hem daarvan doen afwijken: "Ek sweer nie by 'n mens nie" (p. 17). Voor hem zijn er immers "hoër bevele as die van jou regering" en hij zou zijn eigen aard verraden moest hij niet optreden. Daarom zegt hij Fransina: "Ek was nog nooit een wat agterbly nie" (p. 19). Bart behoort nu eenmaal tot het soort mensen in wier waardeschaal het algemeen recht van de gemeenschap op een hogere trap staat dan het geluk van een particuliere gemeenschap, nl. de eigen familie. Volgens hem kan het welzijn van deze persoonlijke kring pas gewaarborgd worden zo eerst dat van het ganse volk verzekerd is. Het is dus zo dat hij wil optreden omdat hij zich daartoe door een innerlijke dwang genoopt voelt, d.i. door de gehoorzaamheid aan zijn morele eisen. Toch beschikt Bart over de vrijheid zijn keuze te doen uit de alternatieven pro of contra Rebellie, maar een absolute vrijheid is het voor hem niet, aangezien zijn geweten hem oplegt in een

bepaalde richting te gaan. Bart laat zich derhalve dadelijk als een tragische figuur kennen, daar zijn strijd ons van het begin af het gevoel geeft van een "Notwendigkeit, dass es nur so und nicht anders hätte kommen können." (38) Hij handelt immers uit de "Freiheit seiner Entscheidung" maar men voelt reeds vooraf dat een uitweg (in zijn geval een compromis met Fransina) niet meer openligt. Theoretisch streven Bart en Fransina hetzelfde doel na, namelijk een vreedzaam bestaan, maar de ironie van het geval is dat beiden een andere weg kiezen om tot een zelfde resultaat te komen. Zij met haar moederinstinct wil vanuit het kleine, de eenheid van de private kring vertrekken om het algemene, de politieke coëxistentie te realiseren; hij, precies andersom, wil eerst het recht in het land laten gelden en dan het eigen geluk opbouwen. En dit ziet hij niet anders realiseerbaar dan door zichzelf in dienst te stellen van de opstand. "Eers maak ons hierdie ding reg en dan maak ek met jou reg" (p. 33), laat hij zijn vrouw weten, want voor hem bestaat er geen alternatief meer na zijn beslissing: "Ons kan nie anders nie" (p. 30). Deze enkele woorden typeren wel zeer treffend de blindheid die de tragische held misleidt. Alle argumenten van de tegenpartij zijn voor hem waardeloos, want de strijd weigeren staat gelijk met zwakte, zelfverloochening, verraad. De spanning neemt nu een dramatische wending wanneer hij zelfs het vertrouwen in zijn eigen vrouw gaat verliezen. Voor haar gevoelens blijkt hij niet immuun te zijn - dit is mede een teken van zijn karaktergrootheid - maar de opstand moet vóór het sentiment gaan: de strijd móet aangebonden worden als

(38) Wiese, B. von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, 1953, p. 3.

poging om het recht te doen zegevieren.

Is zijn gevangenneming zelf nog niet bij machte om zijn trots onmiddellijk te breken, toch begint de grote morele zelfstrijd bij de ontvangst van Fransina's latere brieven, de eerste over de verkoop van de boerderij en de tweede over haar voorgenomen huwelijk met Basson. Dat hij, die schijnbaar hard is als een rots, zo gehecht blijkt te zijn aan de dingen van het verleden, verwacht men niet. In feite is dit een zuiver bewijs dat hij zijn huiselijk geluk zeer hoogschat en dat hij veel gevoeliger is dan de naastbestaanden van hem denken: "Al daardie liewe dinge was daar gewees en dit alles lê daar, gegroei soos gras en bome in die grond. Nou moet dit alles gaan" (p. 152). Bart is niet meer dan de harde bolster met de zachte kern, stekelig en scherp voor wie hem verkeerd aanpakt, vol mildheid als men met begrip tot hem weet door te dringen. Het is dus voor hem in het licht van zijn trots karakter niet anders dan logisch en menselijk verantwoord dat hij Fransina's koele brief, die bedoeld is als een ophitsing van zijn gevoelens, als een teken van liefdeloosheid interpreteert. Dit wordt duidelijk in de weergave van zijn gedachten: "Fransina vir wie hy so baie liefgehad het, dat sy hom nou, nou hy platgeslaan is, op sy hart kom trap. Hy het haar nooit geken nie. Sy is laag, gemeen ...." (p. 156). Nu minder dan ooit blijkt Bart zijnvrouw te kennen. Uit zijn trots, dezelfde trots die hem roekeloos zijn onverschillig antwoord dicteert, de trots die hem reeds bij de aanvang van zijn vrouw verwijderd heeft en die hem onvermijdelijk eens met de hare zou doen botsen, worden dan, als in een wanhopige zelfoverwinning zijn beslissende woorden

geformuleerd: "Ek kan alleen wees. Ek kan alleen staan. Alleen sal ek my pad deur die beroerde wêreld loop" (p. 156). Daarna "kom daar 'n stilte in hom" alsof hij definitief met het verleden afgebroken heeft. Dit is het stadium waarin hij nu zijn geest tot aanvaarding dwingt, tot een stilleggen van de innerlijke rebellie. De stap is voor Bart des te belangrijker omdat dit de eerste maal is dat hij zichzelf oplegt te buigen voor de tegenpartij: het is dus het enige geval waar men werkelijk van een evolutie in zijn karakter kan spreken. Maar hoewel hij dan gelooft in een "nuwe toekoms" en "'n dik gordyn" over het verleden hangt, toch blijft hij en, hoe paradoxaal dit ook voorkomt, juist daarin dezelfde man van voorheen, trots, consequent en gesloten voor het compromis. Steeds zal hij de man zijn die zich laat leiden alleen door zijn gevoel voor wat recht is. Hij behoudt het credo dat als een sleutel tot zijn karakter is: "Ek loop met my eie oë by die lig wat ek het" (p. 155). Tot zijn schade zal hij moeten ervaren dat dit schamel en misleidend licht van hem in het leven een hoge tol eist: het opofferen van zijn vrouw, van zijn boerderij en zijn grond en, alsof dit nog niet voldoende was, daarna nog zijn lievelingskind. Niets heeft hij meer waarop hij nog kan steunen of terugvallen, het onttakelingsproces is ten einde: "Hulle het nou alles, hulle het my grond, my vrou, my kinders. Maar my het hulle nie. Hulle kan maar kom, hulle kan my maar in die tronk gooi en hulle kan maar my grond vat; hulle kan my maar doodskiet ook, maar my sal hulle nie kry nie" (p. 207). Een "sterker moment" dan in deze passage beschreven is, beweerde A.P. Grové in het Afrikaans proza niet te kennen. Men kan zijn mening bijtreden

wanneer hij beweert dat de auteur zijn figuur bewust blootstelt "aan 'n reeks onsimpatieke en ondermynende kragte, nie om hom te vernietig nie, maar om die suiwerste kern van sy menselikheid bloot te lê."(39) Dat is het inderdaad wat met Bart gebeurt: nadat hij in een reeks keuzesituaties is geplaatst en hij op grond van zijn principes een bepaalde richting gekozen heeft, is hij telkens materieel een stap achteruit gegaan door datgene te verliezen waarop hij eens zijn vertrouwen stelde. Geestelijk vernederd heeft hij, ondanks het lijden, nog zijn laatste kracht kunnen vinden in de zekerheid van zijn correct bevonden levensinstelling, doch zijn diepste wezen, ontdaan van alle materiële steunpunten waaruit hij als mens zijn troost kon putten, is nu geopenbaard tot in zijn fundamentele waarheid.

Op grond van het voorgaande kunnen we Bart als een volwaardige mens aanvaarden, iemand met "integriteit" omdat al zijn daden uit zijn karakter te verklaren zijn. Ook aan de criteria voor de echtheid van een romankarakter beantwoordt zijn figuur beslist in alle opzichten: ".... characters become real to me when I have a physical image of them; when I feel strong, mixed, changing and particular feelings for them; when I see the interaction of their inner and outer lives; when I observe their choices among alternatives; and when I am convinced that their change or lack of change is a natural consequence of their choices."(40)

We komen tot de conclusie dat men alle recht heeft

---

(39) Ons Eie Boek, I, 1953, p. 9.
(40) Lever, K., The novel and the reader, p. 76.

Bart als een tragische figuur te zien, die zich in een tragisch te noemen situatie door het noodlot dat hij zelf bespoedigt, tot een nederlaag gedwongen wordt. "Voraussetzung der tragischen Wirkung ist die Charaktergrösse des Helden, da bei einem absolut schlechtem Charakter das Verhängnis als wohlverdiente Strafe erscheinen würde," leest men bij von Wilpert (41). Aan de innerlijke grootheid, evenals aan een problematische complexiteit, die ook voor Bierens de Haan "de eerste eigenschap van het tragische karakter" is (42), heeft het hem, zoals uit de voorgaande paragrafen moge gebleken zijn, nooit ontbroken. Voor zijn ideaal is Bart ten strijde getrokken en steeds is hij overtuigd gebleven van het positieve van zijn daden, hoewel hij zich bewust was van de alternatieven bij zijn keuze. Wat hem in laatste instantie ook nog als tragische held typeert, is het feit dat voor hem, ná de „ondergang", in de verte weer een glimp van hoop daagt, "een perspectief op de heilsmorgen" (43). We vinden die in de laatste zin: ".... en hy sien in verbeelding homself daar loop oor die donker veld, swaar en swart, vermoeid, alleen in die wye eensaamheid, maar algaande na die ver ruim lig; en sy siel in hom" (p. 208). Zijn noodlot heeft hem wel beroofd van alles wat "hebben" is; zijn "zijn" daarentegen (En ek <u>is</u> nog hy) ligt nu naakter voor hem open en is ook wezenlijk onaangetast.

Bart Nel in zijn noodlottige situatie wordt soms

---

(41) Wilpert, G. von, <u>Sachwtb. der Literatur</u>, Stuttgart, 1961, p. 645.

(42) Bierens de Haan, J.D., <u>Het Tragische</u>, Leiden, 1933, p. 37.

(43) Ibidem, p. 170.

op symbolische wijze geïnterpreteerd. Men kan hem bijvoorbeeld zien als een exponent van het nationaalgezinde volksdeel, geroepen om de strijd aan te binden tegen de landverraders (".... die volk wat wankel na die versinking"), tegen hen die de oude vijand, de Engelsman, weer in huis trachten te halen, kortweg, tegen allen die in zijn opinie, "uit die lig in die nag" gaan. Doch de strijd gaat niet alleen tegen deze vijand. De kern van de zaak is het recht, de universele gerechtigheid. Zo is Bart niet slechts de rebel van het jaar 1914 in Zuid-Afrika, hij wordt elke rebel van om 't even welke tijd, die optrekt om "zijn" recht te verdedigen. Zij die met "hulle" bedoeld worden, zijn dan niet alleen Barts tijdgenoten, het is elke gemeenschap die elke anderswillende enkeling geen plaats gunt, het is het noodlot dat men tracht tegen te werken, "die mistieke mag wat die vervreemdingsproses veroorsaak het" (44). De eeuwige rebel staat tegenover de eeuwige "hulle". Prachtig wordt zijn eenzaamheid, zoals die van de enkeling in de massa, gesymboliseerd door het herhaalde accentueren van de grootsheid der natuur met haar "wye stilte", haar "wye eensaamheid" naast de nietigheid van de mens. Bart en zijn lotgenoten zijn maar "'n swak bende stryders, klein en onbetekenend in die wye uitgestrektheid van die land" (p. 50). En precies als elke rebel eens hetzelfde lot moet ondergaan, staat hij ten slotte ook alleen, nog steeds overtuigd van zijn waarheid, maar arm als Job. Het gevecht was ogenschijnlijk vruchteloos, de weerstand heeft zich echter laten voelen en daardoor is een zuiverder mens, gelouterd van schuldbesef, voor wie apathie verraad aan zichzelf zou zijn, uit het lijden geboren.

(44) Kannemeyer, J.C., Die stem i.d. literêre kunswerk, Kaapstad, 1965, p. 145.

Verschijnt Fransina naast Bart nu als een evenwaardige tegenfiguur? Bezitten haar argumenten evenveel geldigheid en is zij een even tragische figuur? Men kan haar in elk geval als de geestelijke tegenpool van Bart zien, wat de handeling doet uitgroeien tot dit wederzijds agerend en reagerend der elkaar verkeerd begrijpende hoofdfiguren.

Indien toegegeven moet worden dat de historische feiten (de Rebellie) als eerste negatieve machten de orde verstoren, is het toch zo dat vooral Fransina in de echtelijke verhouding de basis van een tragische situatie legt: met het opdringen van haar standpunt, waaraan ze absolute waarde toekent, creëert ze bij Bart het alternatief van een keuze tussen haar en zijn principes. In plaats van volwaardige echt-genoten worden beiden daardoor eerder opponenten, die in trots voor elkaar niet willen onderdoen. Vastberaden en zeker van zichzelf is zij belust op een man die ze om zijn sterkte kan bewonderen, maar juist zoals hij weet ook zij hoe ze over elke situatie moet denken. Indien ze haar sympathie voor de Botha-ieten tracht te verdedigen, dan blijkt dit toch maar een vorm van idealisering te zijn, waarachter ze haar basisch egoistische houding ten opzichte van Bart verbergt, een houding die duidelijk haar wens verraadt om hem als eigen deel van haar kring te behouden. Het is dus niet verbazend als haar trots gekrenkt is wanneer Bart zijn eigen wil doordrijft. Beider opvattingen omtrent de waarborg voor geluk lopen immers totaal uiteen: Bart wil collectief optreden, en Fransina meent dat met de instandhouding van de private eenheid moet begonnen worden. Daarom laat zij zich ook meer als pacifiste kennen ("Ek

is nie vir twis en tweedrag nie; ek is vir vrede", p. 90), die zich van politieke stellingname wil vrijhouden. Ongetwijfeld zijn het haar moederlijke instincten die er haar toe aanzetten de persoonlijke en huiselijke belangen te laten primeren, maar het is geen wonder dat ze bij Bart met zijn "kop van yster" geen begrip vindt. Zo hij niet de geringste poging doet om zich in haar standpunt in te denken, is dit niet helemaal het geval met haar, want hoewel ze zijn deelname aan de strijd niet kan aanvaarden, heeft ze toch oog voor zijn karaktersterkte. De enige voedingsbodem van haar woede is echter haar gekrenkte trots, zodat ze meent zich alleen uitwendig tegen hem te moeten verharden. Innerlijk koestert ze evenwel nog een grote liefde voor hem, zij het dan dat ze zichzelf niet toestaat deze te uiten.

De grootste fout die Fransina bewust begaat, is haar poging om de trots van haar man met haar eigen trots te breken. Wanneer ze hem de fatale brief stuurt, weet ze "dat sy dom handel, dat sy 'n gevaarlike poging maak" (p. 130). Toch motiveren twee psychologisch verstaanbare argumenten haar optreden: de voor haar allesbeheersende wens of de drang om haar liefde (met als uitbreiding daarvan haar gezin) in stand te houden, en haar karakteristieke trots die haar verblindt en haar naar de verkeerde middelen doet grijpen, nadat ze Barts zwijgen als een gebrek aan liefde geïnterpreteerd heeft. Maar hoe verkeerd zij ook redeneert, toch is haar poging in de grond alleen op oprechte gevoelens gebaseerd: ondanks haar "verlange om hom pyn te doen", ondanks haar sadistische lust om zijn "onverskilligheid" te breken en hem "te laat huil van smart daar in die tronk", is haar enig doel

dat hij haar zou "woedend antwoord, haar verwyt", want "dan sou alles weer goed wees". Het is allerminst haar bedoeling moedwillig met Ferdinand echtbreuk te plegen, want daarvoor is zij "diep in haar hart" nog te trots op Bart. Wat Fransina dus bij Bart hoopt te bewerkstelligen, is een soort katharsis. Ze hoopt hem van zijn trots te reinigen, maar door hard tegen hard uit te spelen, door een verkeerde weg naar het doel te kiezen, bereikt ze een totaal ander resultaat dan ze verwacht heeft.

Fransina toont zich eigenlijk de zwakste van de twee, niet alleen door haar jawoord te geven aan haar jeugdliefde, die ongelukkigerwijs juist in deze hachelijke omstandigheden haar pad moest kruisen: evenzeer doordat zij, die toch inzicht krijgt in hun tragische situatie ("Sy sien nou wel dat sy self net soveel skuld het as Bart", p. 135) en zelfs spijt heeft over de trots waarmee ze Barts houding heeft willen vergelden, toch niet tracht hem te benaderen en de eerste stap in zijn richting te doen. "Dit was nie nodig gewees om dinge so ver te laat kom nie", bedenkt ze. Hoewel ze al te goed beseft dat ze van Bart, die "nou eenmaal so 'n mens" is, niet een eerste toegeving kan verwachten, laat ze zichzelf niet toe hem eerst de hand te reiken. Hierdoor laadt zij het grootste deel van de schuld op zich. Haar ultieme maar vergeefse poging om hem terug te winnen is andermaal een teken van haar onzekerheid. Dit verstevigt nog de indruk dat Fransina's trots steeds op een minder mooie, want egoïstische basis berust, en laat deze fel contrasteren met die van Bart, wiens trots eigenlijk het gevolg is van een uit zijn wezen voortvloeiende morele blindheid, die hem tot in de uiterste consequenties volgens een strakke

lijn doet handelen. Onbewust aanvankelijk, doch later met het volste besef dat zij een fout begaat - dit besef is bij Bart onbestaande -, werkt Fransina mede aan de bespoediging van hun beider noodlot, hetgeen ook háár min of meer als tragische figuur laat uitkomen. Haar positie ten overstaan van Bart is wel ondergeschikt daar zij voor hem de keuze stelt en hij moet beslissen, maar deze positie is sterk vanwege de geldigheid van haar tegenargument. Ook aan haar verleend dit een soort van eigen recht om halsstarrig stand te houden.

De kern van de tragische situatie is dus dat twee sterke en geldige standpunten zich tegen elkaar uitspelen, zodat het onvermijdelijke (ja, "die Notwendigkeit") van een botsing onmiddellijk voelbaar is. Fransina blijkt de minst sterke partij te zijn, maar juist omdat ze bijdraait en een compromis wenst dat Bart van de hand wijst, komt diens verstarring in zijn principes nog des te meer aan het licht. Terwijl zij dan troost bij haar naaste gaat zoeken, wordt bij hem de troost in alle eenzaamheid uit het lijden geboren. Met Barts figuur wordt de ware "Gestaltung des menschlichen Leidens" gebracht en wel zodanig "dass durch eben diese Gestaltung der Mensch auf eine rätselhaft-lustvolle Weise von dem Leiden befreit wird und das erfährt, was Aristoteles 'Kathersis', Nietzsche aber den 'Metaphysischen Trost' genannt hat." (45)

De man die de aanleiding wordt tot Fransina's ontrouw, is Ferdinand Basson, een "jong man met 'n blosende gesig" van wie men niets anders verwacht dan

---

(45) Wiese, Benno von, Op. Cit., p. 6

dat hij "'n stilsitter" in de politieke strijd is. Het pleit voor hem dat hij hiervoor openlijk uitkomt, al is het dan met een ietwat cynische vrijmoedigheid: "Ek is geen vegsman nie; ek is sommer 'n ou vrou" (p. 108). Met zijn radde tong geeft hij de indruk dat hij zich wel in elke situatie uit de slag zal trekken, maar dit maakt hem nog geen misdadiger. Wel is men voor hem op de hoede wanneer hij er niet voor terugdeinst ethisch weinig verantwoorde middelen te gebruiken om tot zijn doel te komen. Zijn devies is immers: "Mens kan nie van regskapenheid lewe nie" (p. 125). Hij weet dat zijn handelwijze gemeen en laag is ("laat Bart maar bars van woede daar in die tronk"), toch zal hij hierom zijn plan niet veranderen. Op wettelijk vlak doet hij natuurlijk niets verkeerd, wel op het zuiver menselijke door de uitbuiting van Barts onmacht en Fransina's onzekerheid. Zijn amoraliteit is daarom louter in zijn veroveringstactiek gelegen, in zijn gebruikmaken van een voordeelspositie. Daarbuiten blijft hij een gentleman, die zich alle moeite getroost voor Fransina's geluk: en in zekere mate weegt deze karaktereigenschap op tegen zijn lage berekening. We betwijfelen het dan of J.L. Steyn gelijk heeft als hij zegt dat Van Melle de figuur van Basson met intentie niet wilde laten ontaarden in de conventionele romanschurk, alleen maar omdat de auteur niet zou toegelaten hebben dat "'n vrou soos Fransina haar met 'n skurk ophou nie." (46) Men moet het geval eerder zó zien, dat Basson, die wel degelijk de eigenschappen bezit om een schurk te worden, niet de kans krijgt zich volledig te openbaren daar de omstandigheden hem daartoe geen aanleiding geven. Schepper van deze omstandigheden is ten slotte de auteur, die zijn

(46) Steyn, J.L., Ts. vir Letterkunde, Des. 1959, p. 43.

gegeven met opzet zo structureerde en het ogenblik koos op hetwelk hij deze derde figuur liet optreden als belangrijke motorische factor in een bepaalde fase van het gebeuren. Dat hij juist dan ten tonele verschijnt, neemt niet weg dat hij nog een potentiële schurk blijft. En waarom zou zijn beïnvloeding van Fransina dan geen afbreuk mogen doen aan haar persoonlijkheid, die zich toch reeds als de zwakste liet kennen in de antagonistische situatie?

Rond die drie figuren Bart, Fransina en Ferdinand is nu het hele verhaal opgebouwd, en waar de aandacht vooral gericht wordt op de problematiek van hun onderlinge verhoudingen, vinden we in de bijpersonages als Oom Gawie, Fransoois, Pieter, Oom Giel, Martha en Japie weinig karakter. Functioneel vanwege hun pro- of contrastandpunt, kunnen zich twee groepen vormen: de rebellen en "hulle". Maar als rebellen of regeringsmensen staan ze nog vrij vaag vóór ons. Is dit door Van Melle zo gewild, of moet men eerder aan een voor de auteur vrij typische tekortkoming denken? A.P. Grové ziet in deze "vaagheid" een "artistieke noodwendigheid", want "niks mag die meedoënlose isolasie van die hoofkarakter teëwerk nie." (47) Veralgemeent men die stelling, dan zou dit betekenen dat in feite alle tragische figuren door vaaggetekende bijpersonages omringd moeten zijn, hetgeen hier al door de aanwezigheid van Fransina, Ferdinand en in zekere mate Oom Gawie tegengesproken wordt. Artistieke noodwendigheid lijkt ons derhalve niet de drijfveer van deze werkwijze, ook

(47) Grové, A.P., Ons Eie Boek, 1, 1953, p. 10. (Ook in Oordeel en Vooroordeel, Kaapstad, 1958, p. 30)

al om de eenvoudige reden dat dit soort vaagblijven bij Van Melle helemaal niet ongewoon is. De eerste roman, Dawid Booysen, levert daarvan meer dan voldoende bewijzen. Van Melles belangstelling blijkt gewoonlijk alleen naar de tragiek der enkele hoofdfiguren uit te gaan, waaruit een slechts schetsmatige aanduiding van de eigenschappen der bijfiguren resulteert.

Tussen de karakterisering der hoofdfiguren en de situering van de actie kan een duidelijk verband aangewezen worden. Van uitgebreide décor- of natuurbeschrijvingen is, behalve enigermate in de eerste bladzijden, in het geheel geen sprake, doch hierin schuilt een bepaalde bedoeling. Dat men vooral in de aanhef een "setting" krijgt ligt aan het feit dat hoofdspelers in tijd en ruimte vast gesitueerd moeten worden, en men uit het kader waarin elke figuur leeft, direct conclusies omtrent zijn of haar persoonlijkheid moet kunnen trekken. Eerst wordt over Bart Nels "Kafferkraal" gesproken, over het soort mensen met wie hij leeft ("'n klomp Vermaaks en Lerouxs, algar familie van mekaar, broers en swaers en neefs", p. 5); over het harde werk dat reeds verricht is om de boerderij te verbeteren ("Hy het 'n vangdam gemaak; hy het sy grond omhein en hy het kampe gemaak..." p. 6); en over het eigenlijke woonhuis en de algemene positie van het landgoed "tussen die Witrant in die Suide en die Rooirand in die Noorde" (p. 6). De beschrijving van Barts landerijen en de motivering van zijn keuze om precies daar te gaan wonen, wijst erop met wat voor een man men te doen krijgt. Iemand die weet wat hij wil, die zijn werk goed en vol enthousiasme doet, die hart voor zijn zaak heeft en planmatig te werk gaat. Het is ook

niet toevallig dat het interieur van het woonhuis zo gedetailleerd beschreven wordt nadat men daar Fransina aan het werk heeft gezien. Over de woonkamer leest men dat het een "netjiese vertrek" is, "vrolik met 'n helderkleurige tapyt op die vloer en papier met blommetjies op die mure." Men verneemt eveneens dat het "'n gesellige kamer" is, versierd met "wildbokvelle", tafelkleedjes en "'n blompot met takke perskebloeisels". Daarbij zit Fransina nog te denken hoe ze haar kamer "nog meer sou kon opvrolik en mooier maak" (p. 10). De schepper van dit milieu is natuurlijk de smaakvolle en huiselijk ingestelde vrouw, die ook in háár domein een vaste wil en definitieve plannen heeft. Zoals voor Bart zijnerzijds, illustreert deze beschrijving ook reeds haar karakter, want daar zij zulk een zin voor huiselijkheid weet te openbaren, zal het niet meer verbazen dat zij Bart, die levend deel uitmaakt van dit kader, met alle middelen zal trachten te behouden. Haar huis en familie zijn immers de centrale punten van haar bestaan. Treffend is het verschil in situering van man en vrouw, vanwege de typisch mannelijke en typisch vrouwelijke visie waarmee hun eigen wereld gezien wordt. Tegenover de grove trekken met dewelke Barts levensdomein geschetst worden, staat de fijne detaillering en Fransina's oog voor het gezellige. Bij beiden is hun karakter geopenbaard in hun omgeving, hun omgeving een uitbreiding van hun karakter. "A man's house is an extension of himself" (48). Voor het overige blijven de natuurbeschrijvingen gewoonlijk tot een minimum beperkt, en waar ze wel voorkomen, ziet men dat ze meestal in de zin van een "expression of the human will" of een "projection of the will" opgevat zijn(48).

(48) Warren, A & Wellek, R., Theory of Literature, London, 1961, p. 229

In dergelijke gevallen, het ene overtuigender dan het andere, staat de "setting" in een rechtstreeks verband met de gemoedstoestand waarin de figuur zich op dat ogenblik bevindt. Een uitstekend voorbeeld hiervan werd door E. Lindenberg in zijn Kriterium-artikel (49) geciteerd. Nadat Bart het eerste openlijke meningsverschil met zijn vrouw gehad heeft, loopt hij ontstemd het huis uit en daar staat hij de rust in zich op te nemen: "Die jong maan gaan juis agter die Kortrand onder. 'n Wye stilte lê oor die aarde en jy hoor niks anders as die gewone geluide van krieke en paddas nie. Die jong bome op die werf, die klein boord vrugtebome, die ranke bloekombome, die enkele sierboom, staan roerloos in die beweginglose lug." (p. 20).(50) Geïsoleerd als de "enkele sierboom", maar krachtig als de andere "jong bome", beseft Bart dat hij nu alleen staat in de strijd ("Hierdie paadjie sal ek alleen moet loop"), en de "wye stilte" van de natuur is als de kortstondige stilte in zijn geest, de stilte vóór de storm, wanneer straks de wapens opgenomen zullen worden en hij zijn noodlot tegemoet gaat. "Karige middele", schrijft Lindenberg over Van Melles taal, "maar hoogs effektief, want dis ingestem op talryk ander passasies in die boek wat sorg dat ons Bart so bly sien tot aan die einde waar hy 'alleen in die wye eensaamheid' oor die veld stap".(49). Elders wordt met de korte, rukkerige zinnen van een natuurbeschrijving de zenuwachtige spanning gesuggereerd die twee verkenners

(49) Kriterium, April 1964, p. 42
(50) Het is merkwaardig dat vanaf de tweede druk van de roman enkele woorden uit deze passage gewijzigd en enkele andere weggelaten werden, waardoor de stijl nog meer versoberd en het tafereel nog indrukwekkender wordt. In plaats van "'n wye stilte" staat er "'n groot stilte" en voor "die ry ranke bloekombome" nu alleen "die ry bloekombome".

ervaren, terwijl ze weggedoken in het veld op een vijandelijke patrouille liggen te wachten: "Dis doodstil. Die gegons van vlieë is al wat jy hoor. Die bos staan en wag. Die bome, die grond, dit wag. 'n Paar kwê-voëls, donkergrys, met kop en lyf soos pappegaaie, sit op 'n boom vlak by. 'Kwê' roep hulle soos 'n skeldwoord. Toe sit hulle weer stil en kyk. Hulle wag ook" (p. 67). Symbolisch betekenisvol is ook het korte natuurbeeld bij Barts rit met zijn dochtertje, terwijl hij ervan overtuigd is dat hij "'n nuwe toekoms" tegemoet gaat: "Die son sak laer. Die wolke wat eers wou saampak, dryf weer uit mekaar. Opgestapelde ronde hope, wit en goud. Die groen veld blink" (p. 165). Het belang van de décorschepping als concretisering der emoties mag echter niet overdreven worden, daar ze slechts een kleine plaats in de beschrijvende delen van de roman inneemt en niet meer dan een ondergeschikt element van de karakterisering is.

Een ander hulpmiddel, meer van stylistische aard, dat in dienst staat van de karakterisering en dat reeds in de roman Dawid Booysen aangestipt werd, is het gebruik van de „erlebte Rede", die de verteller toelaat op onpartijdige wijze, hoewel niet geheel afzijdig, de gedachten van zijn figuren - en dit is in deze roman essentieel - weer te geven. Dit soort passages, waarin de verteller nog in het gebruik van de derde persoon enkelvoud van de werkwoordsvormen bespeurbaar is, wordt in vele gevallen ingeleid door een "so sit hy en dink", "dink hy", "sy dink nou". Maar in plaats van een directe weergave der gedachten, worden ze eerst nog, zeer objectief weliswaar, via de verteller gekanaliseerd. Een voorbeeld krijgt men bij Oom Giels rit naar Bart, terwijl

hij over 's lands hachelijke toestand nadenkt: "In bedrukte stemming sit hy en dink. Die regering is op 'n verkeerde weg, dit het hy dadelik gesê. Die Driejarige oorlog was nog maar twaalf jaar gelede en hoe kon hulle nou verlang dat die Boere hul kinders sou gee om vir die eer en die voordeel van Engeland te veg? (...) Dat baie mense bitter voel, was natuurlik. Dit kon ook nie anders nie, maar as daar weer sou wees wat teen die regering wil opstaan, dan sou hy nie daarmee saamgaan nie ...." (p. 31). Het spreekt vanzelf dat deze woorden niet direct van de verteller afkomstig zijn, maar wel door hem geregistreerd werden als een weergave van hetgeen in het inwendige van zijn figuur omgaat. Ze zijn genoteerd alsof de verteller de plaats van zijn figuur innam, maar toch kan eerstgenoemde er niet verantwoordelijk voor gesteld worden. Von Wilpert ziet in dit vertelprocédé grote stijlwaarde, nl. "fast suggestive Unmittelbarkeit des Mitfühlens und die durch beliebigen Wechsel der Perspektiven gegebene grössere Beweglichkeit und Eindringlichkeit des Erzählens" (51). De "erlebte Rede" maakte het de verteller inderdaad mogelijk zich met het gevoelsleven van zijn figuur te associëren, en het is hierin ongetwijfeld dat de stylistische oorsprong ligt van wat Krige Van Melles "meedoënlose medelye" met zijn figuren noemde.

Dat het soms moeilijk is aan te duiden wáár "erlebte Rede" in het objectieve bericht van de verteller overgaat, besefte E. Lorck reeds in 1920, toen hij dit verschijnsel grondig bestudeerde en een naam gaf. Von Wilpert praat in dit verband van "schwebende Halbtöne" en

(51) Wilpert, Gero von, Op. Cit., p. 159

Oskar Walzel schrijft: "Scharfe Grenzen lassen sich durchaus nicht ziehen." (52) In een aan Fransina gewijd gedeelte moet men nauwkeurig toekijken om de subtiele afwisseling tussen de "erlebte Rede", de woorden van de objectieve verteller, de directe rede (inwendige monoloog zo men wil) en dan weer de "erlebte Rede" te ontdekken: "Bart is reg. Maar sy kon Bart nie vergewe nie. Hy moes stil gesit het. Nou waag hy alles, sy lewe, sy goed in 'n hopelose onderneming. Hy steur hom nie aan haar nie, steur hom aan niks nie, volg sy eie harde kop. (Erlebte Rede). Sy sit en luister hoe die wind begin te waai. (Object. vert.) 'As hierdie wind tog maar nie sterker word nie', dink sy; 'dis 'n suidewind; dan sal hy baie skade aan die koring doen'. (Dir. rede) Opgewonde sit sy en luister hoe dit weer stiller word. (Object. vert.) Jammer dat Bart nou juis die ploeg bestel het. Nou hy tog nie by die huis is nie, was dit beter om maar sonder die ploeg klaar te kom. (Erlebte Rede)" (pp. 94-95). Zowel dit procédé van afwisseling, dat sterk verlevendigend is in de stijl, als de zuivere "erlebte Rede" komt verder nog dikwijls voor, bijvoorbeeld bij Ferdinands poging om zichzelf te rechtvaardigen, wanneer hij het plan opmaakt Fransina te veroveren (p. 126); bij Fransoois rit naar Fransina om Barts brief te brengen (p. 131); bij Fransina's poging om het oude leven te vergeten en het nieuwe te aanvaarden, nadat ze reeds een jaar met Ferdinand getrouwd is (p. 169). Dr. Botha noemt deze passages eenvoudigweg "gerapporteerde gedagtes" en gaat er niet verder op in.(53) Mavis de Villiers blijft in haar M.A.-verhandeling bij dit verschijnsel stilstaan,

(52) Walzel, O., Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926, p. 217
(53) Perspektief en Profiel p. 379.

en haar eerste vaststelling is correct waar zij beweert: "Van Melle skryf gewoonlik die gedagtegang van die karakters tussen aanhalingstekens, maar daar is 'n hele paar gevalle waar daar geen aanhalingstekens gebruik word nie en waar die kommentaar beslis nie van die verteller af kom nie." (54) Haar besluit is echter verkeerd wanneer ze deze gedeeltes als "innerlike monoloog" bestempelt, daar de minder frequente gevallen van inwendige monoloog meestal wel tussen aanhalingstekens staan en de andere, waarover zij het heeft, alleen "erlebte Rede" zijn.(55) Het groot verschil tussen "erlebte Rede" en inwendige monoloog ligt immers in het gebruik van respectievelijk de derde en de eerste persoonsvormen bij de werkwoorden, hetgeen een kleinere of grotere mate van directheid meebrengt. Moesten Ferdinands "gerapporteerde" gedachten werkelijk als een inwendige monoloog opgevat zijn, dan zou men i.p.v. "laat

(54) Villiers, Mavis de, Struktuurprobleme in Bart Nel, 1961, p. 72

(55) Warren en Wellek geven in hun Theory of Literature de indruk dat "erlebte Rede" en inwendige monoloog ("stream of consciousness") voor hen hetzelfde zijn: "A characteristical technical device of the objective novel is what the Germans call 'Erlebte Rede' and the French 'le style indirect libre' (Thibaudet) and 'le monologue intérieure' (Dujardin); and in English the phrase 'stream of consciousness' which goes back to William James is the loose inclusive correspondent." (p. 233) Bij E. Lämmert leest men echter: "Gegenüber den Monologue intérieur, von dem diese Redeweise nicht immer scharf getrennt wurde, bleibt jedoch der Erzähler hier ausdrücklich das 'mitteilende' Organ; die Wiedergabe der Rede im Präteritum und in der dritten Person dokumentiert diesen Mitteilungscharakter" (Bauformen des Erzählens, p. 235). Ook R. Petsch en W. Kayser maken een duidelijk onderscheid tussen de twee "Redeweisen", daar volgens hen de inwendige monoloog een gevorderd stadium van de "erlebte Rede" is "bei dem der Erzähler nun ganz in dem 'stream of consciousness' der Figur untertaucht" (W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, p. 147)

Bart maar bars van woede daar in die tronk, maar hij laat hom nou nie meer keer nie" lezen: "Laat Bart maar bars van woede daar in die tronk maar ek laat my nou nie meer keer nie." Innerlijke monologen komen hier inderdaad een aantal malen voor (pp. 92-94-126), maar gewoonlijk kort en in hoeveelheid niet te vergelijken met de talloze gevallen van "erlebte Rede", waarvan haast op alle bladzijden voorbeelden te vinden zijn en die een uniek karakter aan Van Melles verteltrant geven. Doch zowel "erlebte Rede" als inwendige monoloog, beide typische procédés van de objectieve roman, wijzen erop hoezeer Van Melle in de karaktertekening zijner figuren de grootste objectiviteit betracht heeft, een objectiviteit die wel noodzakelijk was om de twee botsende en even geldige standpunten op geloofwaardige wijze tegenover elkaar te stellen. Er wordt dus vereist dat de verteller zichzelf zo weinig mogelijk laat horen (dat hij "untertaucht"), dat hij de feiten en figuren voor zichzelf laat spreken. Daarin is hij volkomen geslaagd: "Nêrens word die leser gelaat met die indruk dat die verteller die verhaal of die karakters manipuleer nie - hulle lewe en handel volgens innerlike oortuiging en alleen in enkele gevalle word die stem van die verteller (en 'n neutrale stem daarby) gehoor om die verhaal aan die gang te kry of verder te laat ontwikkel." (56) Deze objectieve methode, die zich ook al in Dawid Booysen en in de beste Rebellieverhalen geopenbaard had, vindt zoals daar zijn oorsprong in de onpartijdige vertelhouding, en maakt het de verteller mogelijk het pro en contra der gekozen standpunten tot hun recht te laten komen. Men zal inderdaad herhaaldelijk constateren hoe angstvallig haast het

(56) Villiers, Mavis de, Op. Cit., p. 104

delicate evenwicht, dat men als structurerend element op zichzelf kan zien, tussen de twee partijen in stand gehouden wordt. Op de heethoofdige besluiten van Pieter, Oom Gawie en Bart dat de Rebellie noodzakelijk is ("Ons kan nie anders nie"), volgt bijvoorbeeld het koel beredeneerde betoog van Oom Giel, die in zijn opinie door Fransina gesterkt wordt ("Mens moet nie teen jou regering gaan nie") (pp. 30 en 72); tegenover Fransina's verwijtende houding t.o.v. haar man ("En jy sal my hier laat sit om vir die boerdery te sorg") wordt de houding van Oom Gawie's vrouw gesteld, die geen bezwaar heeft tegen het vertrek van man en zonen ("Ek kan wel alleen na die boerdery kyk") (pp. 32 en 37); met even veel geldigheid wordt Fransina's opinie tegenover die van Maria, vrouw van Fransoois, geplaatst tot een ruzie hen scheidt; hetzelfde gebeurt met Tante Katrina, waarop Fransina besluit: "Ek deug seker nie vir martelaar nie" (p. 98). In ruimer verband, als een contrast van hoofdstuk tot hoofdstuk, wordt Fransina's besluit i.v.m. het briefschrijven en haar reactie op het antwoord van Bart tegenover diens interpretatie van haar houding gesteld, en ook in deze situatie laat de verteller zijn eigen stem niet horen, doch geeft slechts weer wat hij ziet gebeuren. In dit geval zowel als alle andere wordt voor béide partijen een gevoel van sympathie mogelijk gemaakt, zodat niet de verteller maar wel de lezer tussen hen een keuze doet. De eerste is slechts het instrument dat de keuze voorstelt, zonder de schijn te willen wekken dat het overhellen naar één van beide klaarblijkelijk uit het gebrek aan complexiteit der menselijke verhoudingen of uit de eenvoud der alternatieven kan volgen.

Na al deze vaststellingen kan men zich misschien nog afvragen of er toch nog ergens passages voorkomen, waarin de verteller een subjectieve houding zou aangenomen hebben, door commentaar op het gebeuren uit te brengen. Het wil ons voorkomen dat de verteller door het veelvuldige gebruik van de "erlebte Rede" de mogelijkheid daartoe heeft uitgesloten, daar juist die passages welke van bespiegelende aard en dus niet een weergave van een handeling zijn, steeds als gedachtengang van een figuur geïnterpreteerd moeten worden. M.a.w. het zijn de figuren zelf die commentaar uitbrengen, terwijl de verteller die nog zichtbaar is in het gebruik van de derde persoonsvorm, zich met de gevoelens dezer figuren associeert. Stilzwijgend stemt hij dus in met het commentaar van beide partijen, doch is er zelf niet voor ter verantwoording te roepen. (57)

Dat Van Melle bij voorkeur geen partij trekt, is reeds uit de verhalen gebleken; en het stelt hem in staat om op subtiele wijze ironie in zijn gegevens te vervlechten. Waaromtrent Krige als eerste heeft opgemerkt: "Ontstaan die ironie nie juis uit 'n sekere ongerymdheid, 'n sekere onverenigbaarheid nie?" (58) Meer dan ooit is ironie in <u>En ek is nog hy</u> aan de orde en wel in de eerste plaats in de houding van de verteller, die geen stelling kiest. "Irony characterizes the attitude of one who, when confronted with the choice of two things that are mutually exclusive, chooses both.

---

(57) Een enkele uitzondering om de regel te bevestigen. Men leest nl. op p. 2: "Maar so gaan dit met 'n wakker man, hy waag allig te veel."

(58) Krige, Uys, '<u>n Keur uit die verhale</u>, p. 11

Which is but another way of saying that he chooses neither." (59) Door beide levenshoudingen op de weegschaal te plaatsen, zonder een daarvan beslissend te laten doorwegen, bewijst de verteller dat hij zelf nog de zoektocht naar de waarheid voortzet en een definitief antwoord niet kan verschaffen. "Irony", schrijft Andrew H. Wright verder, "comes as the result of the quest for meaning in the universe, as the result of human experience ...." (60) De ironie in deze roman reikt echter verder dan de instelling van de verteller ten overstaan van zijn gegeven. Zij openbaart zich met name in de problematische situatie van de figuren, hetgeen ons nader brengt aan Krige's "onverenigbaarheid". Wright's visie kan daarbij aansluiten, waar hij zegt: "My intention is to apply the term to a world view, as the juxtaposition, in fact, of two mutually incompatible views of life." (61) Dit is inderdaad het geval met Bart en Fransina, die als het ware gevangen zitten "binne die grense van hul botsende persoonlikhede" (62), een situatie waaraan ze niet kunnen ontkomen en die hen tot een onafwendbare botsing en vereenzaming leidt. Voor beiden gelden Barts woorden, in een wanhoopsogenblik gesproken: "Ek loop met my eie oë by die lig wat ek het" (p. 155). Hoe oprecht ook gemeend, toch sluit dit de mogelijkheid tot een verzoening uit, daar beiden consequent volgens eigen karakter blijven handelen en hun trots een toegeving aan de tegenpartij als een morele nederlaag doet

---

(59) Wright, A.H., Jane Austen's novels, p. 35
(60) Ibidem, p. 36
(61) Ibidem, p. 34
(62) Steyn, J.L., Ts. vir Letterkunde, Des. 1959, p. 44

zien. Tragisch ironisch is daarom de (bijna moedwillige) verkeerde interpretatie van elkaars houding, wanneer Bart in de gevangenis zit en Fransina haar brief schrijft. Hoewel ze hem nog liefheeft en in haar hart fier op hem is, kan ze niet anders dan volgens haar trots handelen. Hetzelfde speelt zich af bij hem, die haar ook liefheeft, doch niet anders wil reageren op haar brief. Even tragisch ironisch is Barts schijngeluk voordat de totale onttakeling komt. Dit wordt treffend aangeduid in zijn woorden tot Annekie: "My Annekie, jou het ek darem nog" (p. 162), welke parallel staan met die van Fransina tot Ferdinand, wanneer ze zich in haar lot tracht te schikken: "Jou het ek darem. Jy wil my hê" (p. 192). Bart komt er van hen twee het meest berooid af, want als hem ook zijn dochtertje ontnomen wordt, zegt Maritz: "Nou het jy niks meer nie" (p. 206), hetgeen hij beaamt met: "Hulle het nou alles. Net my het hulle nog nie" (p. 206). Het kostbaarste deel van zijn wezen behoudt hij en neemt hij mee "na die ver ruim lig."

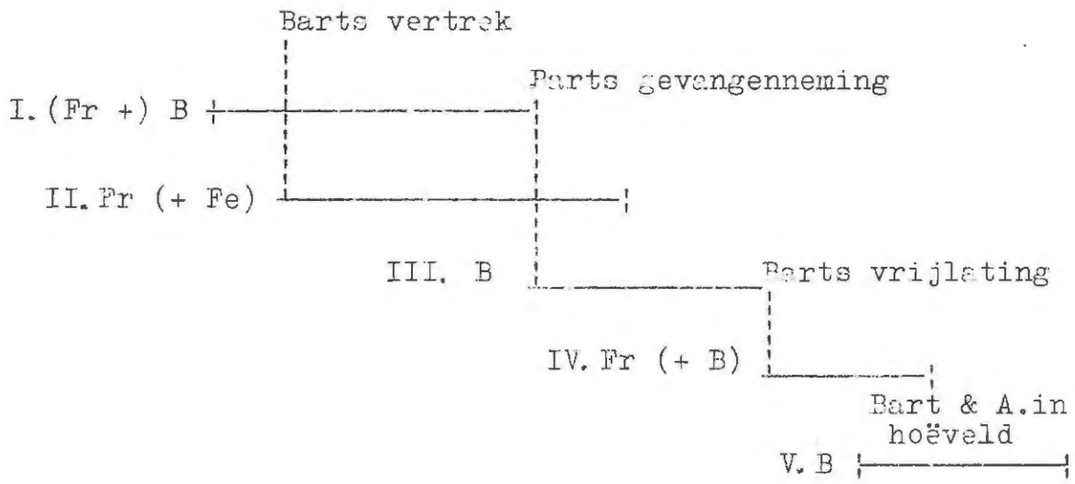
De karakterisering die, met de hulpmiddelen daartoe, in deze ontleding uiteraard vrij uitvoerig besproken moest worden, speelt ook in de bouw van de roman een belangrijke rol, daar zij een structurerende factor daarvan uitmaakt. Het is namelijk zo dat de vijf verschillende hoofdstukken rond een der beide, tijdelijk dominerende, hoofdfiguren opgebouwd zijn. (63) In haar degelijke studie over de Struktuurprobleme in Bart Nel heeft Mavis de Villiers op overtuigende wijze aangetoond

(63) Belangrijk is hier R. Antonissens conclusie: "Die aard van die twee romans se konstruksie-tegniek, al is dit nie sonder funksie nie, laat egter wel die oortuiging posvat dat Van Melle wesenlik nie 'n romansier was nie, maar 'n skrywer van novelles en kortverhale." (Afrikaanse letterkunde, 2e druk, 1961, p. 287)

hoe de eenheidscheppende factor van de onderdelen van elk hoofdstuk, secties genoemd, een reeks handelingen van de figuur en niet een tijdspanne is. "Waar daar meer as een handelingseenheid oor 'n langer periode strek, strek die seksie oor 'n ooreenkomstige periode in tyd. Aan die einde van elke seksie is 'n bepaalde handelingseenheid dus 'af'" (64). Voor elk hoofdstuk in zijn geheel is de eenheidscheppende factor daarentegen de concentratie op een der twee hoofdkarakters in hun respectieve omgevingen. Mavis de Villiers noemt deze werkwijze terecht een "metode van verskuiwende belangstellingspunte", voor Van Melle niet nieuw, zoals gezien. Hoofdstuk één, waarin Bart en Fransina aanvankelijk samen optreden, richt grotendeels de aandacht op Bart, die zich bij de Rebellie aansluit, het veld intrekt en in de gevangenis belandt. Hoofdstuk twee gaat een stap achteruit in de tijd en neemt de draad van Fransina's activiteiten weer op, met haar moeilijkheden thuis, de spanning op afstand met Bart, en haar tweede huwelijk. Het derde hoofdstuk speelt opnieuw in de gevangenis, vanaf Barts aankomst tot zijn vrijlating, nadat men de episode van Fransina's scheiding vanuit zijn standpunt heeft gezien. In het vierde hoofdstuk, na Barts terugkeer, worden een paar secties aan hem, het grootste deel evenwel aan zijn vrouw gewijd, en in het vijfde is het opnieuw Bart die alleen in het centrum staat. Grafisch geeft dit de volgende voorstelling :

---

(64) Villiers, Mavis de, Op. Cit. pp. 37-38.



Men ziet dus dat het indelingsprincipe van de roman op de karakterbehandeling berust, doch hierbij vallen twee bijzondere structurele karakteristieken op. Ten eerste, de ook voor Dawid Booysen typische overvleugelingen in de tijd bij de eerste drie hoofdstukken; en ten tweede, het schijnbare gebrek aan evenwicht in de romanbouw doordat het hoofdkarakter niet in alle hoofdstukken optreedt. (65) Maar met Van Melles vertelmethode, gegrond op de techniek van het kortverhaal (elk hoofdstuk is een geheel), was het onvermijdelijk dat dergelijke overvleugelingen zouden plaats vinden: weer heeft de lezer enige moeite om zich de sprongen in de tijd met hun opdringen van een voorbij heden in te denken, en weer wordt onmiskenbaar de epische gang vertraagd. Doch, in tegenstelling met wat gold voor de voorgaande roman, kunnen in dit geval toch enkele argumenten ter rechtvaardiging aangevoerd worden. Een der

(65) Dit heeft sommige critici trouwens tot de (o.i. verkeerde) conclusie gebracht dat de titel van deze roman verkeerd was. Zo schrijft M.P.O. Burger: "...en die titel bevind ek minder gelukkig gekies; vernamelik met die oog op die lang dele gewy aan die uitbeelding van die gevoelslewe en ontwikkeling van Fransina. Die roman bevat nie alleen die verhaal van Bart Nel nie, maar ook die tragedie van Fransina se lewe" (Die Brandwag, 5 Maart 1943, p. 17)

voornaamste argumenten, van psychologische aard, is volgens Mavis de Villiers dat de techniek van aparte behandeling een geschikte methode blijkt om de apartheid van de menselijke ziel te beklemtonen: "Die feit dat die hoofkarakters so 'afsonderlik' behandel word, versterk die gevoel van apartheid wat daar in werkelikheid reeds tussen hulle bestaan het - die onvermoë om mekaar enigsins te begryp." (66) Door Barts ervaring eerst te belichten en daarop pas die van Fransina, wordt inderdaad de indruk geschapen dat beiden, van elkaar verwijderd, een eigen leven leiden en dat hun finale vereenzaming in deze distantiëring reeds een voorafschaduwing vindt. In het vierde hoofdstuk wordt in dit opzicht veel minder consequent te werk gegaan met een toespitsing der aandacht zowel op Bart als Fransina, terwijl de verdeling van deze actie over twee hoofdstukken ook mogelijk ware geweest. (67)

Voor het overige verhoogt de ontdubbeling in de behandeling de spanning in het gebeuren, daar men, de visie en de argumentatie van de ene partij kennende, uitziet naar die van de tegenpartij (realiseerbaar dank zij de zin voor objectiviteit): een bepaald conventionele manier om spanning op te bouwen is het in elk geval niet. Maar het doel van de auteur is om de grondgedachte, waarop de roman gebaseerd is, vanuit verschillende standpunten te

(66) Villiers, Mavis de, Op. Cit., pp. 39-40

(67) Malherbe ziet in zulk een structurering een grote tekortkoming omdat volgens hem "die dramatiese momente van groot romankuns, waar figure met mekaar gekonfronteer word" uitgesloten blijven (Afrikaanse lewe en letterkunde, 1958, p. 67). We zijn echter van mening dat de tragiek van Bart Nel juist veel sterker is doordat de botsing (de confrontatie) Bart - Fransina nooit plaats grijpt: het onvermijdelijke en fatale van beider vereenzaming is aldus des te aangrijpender.

illustreren [68]; "meesterlik slaag hy daarin om die episodes tot in sigself volledige beelde van karakters en situasies uit te werk en dié deur onderlinge diskordansie te verdiep en te relativeer, sodat ons ook op die totale gebeure en op die motief van ons onvermoë om oor die mens te oordeel meermaal wisselende perspektiewe kry, elk in hul eie reg." [69] Het bereikte resultaat, eigensoortig maar aanvaardbaar in zijn vorm, is een groep van vijf vertellingen, waarin de details, "byna soos 'n skilder 'n godsdienstige 'verhaal' of gelykenis as 'n drie- of vierluik aanbied" [70], naar voren gebracht worden. Nog zijn de hoofdstukken gehelen op zichzelf, doch het structurele probleem van de interrelatie van de romandelen is op bijzondere wijze opgelost, daar de al of niet optredende figuur van Bart Nel het algemene eenheidscheppende element is, zodat alle delen samen een geïntegreerd geheel vormen. De indruk van verbrokkeling wordt immers tegengegaan hoofdzakelijk dank zij het feit dat "die somber peinsende persoonlikheid van Bart Nel deurgaans gevoel word." [71] Zijn eigenzinnigheid en trots karakter, die voor Fransina als een uitdaging zijn of als een agens voor haar eigen trots - want hij is het toch die eerst optreedt en bij haar de reactie, overeenkomstig haar karakter, uitlokt -, laten zich door het ganse gebeuren heen gevoelen en bepalen voor het grootste deel het verloop der feiten.

Om tot een finale synthese te komen na deze analyti-

---

(68) Men vergelijke Van Melles ironische instelling t.o.v. zijn stof: van de gestelde alternatieven kiest hij geen van beide.
(69) Antonissen, R., Op. Cit., p. 293
(70) Lindenberg, E., Kriterium, April 1964, p. 44
(71) Villiers, Mavis de, Op. Cit., p. 44

sche beschouwingen, is het o.i. noodzakelijk de objectiviteit van de verteller als het voornaamste structurerende element van de roman te zien. Alleen de objectiviteit kon een evenwicht tussen de standpunten der opponenten realiseren. Men weet immers dat de ganse handeling voortbeweegt door het wederzijds ageren en reageren dezer opponenten, wier argumenten zodanig voorgesteld worden dat men aan beide gelijke waarde kan hechten. Geleid door zijn objectiviteitszin structureerde de verteller dus een tragische actie, door een haast toneelmatige behandeling van zijn gegeven in vijf hoofdstukken, zoals de vijf bedrijven van een drama, waarin elke figuur te voorschijn treedt in een situatie die ons zijn innerlijkste openbaart. (72) Telkens komt men een stap dichter bij de totale aftakeling van de hoofdfiguur, telkens bereikt men een volgend stadium in de vereenzaming. Zowel de handelingen als de figuren kunnen derhalve tragisch genoemd worden, respectievelijk wegens het onvermijdelijke van een botsing en om de wijze waarop beide hoofdfiguren hun noodlot bewust of onbewust bespoedigen. Essentieel zijn bijgevolg de hulpmiddelen waarmee de verteller zijn tragische actie opbouwt. Buiten de accentuering van de karaktereigenschappen moet men vooral denken

(72) Een onuitgegeven toneelbewerking van Bart Nel bestaat. Het is een "drama" in 16 bedrijven. De eerste zes, waarin beiden Bart en Fransina als hoofdfiguren optreden, zijn opgevat als de inleidende actie. Pas in het zevende vertrekt Bart en in de zes volgende staat alleen Fransina met diverse bijpersonages op het toneel. Slechts in de twee laatste bedrijven treedt Bart alleen op. Alle aandacht gaat dus naar Fransina uit: waarom dan nog de titel "Bart Nel"? Fransina's geestelijke strijd verneemt men; die van Bart wordt totaal verwaarloosd. Roman- en toneeltekst kunnen ditmaal niet naast elkaar gelegd worden omdat het actieverloop anders geordend werd, ten nadele van het "drama" dat niets meer van de dramatische spanning van de roman heeft.

aan de "erlebte Rede", die daarvan een levend onderdeel is en een directe inleving in de figuren mogelijk maakt. Het belang van de "erlebte Rede" is hier niet alleen dat het een typisch stijlprocédé van de objectieve roman is, maar ook dat het in grote mate de onderliggende emotie, het medeleven van de verteller verraadt. Ondanks zijn objectiviteit is deze verteller toch ook mens, die in staat is zich in te leven in het tragische van de situatie. Daar ligt dan meteen de reden waarom hij in zijn taal geen lyrische breedvoerigheid wenst: de ogenschijnlijke koudheid van taal, de abruptheid en de soms al te korte zinnen zijn als een voorafbeelding van de hardheid en de tragiek van Bart Nels ondergang. De toneelmatigheid dringt door tot in de stijl, die niet ruim panoramisch is, doch wel objectief beeldend en scenisch. Handelingen en dialoog vernemen we "as they occur, and objectively - without authorial comment." (73)

Op dit punt van de bespreking lijkt het ons gepast, bij wijze van illustratie, een romanbladzijde uit <u>En ek is nog hy</u> even onder ogen te nemen, zodat men kan zien hoe de verschillende aangestipte elementen samenwerken in Van Melles stijl en in de opbouw van de actie. We kiezen de passage waarin Fransina's rit naar het dorp beschreven wordt, korte tijd nadat Bart naar de Rebellie vertrokken is.

"Sy waai vir Annekie terwyl hulle wegry. Teunis sien sy alweer land toestap. So van veraf lyk die koring pragtig, maar die koue het tog nogal skade gedoen. Oom Giel ry nie vinnig nie, altyd jammer vir sy perde. 'Dis

(73) Thrall & Hibbard, <u>Handbook of Literature</u>, p. 371

daarom dat die twee ou perde so lui is', dink sy. Sy dink aan Annekie se droewige oë waarmee sy hulle agternagekyk het. Sy sou haar wel graag saamgeneem het, maar dit is beter dat sy by Boetie bly; sy wil ook nie Oom Giel meer las aandoen as noodsaaklik is nie; die sal reeds dink dat die kar swaar is.

Angs beneem haar die lus tot geselskap. Wat se nuus sal sy op Uitdraai hoor? Iets goeds sal dit seker nie wees nie. Traag draf die perde en eentonig klop die draaghout op die disselboom. Dit word warm; die lug beef al. Langsaam draai die wye groen veld by hulle verby. Hier en daar ploeg lang spanne osse die rooi of swart grond om en nou en dan sien hulle 'n kar of 'n ruiter of 'n enkele wa, veel minder as gewoonlik. Geen wind waai nie.

Ondanks die lekker weer en die fris groenigheid van die veld, het die stil, wye ruimte iets wat neerdruk. Die rebellie lê oor die land. Vir lang rukke ry hulle stilswyend.

Toe hulle die dorpie nader, begin haar hart vinnig te klop en haar hande sweet van senuweeagtigheid.

'Ek wonder watter nuus sal ons vandag hoor', sê sy.

'Ja ek wonder ook', sê Oom Giel. Sy toon was nie bemoedigend nie.

'Mens moet hom nou se dae maar klaarmaak vir slegte nuus', sê tante Kornelia.

'Ja Tante, dis waar.'

By die poskantoor staan 'n klompie mans druk en

gesels. Hulle kyk om en dit lyk vir Fransina of hulle regstreeks na haar kyk, en nie net oor sy 'n jong mooi vrou is nie. 'n Paar regeringsmanne met geweers ry verby en dit lyk vir haar of hulle daar trots en hoogmoedig uitsien. 'n Wrewel teen hulle kom in haar op. Daar was minder gewoel as gewoonlik op Saterdae en telkens sien mens vrouens wat sonder hul mans is. By 'n winkel hou hulle stil en Oom Giel span uit." (pp. 100-101)

In deze enkele bladzijde kan men al goed constateren hoe fijn te werk gegaan wordt om een stemming op te bouwen. Zeer subtiel is reeds in de eerste zinnen doch vooral in de tweede paragraaf gebruik gemaakt van "erlebte Rede", waarbij Fransina's bekommerd gepieker ("Wat se nuus sal sy daar op Uitdraai hoor ....") zowel haar ware gevoelens voor Bart openbaart als een spanning wekt die zijn oplossing vindt in haar woorden tot Oom Giel ("Ek wonder watter nuus sal ons vandag hoor"). Hieruit blijkt duidelijk dat Fransina zich wil groothouden. Hoewel ze weet dat het nieuws eerder negatief zal zijn, wil ze dit instinctief niet erkennen. Dit verzwijgen typeert haar en tevens draagt het bij tot het scheppen van spanning, vooral omdat de schaarse woorden die hier gesproken worden - en dit terwijl Fransina "sweet van senuweeagtigheid" - nauwelijks de emotie die de sprekers ervaren, kunnen verbergen. In feite is dit niet slechts typisch voor hen, maar voor vele van Van Melles figuren, die eerder zwijgers zijn: "Hulle verswyg meer as wat hulle openbaar" (74). Zoals het hier het geval is, ontstaan tussen hen op bepaalde ogenblikken stiltes wanneer hun trots het hun verbiedt nog verder te praten. De ver-

(74) Lindenberg, E., Kriterium, April 1964, p. 42

teller bereikt een effect "deur wat nie gesê is nie, sodat die dialoog, wat soms bot voorkom, in werkelikheid gelaai is met emosie." (75) De spanning van de situatie vindt zich dus vooraf in de taal weerspiegeld. Ook het decorum, het landschap draagt daartoe bij en is sterk stemmingsvol. Men lette op korte zinnen als "Dit word warm; die lug beef al .... Geen wind waai nie", en op "die stil, wye ruimte" die neerdrukkend is omdat de Rebellie "oor die land" gedaald is.

Met een uiterste woordeconomie weet de verteller een maximum te suggereren. In enkele woorden werd Fransina's angst voelbaar gemaakt, ook haar verborgen bezorgdheid over Bart, haar trots en haar wrevel, en toch hebben we niet kunnen bemerken dat de verteller haar partij kiest. We voelen de beklemming die van het landschap uitgaat en die de sfeer van spanning verhoogt. We merken dat de dialoog gespannen is vanwege de onuitgesproken gedachten. Alles werkt samen om een stemming te scheppen van onzekerheid en nakend onheil. Het spreekt vanzelf dat de doeltreffendheid van Van Melles stijl uit een bladzijde slechts ten dele kan blijken, maar in bescheiden mate kan men zich uit dit citaat wel een denkbeeld vormen van de werkwijze die de verteller volgt om in een objectief licht het samenspel van gedachte en gesproken taal, van actie en karakterisering, stemming en spanning te creëren.

---

(75) Villiers, Mavis de, Op. Cit., p. 86

Wat De Brief als roman na de tweede wereldoorlog niet wist te bereiken, bleek voor Bart Nel, de opstandeling wel mogelijk te zijn geweest, zelfs al zou men alleen de afzet van de eerste oplang en de herdruk als maatstaf van het succes nemen (76). Het thema en tragische gegeven van Bart Nel schenen bij het Nederlandse lezerspubliek in de woelige vooroorlogse jaren meer weerklank te vinden. Verbazend is dit niet, want literair stond Van Melles tweede roman - in taalgebruik niet smetteloos - onmiskenbaar op een hoger peil dan zijn eerste. Ongetwijfeld was Van Melles kennis van het Nederlands in de dertigerjaren nog niet zo door het Afrikaans aangevreten als toen hij, zowat twaalf jaar later, zijn Dawid Booysen vertaalde. Eerst en vooral treft het dat, in tegenstelling met wat in De Brief het geval was, het gebruik der verhaaltijden uiterst consequent doorgezet wordt. Van begin tot einde staat de actie in het gewone vertelpreteritum, waardoor de chronologische sprongen aanvaardbaarder voorkomen dan in de latere Afrikaanse editie. Woordgebruik en sommige der verafrikaanste en gewoon on-Nederlandse constructies laten daarnaast wel te wensen over. Men leest bijvoorbeeld: "Van Melgevonden kwamen er ook een paar volgezeten karren" (p. 28); ".... pasten ze zo zorgvuldig op ...." (p. 152); "Nadat ze al haar geldelike moeilikheden uitgezegd had ....." (p. 160); "Tegenover hem zat een ouelik mannetje met een bril op op zijn bed, zijn bovenlijf naakt." (p.

(76) Van deze herdruk schijnt Van Melle door zijn uitgever nooit op de hoogte gebracht te zijn, want in zijn autobiografisch artikel meldt hij: ".... 'n tweede herdruk is, na die eerste uitverkoop was, nie onderneem nie (Nienaber, Afrik. Skrywers ...., p. 205). En toch is er tijdens de oorlogsjaren een herdruk verschenen (1942). Contacten tussen Z.-Afrika en Nederland waren toen echter onmogelijk.

194) (77) De talloze woorden als "rand" of "bult" voor heuvel, "dam" voor meertje, "klip" voor steen of rotsblok, "stoep" voor veranda, "tronk" voor gevangenis en dergelijke meer, aanvaardt men in de Nederlandse tekst wel als woorden die de "couleur locale" moeten accentueren. (78) Anderzijds komen in de Afrikaans dialoog dan weer Nederlandismen voor: "die swart hen is jouno" had moeten staan i.p.v. "die swart hen is van jou"; "doen weg" staat voor "vat weg" (p. 98); "wat sou hulle hê" voor "wat makeer hulle" (p. 182); verkeerd verbogen adjectieven in "'n Nasie wat nog nooit enig kwaad gedoen het nie" (p. 30) en "dis mos 'n vreeslik groot present" (p. 269); weglating van de tweede negatie in "Is jy nie trots op hom, Fransina?" (p. 143) en "U het dit nou nie gemakkelik, nê Mevrou?" (p. 146). Toch schijnt de Nederlandse kritiek zich weinig aan deze tekortkomigen gestoord te hebben en wellicht was men geneigd dit alles als een curiositeit, eigen aan het land van de romanactie, te beschouwen. Wel werd in enkele gevallen de doeltreffendheid van een Afrikaanse dialoog in een Nederlandstalige roman in twijfel getrokken. J. Haantjes voelde zich niet bepaald enthousiast over het bereikte resultaat en noemde de "proef" niet volkomen geslaagd. Als een der weinigen ging hij ook tegen Van Melles taalkennis te keer: "Niet alleen komen we in de gedeelten die in het Nederlands geschreven zijn, heel wat

---

(77) Daarbij spelt de auteur alle suffixen op "-lijk" "lik"; "dikwijls" wordt "dikwels" en ook de vnw. "hen" en "hun" verwart hij met elkaar.

(78) Gewone spelfouten in de Afrik. dialoog zijn de volgende: ch wordt soms i.p.v. g geschreven in "te wachte" of "achter"; men leest "zou" en niet "sou", "niet" i.p.v. "nie"; "jullie" i.p.v. "julle".

Afrikanismen tegen, maar ook verder weet Van Melle zich in het Nederlands minder vaardig uit te drukken" (79). G. Besselaar scheen hieraan minder aanstoot te nemen en was ervan overtuigd dat geen andere roman "een Hollander of Vlaming sneller Afrikaans zal leren en erop verliefd maken."(80) De kwestie of de dialoog die niet in dezelfde taal als de beschrijvende tekst gesteld is, afbreuk doet aan de gaafheid van de roman, werd door menige criticus aangeroerd. Maar als de ene tegen tweetaligheid "geen bezwaar" had en de andere schreef: "De eenheid van het boek lijdt er zoveel onder als zulks gewoonlijk het geval is, waar de gewestspraak met de algemene taal beurtelings aangewend wordt" (81), dan bekeek geen van beiden het probleem grondig genoeg. Wie zich niet meer stoort aan enkele zwakke Nederlandse stijlvormen en wie ook in het Afrikaanse idioom geen hinderpaal meer ziet, ontdekt toch het groot nadeel van de tweetaligheid wanneer hij zich vrij vanzelfsprekend de vraag stelt: op welke wijze wordt het probleem van de "erlebte Rede" opgelost? Dit probleem moét zich opdringen zo men er rekening mee houdt dat dialoog en monoloog in het Afrikaans geschreven zijn, doch de gedeeltes die we als "erlebte Rede" bestempelden, in het Nederlands. Ontstaat er in deze vertelstijl, waar zo veelvuldig van "erlebte Rede" gebruik gemaakt wordt, dan geen breuk doordat de verteller, die op onpartijdige wijze de woorden van zijn figuur overneemt, deze woorden in een andere taal moet weergeven dan die waarin ze door de figuren gedacht worden? Naar onze mening zeer zeker, en om de volgende reden. Reeds in de eentalig Afrikaanse

(79) Werkplaats, juni 1937, p. 467

(80) Neerlandia, juni 1937, p. 97

(81) Demedts, A., Dietsche Warande en Belfort, februari 1937, p. 155

tekst moest men met veel fijgevoeligheid te werk gaan om de als "erlebte Rede" te interpreteren woorden te onderscheiden van die van de objectieve verteller en van de inwendige monoloog. Het was echter duidelijk dat de woorden die we als "erlebte Rede" aanduidden, inderdaad ook van de figuur afkomstig waren, zelfs indien ze door een medium - de verteller - gekanaliseerd waren. In de Nederlandse roman wordt deze stand van zaken helemaal anders, omdat de desbetreffende passages niet meer in de taal gesteld zijn waarin de figuur spreekt of denkt. Men krijgt nu meer de indruk dat het niet de gedachten van de figuur zijn die men verneemt, maar die van de verteller zelf, en het is zelfs zo dat, indien men niet scherp toekijkt, men kan denken met vertellerscommentaar te doen te hebben. Oskar Walzel merkt niet zonder reden op: "Die erlebte Rede erweckt nicht mit voller Sicherheit den Eindruck dass nicht die Berichterstatter, sondern ihre Menschen sprechen." (82) Er ontstaat dus wel degelijk een breuk in het geestelijk contact dat tussen de denkende figuur en de lezer tot stand gebracht moet worden. De situatie wordt echter helemaal ongerijmd wanneer de "erlebte Rede" overgaat in een inwendige monoloog, als deze niet door leestekens is aangekondigd: "Dat hij zo 'n vrouw had moeten trouwen, iemand die met je getrouwd kon zijn, en lief zijn, tien twaalf jaar lang, waar je kinderen van hebt en dan op een ogenblik dat je hulpeloos bent, je verraadt. Luisteren naar de voorstellen van een vroegere vrijer. Hem niet wegjagen, maar aanmoedigen en over zijn woorden nadenken. Bij zichzelf zeggen: misschien is het beter. Ik zal het Bart voorstellen. Laat ze dan maar gaan. Laat ze dan maar

(82) Das Wortkunstwerk, p. 229

dien ander nemen. Ik wil geen vrouw hebben, die niet met haar hart bij mij is; die naar een ander verlangt als zij naast mij zit. Ik kan alleen zijn. Ik kan alleen staan. Alleen zal ik mijn pad over deze beroerde wereld ten einde lopen." (p. 207) De "erlebte" en zelfs de direct weergegeven gedachten staan in een taal waarin Bart onmogelijk kan gedacht hebben. En toch kan niet ontkend worden dat we met een zuivere vorm van "erlebte Rede" te doen hebben. Een ander voorbeeld moge hieromtrent alle twijfel wegnemen. Ter vergelijking kiezen we een passage die we reeds uit de Afrikaanse versie gedeeltelijk citeerden en die Ferdinands plannen over zijn veroovering van Maria verhaalt: "Hoe lang zou zij nog moeten wachten voor hij thuiskwam? En al die tijd zou zij moeten sukkelen. Tenzij ze van de genade van haar familie ging leven, zou het beetje geld dat zij had opgeteerd raken en (...) Voor haar was het te wensen dat ze hem nam. (Begin inw. monol.) Laat de mensen maar praten. Laat Bart zichzelf maar daar in de tronk van woede verbijten, (overgang naar erlebte Rede) hij liet zich niet meer terughouden. Het was niet goed, het was gemeen, maar dat kon hem niet schelen. Voor deze ene keer zou hij dan maar eens gemeen zijn" (p. 165). Zo men er zich over heenzet dat Ferdinand niet direct in die Nederlandse woorden kon denken dan voelt men toch dat niet de verteller maar hij zelf deze gevoelens gekoesterd heeft. De positie van de twee centrale zinnen in het citaat, met Ferdinands inwendige monoloog, moet wel even van nabij bekeken worden vooral voor het tijdsgebruik hierin. Eenieder voelt bij het lezen dat de presensvorm, waarmee het eerste deel van de zin eindigt, onmogelijk naast het daarop volgende preteritum kan staan.

Ten onrechte meende de auteur dus dat de twee vertelvormen in elkaar konden vervloeien, ondanks het verschil in verbale tijdsvorm. (83) De Afrikaanse tekst met één tempus gaat hier licht over heen: "Laat Bart maar bars van woede daar in die tronk, maar hy laat hom nou nie meer keer nie." Afgezien daarvan kan men het volledige Nederlandse citaat niet anders dan als "erlebte Rede" interpreteren, want het spreekt vanzelf dat de presentia der werkwoordsvormen, zoals ze in de Afrikaanse tekst voorkomen, niet uitsluitend de gebruikelijke zijn voor de "erlebte Rede". Walzel noteert drie verschillende tijden: "Erstens das übliche Präteritum, dann (sobald es zu einer Art allgemeine Sentenz übergeht) Präsens, beides im Indikativ, endlich, um Künftiges zu bezeichnen, der Konjunktiv des Präteritums in der Umschreibung durch 'würde' mit Infinitiv. Gerade diese letzte Ausdrucksweise ist bezeichnend für erlebte Rede." (84) Wat voor het Duits geldt, kan gemakkelijk op het Nederlands overgebracht worden, want zowel de preterita als de conjunctieven met "zou" vóór een infinitief laten zich overal aanwijzen. Aan de echtheid van de "erlebte Rede" in Van Melles roman wordt hier dus niet getwijfeld, wel aan haar waarde en haar functie in een relaas waarin de figuren een andere taal gebruiken dan hun verteller.

Het valt ten slotte nog op hoe enkele critici het thema van de roman totaal voorbijzagen, omdat ze een

---

(83) Men kan het ook zo zien dat Van Melle deze twee zinnen niet als inwendige monoloog bedoeld had, en niet precies wist hoe hij zijn gedachte in "erlebte Rede"-vorm moest omzetten. In dat geval had hij i.p.v. "Laat de mensen maar praten. Laat Bart ...." moeten schrijven: "Hij zou de mensen maar laten praten. Hij zou bart ...."

(84) Walzel, Oskar, Op. Cit., p. 213

realistisch beeld van de Rebellie (zelfs de Boerenoorlog) verwachtten. Merkwaardigerwijze schreef de Pillecijn bijvoorbeeld: "De opstand wordt ons zo miniem voorgesteld, zo koud-objectief, dat hij ons haast als een kwajongensstreek voorkomt. De Wet en Fourie zijn er onvindbaar en onzichtbaar." (85) In dezelfde trant schrijft een Nederlandse collega over de voorstelling van de Rebellie: "Maar in Van Melles boek is alles zo dilettantisch van opzet, deze hele rebellie zo naïef dat men zich afvraagt of de Transvalers zoo achteruit zijn gegaan dat men iets dergelijks ernstig nam". Hij vindt het zelfs jammer dat Bart Nel ook opstandeling was die tegen de regering optrok, "want daardoor kwam er iets heroïsch in zijn leven waartegen Van Melles pen niet opgewassen bleek." (86) Het is natuurlijk onnodig te herhalen dat Van Melle nooit getracht heeft met een opstandeling als hoofdfiguur het verhaal van de Rebellie te schrijven. Wie dit werk als een historische roman wil verklaren bewijst er de zin niet van in te zien.

Ondanks de gebreken, vooral van stylistische aard, die de Nederlandse kritiek de oorspronkelijke uitgave van Bart Nel verweet, wist men toch ook de kwaliteiten naar waarde te schatten. C. Tazelaar liet zich hierover op de volgende wijze uit: "In ieder geval is deze roman in zijn frischheid van vorm en inhoud een welkome bijdrage

---

(85) Nieuw Vlaanderen, 13 Maart 1937, p. 15. Eerlijkheidshalve moet erkend worden dat De Pillecijn wel oog had voor de geslaagde karakterisering van Bart. Hij zegt van hem: "Er is geen opstand, er is een opstandeling. Maar die man is het boek waard dat over hem geschreven werd. Deze hoofdfiguur is een stuk oprechte, wilskrachtige en ideaal getrouwe menschelijkheid. Hij is de vertegenwoordiger van de rasdeugden die de groote Voortrekkers hebben gemaakt tot de stichters van een natie."

(86) Delftsche Courant, 31 juli 1937, p. 10.

tot onze prozalitteratuur, die zeker belangstelling verdient." (87) In het tijdschrift Hooger Leven wordt het werk zelfs als een vernieuwende stimulus in de romantraditie gezien, omdat "wij reeds lang koekjes-met-thee-romans te veel bezitten." (88) Terwijl Roel Houwink vervolgens de roman "een goed specimen van het hedendaagsch Zuid-Afrikaanse proza" achtte (89), meende Th. Jaarsma in Van Melle de eerste Afrikaanse prozaschrijver te herkennen die zijn problematiek tot een Europees niveau had weten te verheffen: "Het komt mij voor dat wij in Van Melle een schrijver hebben te zien, veelvuldiger en intenser in contact met de Europeesche cultuur dan verscheidene bekende voorgangers." (90) Hij grondde zijn oordeel op de universele waarde die aan de dramatische verhouding tussen Bart en zijn vrouw kan toegekend worden. Geen wonder dus dat velen na deze publikatie de onbekendheid van de Afrikaanse letterkunde aanklaagden en een pleidooi hielden voor ruimere wederzijdse cultuurverspreiding.

De Duitse vertaling Bart Nel der Rebell, een woordgetrouwe en zeer verzorgde weergave van de Nederlandse tekst, is in Zuid-Afrika zo goed als onbekend en trouwens alleen nog in enkele bibliotheken van het land van uitgave vindbaar. De onderhandelingen voor een vertaling knoopte de vertaler, Fritz von Bothmer, reeds in 1936 onmiddellijk na de verschijning van het origineel aan.

(87) Stemmen des Tijds, juni 1937, p. 632
(88) D., Hooger Leven, 17 april 1937, p. 501.
(89) Elseviers geill. Maandschrift, okt. 1937, p. 295
(90) N.R.C., 17 feb. 1937, p. 9.

Doch de verhouding tussen Von Bothmer en zijn uitgever schijnt niet zeer gunstig geweest te zijn, daar deze laatste met de aangeboden vertaling ontevreden was. In een brief van het Altenburg-Verlag aan de Wereldbibliotheek leest men: "Leider konnte das Buch damals nicht rechtzeitig fertiggestellt werden, weil die Übersetzung des Herren Von Bothmer eine Überarbeitung erforderte. Die Überarbeitung erfolgte durch Herrn Peter Mertens, den Sie wohl selbst kennen. Herr Mertens ist ja selbst Flame und gilt in Deutschland als einer der besten Übersetzer aus dem Holländischen und Flämischen ....." (91) Spijt al de moeite die men zich dus blijkbaar getroost had, werd de Duitse roman geen groot succes, zelfs niet nadat de uitgever een "planmässige Propaganda" op touw gezet had. In het Hitler-Duitsland dat vergeven was van zogenaamde goede nationale literatuur, werd Bart Nel in de eerste plaats gezien als iemand die het Engelse volk haat en die "gegen den Todfeind seines Volkes" optrekt. Geheel in de toon van de toenmalige Nazistische Blut-und-Boden-theorieën, meldde de boekomslag dat de auteur als het ware de ziel van de Platduitse boer afgebeeld had: "Die Menschen die er handelnd auftreten lässt, sind Fleisch von unserem Fleisch, Geist von unserem Geist. Denn das ist das Geheimnis dieses Buches, dass es ergreift, weil es auch Deutsches Schicksal ist." (92) Luidens een schriftelijk getuigenis van de uitgever bleek de kritiek de roman vooral te verwijten dat Bart Nel te weinig daadmens is: "Unsere Beobachtung geht dahin, dass dem deutschen jungen Mann die passive Einstellung Bart Nels

(91) Brief van 6 juli 1938, Archief Wereldbibliotheek, Amsterdam.

(92) De oorspronkelijke recensies zijn practisch onvindbaar. Noch Diederichs Bibliographie der deutschen Rezenzionen noch zijn Bibliographie der deutschen Zeitschriftenliteratur melden een kritiek.

nicht gefällt (so etwa lauten Besprechungen), während den weiblichen Lesern die Frau nicht zusagt." (93) Het is inderdaad begrijpelijk dat de "passiviteit" van een rebel in de Nazistaat paradoxaal voorkwam en dus niet als zinvol kon aanvaard worden. Slechts een kwart van de oplaag (4000 exempl.) werd verkocht, de rest ging verloren bij de bombardementen van Leipzig. Daar de auteur in die jaren nooit een honorarium ontvangen had, werd door de vernieuwde uitgeverij na de oorlog als schadevergoeding een herdruk voorgesteld, maar door Van Melles dood in 1953 is hiervan nooit iets terecht gekomen.

Van de uitgaven in de drie talen waarin het verhaal van Bart Nel is verschenen, is de Afrikaanse weer de belangrijkste en ook de gaafste gebleken. Het is door dit werk, dat Van Melle met zijn zakelijke, soms wat al te nuchter genoemde stijl een finale doorbraak wist te bereiken.

---

(93) Brief van 13 juni 1939, Archief WB, Amsterdam.

III VERSPEELDE LENTE (EEN LENTE VERSPEELD)

Van Melles derde roman is op gans andere wijze ontstaan dan om het even welk zijner voorgaande of volgende werken. Reeds in 1921 had de auteur het thema van deze roman gedeeltelijk uitgewerkt in een van zijn kortverhalen. De eerste maal dat de verhouding tussen het jonge meisje Pop en de rijke, veel oudere weduwnaar Jan Greyling ter sprake gebracht werd was in het Nederlandse "Pop's huwelik".(94) Tien jaar later, in 1931, werd deze schets omgewerkt tot een "drama in sewe bedrywe", getiteld "Die huwelik van Pop". Van mei tot augustus 1931 verscheen het toneelstuk in negen afleverings en van het Hollands Weekblad en in 1935 werd het in boekvorm herdrukt door Van Schaik te Pretoria. Enkele veranderingen in de woordenschat en de vervanging van de naam Pop Beukes door Pop le Roux vormden het enige verschil in de tekst. In vergelijking met het originele verhaal was het gebeuren nu heel wat uitgebreid en waren ook een paar figuren meer aan de handeling toegevoegd. Weer zes jaar later, in 1941, vormde dit toneelstuk dan grotendeels de basis voor het vervolgverhaal "Pop se keuse" in Die Huisgenoot (95): actie, karakters en zelfs dialoog stemden haast letterlijk met elkaar overeen. Een zo goed als woordelijke weergave van dit verhaal in vier afleveringen, werd in Van Melles gelijktijdig gepubliceerde verhalenbundel Paaie wat wegraak overgenomen. Door de lezers van Die Huisgenoot werd echter naar een vervolg van Pop's lotgevallen na haar huwelijk met Jan Greyling gevraagd, en in 1942 en 1943

(94) Zuid-Afrikaanse Schetsen, p. 178

(95) Die Huisgenoot, 25 April tot 16 Mei 1941.

gaf Van Melle gehoor aan deze vraag door twee verdere delen, "Pop se huwelik" en "Pop se tweede huwelik", in hetzelfde tijdschrift te laten verschijnen. De oorspronkelijke schets van elf bladzijden was nu tot een volledige roman uitgegroeid. In 1949 werd dit werk als roman voor de eerste maal in boekvorm uitgegeven doch nu in een Nederlandse vertaling en onder de titel Een Lente verspeeld, waarin de volledige Huisgenoottekst verwerkt was. In datzelfde jaar werd ook voor een Engelse vertaling gezorgd, nl. Lost Years. Eindelijk, in 1961, bood ook een Afrikaanse uitgever, op verzoek van de weduwe Van Melle, het werk in boekvorm aan "met die volste vertroue dat dit 'n innige bevrediging en genot sal verskaf aan iedereen wat die suiwer woord liefhet." (96) In hoeverre deze tekst van de Huisgenoot-publikatie en van de Nederlandse vertaling afweek, zal verder moeten besproken worden. Tot zover is reeds duidelijk aan het licht gekomen hoe een roman uit een kortvorm kan ontstaan, en vooral hoe Van Melle zich deze werkwijze had eigen gemaakt door telkens weer een bepaald motief of een thema op te nemen, dit te herhalen of om te werken, het uit te breiden en te vervormen. Zelden bleek hij met een vorm finaal tevreden te zijn, en steeds weer trachtte hij op een andere manier zijn stof bekend te maken. Dit soort onrust had zich trouwens ook al i.v.m. de schetsen van 1921 geopenbaard, die haast alle tot nieuwe verhalen werden om- en uitgewerkt: een treffend voorbeeld daarvan was de schets "Weder genomen" (1921), omgewerkt tot het drama "Wraak" (1937) en daarna tot de novelle "Wraak" (1943).

Het gemeenschappelijk motief in alle epische of

(96) Verspeelde Lente, Kaapstad, 1961.

dramatische vormen die zich met Pop le Roux bezighouden, is overal de verhouding tussen het jonge meisje en de middeljarige man, een motief dat in de oorspronkelijke schets het verloop van de actie bepaalt. Het enige probleem dat zich daar voor Pop stelt, is vervat in de vraag of zij als jong meisje wel gelukkig zal kunnen worden met een zoveel oudere huwelijksgezel. In de toneelversie en de latere novelle stelt zich in zekere mate nog hetzelfde probleem, maar twee voorname elementen verhogen voor Pop de verwikkeling van het conflict: aan de ene kant staat nu de figuur van Manie, jong maar even arm als zijzelf, en aan de andere Jan Greyling, de weduwnaar, die met zijn rijkdom Pop voor een des te moeilijker keuze stelt. Door dus een aantrekkelijke tegenpartij van de oude Oom Jan te scheppen en diens rijkdom te accentueren, is het thema nu verlegd naar de keuze tussen rijkdom en ware liefde, of m.a.w. naar de vraag of de armoede wel een hinderpaal op de weg naar het echte huwelijksgeluk kon zijn. Zowel in het drama als in de novelle en dus ook in het eerste deel van het vervolgverhaal, is dit het behandelde thema. De oude Jan Greyling wint het pleit ondanks Manie's smekingen ("..... verkoop jouself nie"), doch reeds op het einde van de huwelijksdag beseft Pop haar misstap en vertwijfeld moet de bruidegom dit verdriet aanschouwen.

Bij het begin van de tweede serie Huisgenoot-afleveringen (97) beseft Pop dat alleen de leegte van een passieloos bestaan haar lot is. Maar ook aan deze realiteit zal ze zich weten aan te passen, en men ziet

---

(97) Voor de bespreking zullen we uitsluitend gebruik maken van Van Melles Huisgenoot-tekst, die de volledige roman versie geeft.

hoe zij zich ontwikkelt tot de vrouw die in overeenstemming met haar stand kan leven. Manie daarentegen, de grote verliezer, wordt nu de losgeslagene, de dwaler zoals Dawid Booysen bij Maria's dood. Drink- en danspartijen gaan vóór de behartiging van zijn vaders belangen en eindelijk, met ongeveer dezelfde motieven van praktische aard als Dawid, schikt hij zich in een kalmer leven door een huwelijk aan te gaan met de teruggetrokken Lenie. Evenals Pop zinkt ook Manie weg in een passieloos leven. Jan Greylings kunstmatige jeugdigheid kwijnt met de jaren, en terwijl Pop nog in de bloei van haar leven is, zal zij hem naar zijn eeuwige rustplaats brengen. Met haar drie kinderen blijft ze alleen achter, en door een opzet van haar ontmoeten de oude geliefden elkaar weer. Manie, die intussen ook weduwnaar geworden is, weet ze te overtuigen dat hun huwelijk alle kansen op slagen heeft. Ietwat onzeker stemt hij toe, maar zijn bekrompen levensopvattingen staan het verhoopte geluk in de weg, en pas een jaar later komt de geestelijke spanning tussen hen tot een uitbarsting. Nadat beiden dan hun leed uitgesproken hebben, kan eindelijk, na verspeling van hun "lente", een harmonisch huwelijksleven beginnen.

Opnieuw eindigde hier een serie Huisgenootafleveringen, en feitelijk kon de roman evenzo een eindpunt bereikt hebben, indien men de terugkeer van Pop naar Manie als een afronding van de actie beschouwt. Doch Van Melle zag het anders, want volgens hem was het gebeuren niet klaar alvorens Pop's hele verdere leven beschreven was. Een parallel met de roman Dawid Booysen komt andermaal aan het licht. In het nieuwe vervolgverhaal, gewijd aan "Pop se tweede huwelik", begint men even-

wel te voelen dat heel wat episodes ter opvulling ingevoegd zijn en dat de actie op verscheidene ogenblikken helemaal tot stilstand komt om de verteller toe te laten over de gedachten of problemen van figuren uit te weiden die al of niet in directe relatie tot de hoofdhandeling staan. Dit is het geval met Dominee Koolman, een der geïntroduceerde nevenfiguren, die liever boer geworden was en daardoor met het probleem worstelt of hij wel geschikt is om zijn taak te verrichten. Men merkt reeds de accentuering van de religieuze inhoud, ook tot uiting komend in Manie's gepieker over het ware volgen van Christus, helemaal in de trant van Maria, Dawid Booysens eerste vrouw. Zijn onzekerheid en die van de dominee, evenals Snymans gepreek, wijzen in grote mate vooruit naar Van Melles latere werk dat geheel in het teken van zijn geloofsproblematiek staat. Van de ene nevenfiguur gaat de actie over op de andere: Gert, Pop's vroegere stiefzoon, voelt zich na een mislukt huwelijk tot Corrie, Manie's oudste dochter uit het eerste huwelijk, aangetrokken. Even schijnt de geschiedenis zich te zullen herhalen aangezien Gert zoveel ouder is dan Corrie, maar uiteindelijk geeft ze aan de armere Org, een buurjongen, de voorkeur. In overeenstemming met Van Melles eerste "Entwicklungsroman", eindigt de actie weer met het overlijden van de hoofdfiguur, Pop, die borstkanker heeft en plots aan een longenontsteking bezwijkt. Manie staat nu alleen in het leven, en zich vermannend probeert hij de vergankelijkheid van het aardse te aanvaarden.

Het kost weinig moeite om in te zien dat grote delen uit deze derde serie afleveringen eigenlijk weggelaten hadden kunnen worden, daar de auteur te veel is blijven

stilstaan bij onessentiële beschrijvingen, die er niets toe bijdragen om de verhouding Pop-Manie uit te bouwen. Nu kan men wel beweren dat de roman na het tweede deel had kunnen eindigen wanneer de geliefden weer verenigd zijn en ze beseffen dat het beste deel van hun leven, hun lente, verspeeld is. Doch het is niet zonder reden dat Van Melle op de lente nog een zomer en een herfst liet volgen: zó kon een volledige levensloop beschreven worden. Zelfs al zijn heel wat passages te lang en overbodig, toch voelt men naderhand dat dit derde deel een nieuw licht op het oorspronkelijke thema werpt. Zoals gezegd draait het thema in de eerste twee delen rond het conflict tussen geld en liefde, rond de allesbeheersende kracht van de ware liefde, die door armoede noch voor-oordelen gestuit kan worden.(98) In het laatste romandeel wordt deze liefde in de alledaagse realiteit praktisch op de proef gesteld en tevens krijgen de karakters de kans zich over het leven in het algemeen te bezinnen. Dit leven en het ganse bestaan van de mens wordt nu als een permanente strijd gezien, een steeds verder durende cyclus van huwelijk, geboorte en dood, vreugde en lijden; een kringloop waarin het jongere geslacht de fouten van de ouders soms herhaalt, soms vermijdt; een eeuwige strijd waarin alleen de liefde het kleinmenselijk gedoe kan overwinnen. Een eerste aanduiding van deze strijd verneemt Pop bij de doop van haar kind, waar de dooptekst luidt: "En tegen de duivel en zijn ganse rijk strijden en overwinnen moge ....", en zij beseft dat ze er tot elke prijs voor moet zorgen dat haar kinderen niet in dezelfde fouten als zij vervallen. Ook voor Dominee

(98) Een bij Van Melle veel voorkomend thema, o.m. in "De oude liefde", "Lusie", "Mense wat maar eenmaal liefhet" enz.....

Moolman is het leven een strijd, vooral bij zijn twijfel aan zijn roeping, totdat Pop hem weer op het rechte spoor helpt: "Ek sien dit nou. Ek moet veg. Veg teen die duiwel en sy ganse ryk." (99) Manie kent eveneens een strijd met zichzelf, vooral na zijn huwelijk met Pop: eerst in zijn poging om even ruimdenkend als zijn vrouw te worden, dan in zijn twijfel i.v.m. religieuze problemen, en ten slotte in zijn aanvaarding van Pop's voortijdige dood. Men wordt verder getroffen door de schijnbare of reële herhaling van bepaalde feiten, die de idee van de eindeloze levenskringloop nog krachtiger suggereert. Dit doet zich voor wanneer Corrie tussen Gert en Org moet kiezen, terwijl men nog Pop's oude tweestrijd in herinnering heeft. Men denkt onmiddellijk terug aan de tragedie van Oom Joop, wanneer Manie de ziekte van zijn vader meent te hebben. Men voelt dat een kringloop voltooid is, wanneer Pop en Manie na jaren het liedje horen waarop ze eens bij het huwelijk van haar en Oom Jan samen ten afscheid gedanst hebben. Telkens en telkens zijn er fijne draden die het heden met het verleden op een of andere manier verbinden, zodat de gedachte van de eeuwige terugkeer der dingen opnieuw beklemtoond wordt. De geslachten wisselen elkaar af en ze zien, dank zij hun strijd, het waardevolle groeien, maar beseffen tegelijkertijd hoe futiel, hoe vergankelijk alles is. Wanneer Manie vier maanden na de begrafenis van zijn vrouw ook zijn zoon wegbrengt ("die twee mense vir wie hy die grootste liefde gehad het"), staat de stationschef hem droefgeestig na te kijken en "is daar 'n ligte triestigheid in hom oor die lewe waarin jy soveel wat jy lief-

---

(99) Die Huisgenoot, 26 Maart 1943, p. 37

gekry het, weer verloor" (100). Wat de liefde kan bewerkstelligen, kan alleen door de dood vernietigd worden, maar de dood maakt weer plaats voor ander leven en zo gaat de eeuwige cyclus weer verder. Indien reeds deze idee in grote mate het belang van het derde romandeel bepaalt en een nieuw licht op het voorgaande werpt, dan is de latere bijvoeging ook nog in dié zin essentieel dat ze voor beide hoofdfiguren de onherroepelijkheid beklemtoont van de lente die ze verloren hebben. Voor beiden kan de latere periode van hun leven slechts een herfst betekenen, een najaar dat hen niet meer toelaat de bruisende gevoelens van de jeugd te ervaren.

Dit alles neemt niet weg dat de vertoller dikwijls een veel kortere weg naar zijn doel had kunnen kiezen. Hoewel Dominee Moolman's probleem (zijn strijd) wel als een illustratie van het thema kan gelden, wordt toch te veel over diens gepieker uitgeweid. Welk belang had het dat we zijn wikken en wegen van bepaalde Bijbelteksten voor een preek volgen? Het kon slechts Van Melles liefde voor religieus palaver verraden. Men vraagt zich vervolgens af waarom de hele geschiedenis van Oom Ludowikus' huwelijk met Kotie Roberts moest verteld worden. Deze Kotie, mogelijke kandidate voor Dominee Moolman's tweede huwelijk, had net zo goed zonder die introductie kunnen optreden. Ook de scène van Pops ontmoeting met de waanzinnige zoon van een familie in het bosveld en haar vrees voor de geestelijke gezondheid van haar eigen, verwachte kind, draagt weinig tot de essentie van de handeling bij. Evenmin de belichting van Manie's groeiende bezorgdheid op religieus gebied, zijn gesprekken met Snyman, en zijn

(100) Die Huisgenoot, 2 April 1943, p. 23.

gefilosofeer over brochures en boekjes die hij van de dominee krijgt: "Moet ons die Kaffer die Evangelie verkondig? ..... Hoekom kan ons geen wondere doen nie? ..... Daar het twyfel in hom gekom of hy wel 'n goeie Christen is ...." (101). In deel twee blijkt daarentegen slechts een enkele scène overbodig te zijn, nl. de te uitgerekte begrafenisbeschrijving van Oom Joop, met de preek van de dominee en de gedachten van de omstanders. Al dergelijke scènes raken de kern van het verhaal niet en zijn alleen prentjes van het alledaagse landleven. Men moet daarom de Afrikaanse uitgever van Verspeelde Lente er erkentelijk voor zijn dat hij de grote meerderheid daarvan eenvoudig achterwege heeft gelaten. In plaats van het verhaal te verminken heeft hij het daardoor eerder verbeterd, daar de ietwat diffuus geworden actielijn nu duidelijker uitkomt: slechts een actie rond de hoofdpersonen - dus zij die reeds van het romanbegin optreden, met uitzondering van de nieuwgeborenen - is overgehouden. In de Nederlandse uitgave daarentegen, door Van Melle zelf gemaakt, wordt de Huisgenoottekst in letterlijke vertaling weergegeven, zodat heel wat bladzijden overladen zijn met nutteloos gepraat. Hier en daar ontdekt men ook in deze bladzijden (en in dié enkele welke toch in de Afrikaanse boekuitgave overgenomen zijn) bepaalde subjectief getinte uitspraken, die moeilijk anders dan als afkomstig van de verteller te interpreteren zijn. Voor het eerst sedert zijn Dawid Booysen en vooral zijn Bart Nel, kan men de auteur erop betrappen zijn strenge objectiviteitsnormen prijsgegeven te hebben. Scheen ons in Bart Nel vanwege de zeer veel voorkomende "erlebte Rede"-vormen de mogelijkheid uitgesloten dat men ook maar

(101) Die Huisgenoot, 19 Maart 1943, pp. 6-7

een enkele passage als vertellerscommentaar zou interpreteren, dan geldt ditzelfde nog grotendeels voor Verspeelde Lente, doch niet in gelijke mate: hier treft men inderdaad wel af en toe uitspraken aan die niet meer als een door de verteller gekanaliseerde gedachtengang te begrijpen zijn. Men krijgt een dergelijk geval bij de begrafenis van Oom Joop - een scène die in de Afrikaanse editie weggelaten is - waar even een nabespiegeling gehouden wordt over het betrekkelijke van al het menselijke: "Hier staan almal 'n kort tydjie verenig, almal gelowiges, almal Christene, almal aan wie vir elkeen op sy beurt gesê sal word: 'Hy het die las van die lewe afgelê en 'n nuwe, verheerlikte lewe ingegaan.'" (102) En elders zegt de verteller over Jan Greyling's verhouding tot zijn jonge vrouw: "Dis 'n oppervlakkige ding. Hy weet dit nie. Hy dink dat hy diep gelukkig is. Maar hy vergis hom. Die geluk wat hy het, is nie diep gewortel nie. Dit het nie 'n diep grond nie. Dit kan sommer verwelk ...." (103) Zulk soort commentaar, direct op de actie of een der figuren gericht, kan men in de voorgaande werken niet, in het volgende Saad wat opkom echter wél vinden. Toch moet gezegd worden dat dit in Verspeelde Lente eerder zelden voorkomt en dan meestal op weinig hinderlijke wijze. Het maakt er een haast onopvallend deel van de beschrijvende tekst uit.

Vergelijkt men in een ander opzicht de Nederlandse en Afrikaanse boekuitgaven met elkaar, dan stelt zich echter een verdere belangrijke vraag, die in direct ver-

---

(102) Die Huisgenoot, 27 Feb. 1942, p. 49

(103) Die Huisgenoot, 6 Maart 1942, p. 11

band staat met de structuur van de roman. Het gaat hier namelijk om de van elkaar afwijkende hoofdstukindelingen in beide boeken. De achtien afleveringen van het Huisgenootverhaal, waarin de auteur gedurende drie opeenvolgende jaren het volledige werk opstelde, werden door Van Melle zelf in zijn vertaling over negentwintig hoofdstukken verdeeld en door Jan Scannell, de verzorger van de Afrikaanse uitgave in 1961 (dus na Van Melles dood), slechts over zeventien. Er dient dus nagegaan welk indelingsprincipe in beide romans gevolgd werd, welk het doeltreffendste was, en welk aan de originele tekst het beste recht laat geschieden. Beginnend met de Nederlandse tekst ziet men onmiddellijk dat Van Melle, in overeenstemming met zijn voorgaande romans, in elk hoofdstuk een bepaalde handelingseenheid tot indelingsprincipe koos. Telkens wordt bij een figuur of een welomschreven groep, gesitueerd in een omlijnde actieruimte, stilgestaan. In de eerste vijf hoofdstukken, waar actie en dialoog zo dicht bij de toneelversie aanleunen, is deze methode natuurlijk des te treffender, vooral omdat de bewegingsmogelijkheden en het blikveld in de toneelruimte uiterst beperkt zijn. In de meeste gevallen concentreert de actie zich duidelijk rond een bepaalde persoon, die op zichzelf of in de relatie tot zijn naastbestaanden actief voorgesteld wordt. Het achttiende hoofdstuk richt de aandacht bijvoorbeeld alleen op de predikant die aan zijn roeping begint te twijfelen; het negentiende op Gert die het besluit neemt zich in het dorp te komen vestigen; het twintigste weer op Snyman, een vereenzaamde tragische figuur, die meent dat de mensen graag naar zijn gepreek luisteren; en het eenentwintigste op zowel Manie als Pop tijdens de sentimentele dansavond in Alwijnshoek.

Bij het einde van elk hoofdstuk is de actie rond het belichte personage steeds afgerond en kan de aandacht zich weer op een andere figuur of groep richten. Het behoeft geen betoog dat deze constante verschuiving van de "focus" de hoeveelheid van de hoofdstukken noodzakelijkerwijze sterk opdrijft: dit was er ook de oorzaak van dat Dawid Booysen, met een ongeveer gelijk aantal hoofd- en nevenpersonages als Verspeelde Lente, in niet minder dan zevenendertig hoofdstukken was verdeeld.

Wat de Afrikaanse uitgave betreft, staat het vast dat Scannell met Van Melles Nederlandse indeling (104) in het geheel geen rekening gehouden heeft. Ook op de onregelmatig volgehouden hoofdstukaanduiding de Huisgenoottekst kon hij zich niet verlaten omdat die, na weglating van grote gedeeltes uit de tekst, alle zin verloren had. Door de onessentiële delen van de handeling te laten wegvallen had hij inderdaad wel de leesbaarheid van de roman heel wat verhoogd, maar toch kan niet altijd gezegd worden dat zijn hoofdstukindeling zoveel beter geslaagd is dan de Nederlandse. Zo was er om te beginnen geen reden waarom de inleidende actie met de beschrijving van Manie's overwinning over zijn rivalen en zijn opzitten bij Pop, in twee hoofdstukken moest gesplitst worden. Even zwak is zijn indeling van de hoofdstukken negen en tien, die veel beter kon geweest zijn indien hij de Nederlandse vertaling ter hand genomen had, aangezien Van Melle hier zelf de rangschikking van enkele secties, die in de Huisgenoottekst de actie ietwat verward deden voorkomen, gewijzigd had. Zowel het Afrikaanse als het

---

(104) De Nederlandse vertaling heeft hij, naar hij beweert, zelfs nooit in handen gehad.

Nederlandse negende hoofdstuk begint met de beschrijving van Manie's vader die bekwaald is en zich ergert over Manie's gedrag. Dan volgt de onenigheid tussen vader en zoon en ten slotte diens sympathie voor Lenie, leidend tot hun huwelijk. Op dit punt sluit het Afrikaanse negende hoofdstuk af en in de eerste sectie van het tiende wordt begonnen met de verhouding tussen Pop en Gert, terwijl de aandacht in de tweede sectie terugkeert naar Manie's vader, diens plotse dood na een ongeluk en de droefheid van Tante Hessie. In overeenstemming met zijn methode van concentratie telkens op een bepaalde persoon of groep, plaatste Van Melle deze laatste scène, met de dood van Manie's vader, nog vóór de beschrijving van Pop in haar houding tegenover Gert, als een onderdeel van het negende Nederlandse hoofdstuk, waardoor een logischer, minder verward geheel ontstond, zonder onderbreking geconcentreerd op Manie's kring. Het Nederlandse tiende hoofdstuk houdt zich ook met hem bezig, nl. in zijn huwelijksleven met Lenie voor wie hij weinig voelt, tot aan haar voortijdige dood bij de geboorte van hun vierde kind. Dit laatste wordt de stof van de eerste sectie van het elfde Afrikaanse hoofdstuk, terwijl de tweede sectie zich opnieuw met Pop en Jan Greyling bezighoudt. Nadat de Nederlandse hoofdstukken negen en tien dus uitsluitend Manie's wereld en diens activiteiten hebben belicht, wordt aan die kring voorlopig geen aandacht meer geschonken - de actie is afgerond -, en daarom wordt pas in het elfde hoofdstuk over de verhouding Gert-Pop verteld en in het twaalfde over Jan Greylings gelukkige dagen met Pop, wanneer Gert vertrokken is. De splitsing in hoofdstukken door Scannell is dus vrij arbitrair en kan niet bogen op dezelfde mate van integriteit die Van

Melle in zijn nieuwe indeling (105), op grond van de handelingseenheid, bereikt had. Men zou nog meer voorbeelden kunnen geven waar de Afrikaanse hoofdstukindeling minder bevredigend is dan de Nederlandse. Alleen in het derde romandeel kan men zich met de Afrikaanse editie beter verzoenen, daar de Nederlandse vertaling hier verbrokkeld is in een te groot aantal hoofdstukjes - steeds volgens hetzelfde principe ingedeeld - waarvan Scannell er terecht enkele achterwege gelaten heeft en andere bijeengevoegd, zodat de essentie van de actie niet door verwarrende uitweidingen en nevenacties zou vertroebeld worden. Duidelijker komt nu de actielijn uit, met het gevolg dat ook duidelijker het thema van het eeuwig terugkerende, de eindeloze cyclus van al het menselijke met de liefde als hoofd-agens, gesteld wordt. Wat de Afrikaanse uitgever eveneens op zich nam, was een wijziging in de zinsschikking van de Huisgenoottekst, om een meer overzichtelijke bladspiegel te verkrijgen. Een enkele maal gaat hierbij wel een bepaald effect verloren, bijvoorbeeld wanneer Manie plots in de feestvreugde van Pop's bruiloft zijn verschijning maakt. Men leest in Die Huisgenoot:

"Mense kyk na die deur sodat dit hul aandag trek.
Daar staan Manie.
Hy staan daar bleek en somber. Hy draai sy kop na Pop." (106) Dit accentueren van het plotse, het onverwachte van Manie's komst en vooral van zijn eenzaamheid, gesuggereerd door het alleenstaan van de zin "Daar staan Manie", gaat in de boektekst totaal verloren, aangezien de verschillende zinnen eenvoudig achter elkaar geplaatst

(105) "Nieuw" natuurlijk t.o.v. zijn indeling in secties in de Huisgenoottekst.
(106) Die Huisgenoot, 16 Mei 1941, p. 63

werden. Op eigen initiatief bracht Scannell ook een aantal taalkundige verbeteringen aan, en natuurlijk in de eerste plaats bij die zinswendingen of woorden die nog te Nederlands klonken. Het is voornamelijk in de eerste bladzijden, afgeleid van de oudste afleveringen (1941) dat men deze wijzigingen aantreft. Van Sagrijs' gedachten wordt bijvoorbeeld gezegd dat ze langs allerhande dingen lopen "vlugtig, verwylend by die aangename en grappige ...." Daarvoor staat nu in de boektekst: " .... vlugtig, met 'n verwyl by ....". "Negentien" wordt vervangen door "neentien"; de meeste participia verliezen hun eind-d ("gesteur; gegrief; gebelg ...."); "wel-af" wordt nu "welgesteld" en "Ja, dit was ek gewees" wordt "Ja, dit was ek"; "Maar jy het mos nie nodig om te gee nie" werd vervangen door "Maar jy hoef mos nie te gee nie"; en "Dan stop hulle en begin te rook" door "Dan stop hulle en begin rook"; enz. .... Het valt te betwijfelen of een verbetering bereikt werd door de zin "'n Groot, vierkantige swart vlak staan die onbedekte venster teen die donkerte van die nag" (107) te vervangen door "'n Groot, vierkantige swart vlak is die onbedekte venster teen die donkerte van die nag" (p. 12), met een functiewisseling van bepaling van gesteldheid tot gezegde. Met de correctie der nederlandismen, de wijzigingen in de zinsschikking en de weglating van onessentiële episodes, die alleen in het derde romandeel een nieuwe hoofdstukindeling rechtvaardigde - Van Melles veertien hoofdstukken van deel drie zijn nu tot vier gecomprimeerd - heeft de Afrikaanse uitgever van deze roman toch een zeer lezenswaardige en geslaagd ge-

---

(107) Die Huisgenoot, 2 Mei 1941, p. 12

moderniseerde versie gemaakt en beslist voorkomen dat het werk als tijdschriftlectuur vergeten zou blijven.

Wat de uitgever moeilijk kon vermijden of wat hem niet scheen te hinderen was het uit vroegere romans en verhaalwerken reeds bekende, vrije omspringen met de tijdsequentie in het gebeuren, hetgeen hier weliswaar minder opvallend of storend was. Een eerste maal treft dit wanneer Sagrijs Manie en Pop 's avonds achterlaat terwijl hij gaat jagen. Het vertellersstandpunt richt zich nu van het koppel ("so sit hulle en fluister") op Sagrys. Men volgt hem een hele tijd tot hij terugkeert en door het venster het paartje een ogenblik gade slaat. Weer draait het vertellerstandpunt zich naar hen en Pop stelt dan aan Manie de vraag, die ze eigenlijk bij Sagrys' vertrek stelt en waarmee de paragraaf over hen afsloot. Na een heel gesprek leest men eindelijk: "Toe hoor hulle Sagrys se voetstappe en laat mekaar haastig los" (p. 15). Iets dergelijks vindt ook plaats bij het bezoek van Oom Jan aan Sagrys en Grieta, wier dochter hij ten huwelijk komt vragen. Lang nadat hij vertrokken is en Pop reeds de zaak met haar ouders besproken heeft, vraagt Faan in de volgende verhaalsectie aan zijn vrouw: "Fya, is dit nie Jan Greyling se perd wat daar voor Sagrys se huis vasgemaak is nie?" (108), en dit nadat Sagrys bij het einde van de vorige verhaalsectie, Faan reeds heeft zien aankomen, hoewel de verteller hem pas later, dus na het gesprek met Fya, het besluit laat nemen om te gaan. Wat voorbij is, wordt opnieuw gezien door de ogen van andere figuren: even een sprong terug in de

(108) Die Huisgenoot, 9 Mei 1941, p. 12

tijd om dan weer bij de vroeger afgebroken actie aan te sluiten. Het is echter niet zonder reden dat deze twee sprongen precies in het eerste romandeel, dat afgeleid is van het toneelstuk, plaatsgrijpen. Wat men in de novelle "Wraak" naast de toneelversie kon vaststellen, deed zich hier feitelijk opnieuw voor, doordat de auteur zich bij de bewerking te zeer aan de dramatische actie hield. In de scène van Sagrys en het verliefde paar heeft men met een van die gedeeltes te doen die in het toneelstuk zijn ingevoegd om een korte directe blik op het gedachtenleven van een der figuren te werpen. Zonder één woord van de toneeldialoog te veranderen, werd dit jachttafereeltje eenvoudig in de toneelactie ingeschoven, zodat onvermijdelijk een breuk in de tijdsequentie moest ontstaan. De andere scène, met Oom Faan, is evenzo een invoeging in de toneelactie, doch dan met de bedoeling een beeld te geven van wat buitenstaanders gelijktijdig van de handelingen der hoofdfiguren denken, opdat men dus de situatie vanuit verschillende standpunten zou kunnen beschouwen. Van enigszins andere aard was de tijdsprong die met de figuur van Tante Hessie werd gemaakt, zoals met Heila in Dawid Booysen. In de vierde aflevering van het tweede romandeel wordt de aandacht bij het einde toegespitst op Tante Hessie na de dood van Oom Joop. Na een korte opleving volgt de finale inzinking. Er staat dan: "Manie was al 'n jaar of tien getroud toe Tant Hessie na 'n kort siekte sterf." (109) Deze mededeling blijkt evenwel een grote sprong vooruit in de tijd te zijn, want in de volgende aflevering wordt de aandacht nu op Lenie gericht en wel in haar verhouding tot Tante Hessie. Men hoeft zich voor de verklaring van zulk een

(109) Die Huisgenoot, 27 Feb. 1942, p. 61

vertelwijze nog niet met T.T. Cloete's mening te vereenzelvigen, waar hij de indruk heeft "dat die skrywer moeg word van vertel van die verdere verloop van sake en dan maar gerieflike episode spronge doen." (110) Veeleer was het Van Melle erom te doen reeds vooraf een afgerond beeld van het leven van zijn figuur te geven, maar alweer met het gevolg dat een breuk in de opeenvolging der feiten ontstond.

Legt men de toneeltekst en de prozabewerking naast elkaar, dan wordt men getroffen door de overeenkomst in de gesproken gedeeltes, hetgeen onmiddellijk het eerste romandeel van de twee overige doet verschillen. Zoals in "Wraak" krijgt men de indruk dat Van Melle het niet meer nodig achtte een woord aan de dialoog te veranderen. In enkele gevallen vindt men zelfs de dialoog van de schets van 1921 letterlijk terug. Wat in de romantekst dan de korte beschrijvende gedeeltes zijn, zijn in de toneeltekst de toneelaanwijzingen en zelfs daar is de overeenstemming treffend. Een illustratie hiervan kan de manier verduidelijken waarop de auteur te werk ging. Men stelt bijvoorbeeld vast hoe weinig de dialoog in de volgende scène tijdens al die jaren gewijzigd werd. Eerst een gedeelte uit de tekst van "Pop's huwelik" uit 1921:

"'Ek wonder, Pa' zei Pop, 'wanneer sal Pa ons weer 'n stukkie vleis bring.'
'Ja' zei haar Man, 'ek wonder ook, hij beloof alle dae, maar jij krij dit nooit.'
'Vrou' zei Maritz goed gehumeurd, 'die vleis is skaars, jij weet, maar glo mij ek sal jou een van die dae 'n mooi

(110) Koers, Sept-Okt. 1961, p. 94

stukkie vleis bring.'

'Ek wens Pa was rijk' zei Pop, 'Dan eet ons alle morrens, middae en aande vleis.'

'Ek wens jij is rijk' zei haar Ma; 'ek wens jij trou rijk, dan kom ek bij jou vleis eet.'" (p. 178)

Buiten de gewijzigde spelling en enkele woorden bleef de dialoog van 1931 in grote lijnen ongewijzigd:

"Pop: 'Ek wonder wanneer sal Pa ons weer 'n stukkie vleis bring.'

Griet: 'Ek wonder ook. Hy beloof dit aldae, maar jy kry dit nooit nie.'

Sagrys (goed gehumeur): 'Vrou die vleis is skaars, jy weet, maar glo my ek sal jou een van die dae 'n mooi stuk vleis bring.'

Pop: 'Ek wens Pa was ryk, dan eet ek alle môres, middae en aande vleis.'

Griet: 'Ek wens jy is ryk. Ek wens jy trou ryk, dan kom ek by jou vleis eet'" (111)

De teksten van Die Huisgenoot, van de novelle (beide 1941) en van de roman (1961) luiden alle hetzelfde, als volgt:

"'Ek wonder wanneer sal Pa weer vir ons 'n stukkie vleis bring' sê Pop.

'Ek wonder ook', sê haar Ma. 'Jou Pa beloof dit aldae, maar jy sien dit nooit nie.'

'Vrou die vleis is skaars', sê Sagrys goed gehumeurd, 'maar glo my, ek sal vir jou een van die dae 'n lekker stuk vleis bring.'

'Ek wens Pa was ryk', sê Pop, 'dan eet ons soggens, middae en saans altyd vleis.'

'En ek wens jy is ryk' sê Griet; 'ek wens jy trou ryk, dan kom ek by jou vleis eet.'" (p. 17)

---

(111) Hollands Weekblad, 4 juli 1931, p. 14

Praktisch niets werd dus gedurende al die jaren aan de dialoog der verschillende scènes gewijzigd, en hetzelfde geldt voor bepaalde toneelaanwijzingen die nu lopende tekst worden. De talrijkheid van deze aanwijzingen duidde erop hoe weinig Van Melle aan de fantasie van een regisseur wenste over te laten: "Too many stage directions are boring and confusing if we read a play; if we see them carried out on the stage, the result is a fussy and undignified ritualism." (112) Buitendien leken de beschrijvende gedeeltes vooral van het eerste romandeel eerder op toneelaanwijzingen. Een voorbeeld daarvan: Manie's ankomst bij Pop. De toneelaanwijzing luidt: "'n Seun op 'n fiets kom aan, sit sy rywiel teen die draad, bekyk die heksluiting 'n oomblik en maak die hekkie dan meteens oop, kom in die deur, maar voor hy kan klop staan Pop voor hom. Sy steek haar twee hande na hom uit en trek hom binne." (113) In de roman leest men: "Die seun sit sy fiets teen die draad, bekyk 'n oomblik die hekkie aandagtig en maak hom dan sonder moeite oop. Hy gaan na die deur, maar voordat hy nog kan klop, staan Pop voor hom, steek haar twee hande na hom uit en trek hom na binne." (114)

Over het algemeen wordt in dit eerste romandeel ook veel meer in de beschrijvende gedeeltes het accent gelegd op wat men van buiten af aan iemand of iets kan zien, juist zoals de toeschouwer voor het toneel. Herhaalde malen leest men: "Aan sy gesig kan jy sien ...."; "mens kan sien ...."; "kan mens nie uitmaak nie...."; "daar

---

(112) Liddell, R., Treatise on the novel, p. 112
(113) Hollands Weekblad, 13 juni 1931, p. 9
(114) Die Huisgenoot, 25 April 1941, p. 13

sien jy ...."; Men lette bijvoorbeeld op de beschrijving van het interieur van Sagrys' huisje: "Regs is 'n deur en daardoor kyk mens op die werf agter die huis. Daar sien jy 'n emmer, 'n kastrol; daar loop hoenders en verder staan daar ...." (115)

In dit en menig ander opzicht wijken de volgende romandelen, wat hun bouw betreft (evenwicht tussen dialoog en beschrijvende tekst) tamelijk sterk van het eerste deel af, wellicht omdat ze niet op een toneelvorm steunden en louter als verhaaltekst ontworpen waren. De sprongen in de tijdsequentie komen niet meer voor, de actie verschuift gemakkelijker van de ene ruimte naar de andere, de dialoog is minder overheersend, en in plaats van de klem op het uiterlijk zichtbare te leggen openbaart de verteller nu in talrijker introspectieve passages het gedachtenleven der figuren, hetgeen in een toneelmatige voorstelling van het gebeuren niet mogelijk was. Deze twee van elkaar verschillende types van stofbenadering, dramatisch en episch, bepalen tevens de verschillende wijzen waarop de karakters der hoofdfiguren getekend worden. Vanzelfsprekend is de karakterisering in het eerste romandeel, ondanks de latere korte invoegingen in de toneelactie, eerder indirect daar men zijn conclusies moet trekken uit de manier waarop de diverse figuren ageren en uit hetgeen door hen over anderen of zichzelf gezegd wordt. In het tweede en derde romandeel wordt dan meer door een alleswetend verteller een directe blik in de figuren geworpen, zodat daar wel, in tegenstelling met het eerste deel, onmiddellijk de beweeggronden van bepaalde daden of houdingen meegedeeld worden. Men lette bijvoor-

(115) Die Huisgenoot, 2 Mei 1941, p. 13

beeld op het verschil in karakterise
Greyling. Zij, natuurlijk de meest c
persoon, is het type van de aantrekkeli
die veel succes heeft bij de dorpsjongen
zeker niet wereldwijs. Vanaf het eerste
men haar zuiver volgens haar optreden of vo
waarop zij onderwerp van gesprek wordt. Zo
haar tragische keuze verstaan waarvoor ze zel
maal verantwoordelijk gehouden kan worden. Va
is haar immers door haar ouders ingepompt dat de
een mens alleen ongelukkig maakt: "Dis nie meer
vanmelewe dat mens kan trou as jy niks het nie." H
is dus vrij normaal dat ze niet immuun zal blijven v
het aanbod en de beloftes van Oom Jan. Een lichte sp
ning wordt gewekt in een dialoog met prospectieve waar
wanneer Jan Greyling door Sagrys en Faan besproken wordt
en de ene meent dat Greyling binnenkort wel met "die een
of ander ryk weduvrou" zal hertrouwen, terwijl de ander
beweert dat hij eerder zijn oog op "die een of ander
bloedjong nooi" zal laten vallen. De ironie van het
geval is dat het Faans schamper gesproken woorden zijn
die uitkomen, en dit niettegenstaande hij zeer kritisch
tegenover het huwelijk van een rijke man met de jonge
dochter van zijn buurman staat.

De opinie die buitenstaanders over de zich ontwikkelende verhouding erop nahouden, is natuurlijk ten zeerste functioneel, omdat hierdoor bij de lezer een zeker scepticisme opkomt. Van Pop's jongere zuster Soesie verneemt men: "As ek 'n seun kry soos Manie, sou ek hom nie vir die rykste man in die wêreld laat staan

nie" (116), en een dramatische toon verkrijgt haar onmacht wanneer ze hen samen ziet en wenst "dat sy ook so mooi was soos Pop, dan sou sy ook 'n kêrel kan hê soos Manie" (117). Faan, een van Pops broers, hoopt ook dat zijn zuster "nie met so 'n man trou nie, al is hy ryk, dit sou te naar wees" (118). Oom Faan, het sterkst gekant tegen de hele zaak, komt ook ten volle vor zijn mening uit: ".... as jy daardie gawe meisiekind van jou met daardie ou wewenaar laat trou, dan is jy 'n dwaas. Ek sê jou dit reguit."(117) Onervaren als jong meisje en verblind door het materieel voordeel verbonden aan een huwelijk met een rijke man, wordt Pop's keuze beslist niet vergemakkelijkt door haar ouders, die zich verbergen achter een zogenaamde objectiviteit door te zeggen dat de beslissing bij haar zelf moet liggen. Ze wordt dus helemaal aan zichzelf overgelaten om te beslissen, doch hoe ze ten slotte haar keuze motiveert, wordt niet gemeld. Hier vindt men meteen de grote tekortkoming in haar karaktertekening, en dit is wel te wijten aan de al te toneelmatige stof-behandeling: dat men niets over de geestelijke strijd die haar keuze voorafgaat te horen krijgt, is beslist een leemte in het verhaal. De uitslag van deze conflict-situatie zal immers de richting bepalen die ze op de cruciale tweesprong van haar levenspad kiest. Op dit punt had precies een ander introspectief gedeelte kunnen volgen, doch andermaal heeft de auteur zich te zeer aan zijn toneelactie gehouden, waar evenmin van haar conflict melding gemaakt wordt. Een soort "monologue intérieure" ware juist hier op zijn plaats geweest. Het conflict wordt nu gewoon over het hoofd gezien, en men weet alleen

(116) Die Huisgenoot, 2 Mei 1941, p. 61
(117) Die Huisgenoot, 9 Mei 1941, p. 13
(118) Die Huisgenoot, 2 Mei 1941, p. 61

dat Pop "al meer vertroulik" wordt met Oom Jan, terwijl ze toch eerlijk genoeg is om een besef van haar zwakte te hebben, wanneer ze geld boven liefde stelt: "Liefde moet sterk wees om armoede te oorwin, en so sterk is my liefde nie. Ek is maar 'n gewone meisie, Manie" (119). Pop moet dus tot haar schade en schande leren dat ze met haar beslissing de verkeerde weg is opgegaan en dat ze er met haar jeugdigheid, haar lente, voor moet boeten niet een offer aan de ware liefde - het gebrek aan materiële welstand - gebracht te hebben.

Wordt Pop zoals vanaf een verhoog waargenomen, in mindere mate geldt dit voor Oom Jan, die men vooral in het tweede romangedeelte, in zijn considératie voor zijn zoveel jongere vrouw, leert kennen. Om zijn twijfel en onzekerheid op geloofwaardige wijze weer te geven, werpt de verteller, voor het eerst door middel van de "erlebte Rede", een directe blik in zijn figuur. Denkend aan Manie, verneemt men van Oom Jan: "Hy voel eintlik skuldig teenoor hom. Hy het deur oorreding en die mag van sy goed die nooi wat Manie liefgehad het van hom afgerokkel." (120) Het veelvuldige gebruik van de "erlebte Rede" wijst er onmiddellijk op dat men van nu af met een ander type van karakterisering te doen krijgt, en dat het verhaal niet meer van een toneelactie is afgeleid. Het is wel treffend dat deze omschakeling in de vertelwijze zich direct voordoet bij de voortzetting van de actie, waarmee het toneelstuk eindigde, dus bij het begin van het tweede romandeel. (121) Oom Jan weet dat hij zijn voordeels-

---

(119) Die Huisgenoot, 9 Mei 1941, p. 61

(120) Die Huisgenoot, 6 Feb. 1942, p. 10

(121) In de boekuitgave komt deze overgang aan het licht vanaf p. 56, overeenstemmend met het begin van serie II in Die Huisgenoot.

posisie uitgebuit heeft, maar dit betekent voor hem nog niet dat hij daarvan misbruik wil maken zodra hij zijn doel bereikt heeft. Daarvoor zijn zijn gevoelens nog te zuiver. Hij is slechts bekommerd om hun beider welzijn, maar meer dan "'n goeie kameraadskap" kan er niet ontstaan: hoewel hij zich inbeeldt gelukkiger te zijn dan ooit te voren, is de verhouding "soos 'n roes. Dis soos bij 'n man wat wyn gedrink het. Dis 'n oppervlakkige ding" (122). Oom Jan blijkt dus zoals de anderen een gelukzoeker te zijn, maar evenals aan Pop moet ook aan hem openbaar worden dat de weg die hij gekozen heeft, de verkeerde is en hem alleen in een staat van schijngeluk brengt. Voor Pop kan hij wel een mate van liefde koesteren, maar wat zij in ruil daarvoor kan teruggeven, is niet van die aard dat het hem het geluk waarop hij hoopte verschaffen kan. Vanwege het leeftijdsverschil leggen beiden immers verschillende maatstaven aan en staan ze op verschillende wijzen tegenover het alledaagse geluk. Zeer fijn is het beeld dat geschilderd wordt van de tragische aftakeling van de huisvader, die al te verouderd en te ziekelijk is om zich met zijn eigen kroost bezig te houden en die zich nu in de stilte terugtrekt om bij het portret van zijn vrouw - schamele herinnering aan een onherroepelijk verleden - troost te zoeken: de ganse ontroerende beschrijving is sprekend voor het diepmenselijk inzicht van de verteller in de situatie van zijn figuur. Diens aftakeling doet het contrast met Pop's groeiende zelfstandigheid en volwassenheid des te sterker uitkomen ("almal het ontsag vir haar"), en waar zij oorspronkelijk de passieve was en Oom Jan de initiatiefnemer, keren de rollen zich langzamerhand om, zodat zij het is die hem

(122) Die Huisgenoot, 6 Maart 1942, p. 11

bij het einde van zijn leven ervan moet overtuigen dat zijn huwelijk met haar geen misstap was. Deze geleidelijke daling en stijging in de positie van het geestelijk overwicht over de huwelijkspartner is bepalend voor de bouw van het hele tweede romandeel.

Ook de latere verhouding tussen Manie en Pop wordt nog beheerst door het probleem van het geestelijk overwicht van de ene over de andere: Pop's aanvankelijk dominerende posite ten overstaan van haar man is de grootste remmende kracht in de richting van het ware huwelijksgeluk. Pas wanneer het "evenwicht" tussen de partners hersteld is, wordt dit bereikt. Het is dus Pop die van alle figuren de meest beduidende evolutie doormaakt.

Wat haar bij Manie teruggebracht heeft, is niet zozeer het resultaat van het sluwe plan van een individu, als wel gevolg van de bij Van Melle vanouds bekende en determinerende kracht van de eeuwige, almachtige liefde, die de richtlijn van al het menselijke bepaalt, die de geliefden, door eigen verkeerde beslissingen van elkaar vervreemd, weer bijeenbrengt en die door beschikkingen van het noodlot of van de mens niet kan tegengewerkt worden. Zo kruisen ook Manie's en Pop's paden elkaar weer onvermijdelijk en zo komen beiden (vooral Pop natuurlijk), evenals Marya en Flip in "Mense wat maar eenmaal liefhet" (123) en Willie en Freek in "Oom Freek le Grange se derde vrou" (124), tot het besef dat al de jaren die ze niet samen doorbrachten, verloren tijd waren. Het getuigt echter van fijn psychologisch inzicht dat de

(123) Vergesigte, p. 5
(124) Oom Freek le Grange se derde vrou, p. 7

verteller hun geestelijke toenadering en verzoening niet onmiddellijk laat plaatsgrijpen en eerst nog een beeld geeft van het maar al te menselijke, subtiele conflict dat geschapen wordt door Manie's gevoel van minderwaardigheid tegenover zijn zoveel meer ontwikkelde en wereldwijze vrouw: "Hy het die gevoel gehad dat sy ver bokant hom was in baie dinge, en 'n vrees was in hom dat sy dit ook goed weet en dat sy half op hom neersien." (125) Dramatisch-ironisch is deze ommekeer in de situatie ten opzichte van het verleden, waar zij eerder door haar gebrek aan rijpheid en vooruitzicht zich geestelijk zijn mindere toonde, terwijl hij nu weer bij haar achterstaat. Geen wonder dat Manie "met spyt terugdink" aan zijn flirtatie met de weduwe Minnaar, want na een jaar samen met Pop is er nog steeds "die gevoel van afstand tussen hulle, die vervreemding wat daar in al die jare tussen hulle ontstaan het ...." (126). Maar weer is het de kracht van de liefde die overwint en die de laatste hinderpalen voor een finaal terugvinden van elkaar uit de weg ruimt. Hoewel deze gebeurtenis gemakkelijk in melodramatische tranerigheid had kunnen ontaarden, wordt de scène gered door de eenvoudige suggestieve tekening van menselijke smart en vreugde, zoals vroeger bij de ontroerende thuiskomst van Zule's man uit het krankzinnigengesticht (127). In een plotse uitbarsting van onderdrukt verlangen en onvervulde hoop ("dat hulle mekaar weer sou liefhê soos vroeër") laten beiden zich meeslepen door hun gevoelens en ervaren de verlichting, de reiniging die daaruit

---

(125) Die Huisgenoot, 20 Maart 1942, p. 15
(126) Ibidem, pp. 47-48
(127) "Zule", Het Stadje op 't groene Eiland, pp. 14-15

ontstaat: "Hy vou sy arms om haar skouers, sy gesig op haar wang, en sy voel sy trane op haar gesig. Intussen fluister hy maar aldeur: 'Pop, Pop, my liefste. O, Pop, Pop.' Hy druk haar al vaster. Toe draai sy haar om en lê haar arms om sy kop. Met hul gesigte teen mekaar, hul arms om mekaar se skouers, sit hulle so 'n lang tyd sonder woorde. Die son sak. Die lug word goud in die weste, en die waterspieël voor hulle is grysblou en goud. 'n Diepe vreugde is in hulle. Eindelik het hulle mekaar gekry." (126)

Per slot van rekening zijn Pop en Manie en alle figuren in deze roman, en feitelijk ook alle andere in Van Melles werk, "gelukzoekers" die volgens hun beste inzichten naar hetzelfde doel streven. In Bart Nel moest deze zoektocht fataal aflopen door het gebrek aan buigkracht bij de hoofdfiguren: het tragische verloop van zaken moest onvermijdelijk zijn gang gaan. In Verspeelde Lente is een verzoening wel mogelijk nadat een der partners zijn fout erkend heeft en bereid is tot het toegeven van zijn schuld, iets waartoe Bart noch Fransina in staat waren (128). Men moet echter erkennen dat voor

(126) Ibidem, pp. 47-48

(128) Abel Coetzee besluit hier dat de twee romans daarom als een tweeling moeten gezien worden, onafscheidelijk bij elkaar en "liefs saam in een bundel" verenigd: "In Bart Nel het ons die beeld van die groeiende eensaamheid van die mens. In Verspeelde Lente die geloof in die goeie in die mens, die beeld van die mens wat met die regte gesindheid teenoor sy medemens, weier om die kwaad die oorhand te laat kry en wat daarom gaandeweg al hoe stewiger ingebou word in die draad van die samelewing ...." (Ts. vir Letterkunde, Des. 1961, p. 92). Coetzee klinkt in zijn bewoordingen vrij duister en vaag, want wie hij bedoelt met zijn "mens" die weigert om het kwaad (welk ?) de overhand te laten krijgen, is niet duidelijk. De enige manier waarop we beide werken als tegenhangers van elkaar kunnen zien, is dat men het eerste als de uitbeelding van de onwrikbaarheid, en het tweede als die van de buigbaarheid van een karakter kan interpreteren.

Bart de alternatieven in zijn keuzesituatie een grotere draagwijdte hebben dan voor Pop, daar zij, in tegenstelling tot Bart, weet dat er nog steeds een mogelijkheid openligt nadat ze gekozen heeft. Wat zij op Bart voorheeft, is evenwel dat ze in staat is zichzelf te vernederen en schuld te bekennen, zodat zich weer nieuwe perspectieven openen. Ook voor de andere karakters ligt het tragische in de verkeerde weg die ze inslaan op hun zoektocht. En juist het feit dat ze dit helemaal onopzettelijk, zuiver volgens hun eigen goeddunken doen, beklemtoont nog des te meer de grote menselijkheid van hun streven. Pop zelf is nog te jong om te beseffen wat de gevolgen zullen zijn wanneer ze haar keuze doet. Haar vader probeert objectief te zijn maar gaat in zijn redenering (zijn rechtvaardiging van zichzelf) helemaal eenzijdig te werk, door alleen te denken aan de armoede die zijn dochter ontvlucht. Haar moeder is ook op een dwaalspoor en hoewel ze Pop het huwelijk niet afraadt, is haar hoop toch dat haar kind gelukkig zal worden: "'n Mens soek die beste vir jou kinders, maar jy weet nie altyd wat die beste is nie." (129) Allen tasten in het duister, verblind door het tijdelijke voordeel dat uit hun besluiten kan voortspruiten. In dit gebeuren werpt Van Melle dus zijn eigen licht op de universele doolgang van de mens door deze wereld, trachtend naar geluk en vrede, maar struikelend, telkens opnieuw, door de beperktheid van doorzicht en begrip, die elk individu generatie na generatie typeert. Dit leven blijft hij nog, in overeenstemming met de thematiek van vele zijner kortverhalen, als een eeuwig strijdperk zien, waar men voor zijn bestaan moet vechten, waar men door de meedo-

(129) Die Huisgenoot, 19 Feb. 1943, p. 4

genloze wet van de praktische ervaring - soms tot schade en schande - zijn levenswijsheid moet winnen, en waar alleen zij die vasthouden aan de hoogste morele principes, een kans hebben een harmonieus leven te leiden.

De bijvoeging van het derde romandeel maakte van Verspeelde Lente, evenals van Van Melles eerste roman, Dawid Booysen, een "Entwicklungsroman": de "Lebensgang eines Menschen" wordt geschilderd. Het thema waarrond deze derde roman gebouwd werd, is echter explicieter gesteld dan in de eerste, die gegroeid was uit een schets en in grote mate een tekening was van het landleven, in de ervaring van een man. De levenskrachtigheid van dat thema en het feit dat het kan losstaan van om het even welke tijd en ruimte, bepaalt wellicht de reden waarom deze roman, twintig jaar na zijn oorspronkelijke publikatie, met een heruitgave (en zelfs een tweede druk) nog zoveel succes oogstte. Wat de uitgever met de weglating van bepaalde verhaalepisodes en zijn taalcorrecties tot dit succes heeft bijgedragen, mag intussen niet over het hoofd worden gezien. Verspeelde Lente moet in zijn huidige vorm bij Van Melles belangrijkste werken gerangschikt worden.

*

* *

Dit laatste kan niet van Van Melles eigenhandige Engelse vertaling, Lost Years (1949), gezegd worden, een vertaling waarmee hij wel een bewijs leverde van zijn ondernemingslust en durf, maar die hem niet als een goede herschepper van zijn werk in de tweede landstaal liet kennen. Lost Years is de letterlijke, soms wat al te

schoolse weergave van het Huisgenoot-feuilleton, ingedeeld in tientallen secties en niet in hoofdstukken. De verschillende verhaalfases - de levensfases - vervloeien nu in elkaar en aangezien ook de vele overbodige nevenscènes nog voorkomen, wordt het geheel een al te bont beeld van leven en sneven op het platteland. Het gebruik van lokale woorden in de tekst stipten we reeds in De Brief en Bart Nel, de opstandeling aan, en dit herhaalt zich hier weer: aan termen als "bywoner", "veld", "dorp", "riempies-couch" zullen weinigen zich gestoord hebben. Doch anders is het gesteld met zwakke of foutieve constructies, zoals: "Sagrys did not think him boring, as he did Pop's other boy friends" (p. 9); of "They sat strung along the wall, some on another one's knees" (p. 71). Eigenlijk kan men talloos vele zinnen aantekenen waarvan de woordenschat wel de correctheid van een woordenboek heeft, maar daarom nog niet in staat is een vlotte, laat staan een expressieve prozastijl te scheppen.

Dit geldt in zekere mate ook voor de Nederlandse tekst die Een Lente verspeeld (1949) betiteld werd. In zijn Kern en Tooi is R. Antonissen van mening dat een vertaling "'n geweldige toets vir iemand se taalvermoë" is (130). Een schrijver behoort dus goed op de hoogte te zijn van zijn capaciteiten en vooral van de limieten van zijn taalkennis, zo hij het onderneemt zijn eigen werk in een andere taal om te zetten. In geen van zijn vertalingen heeft Van Melle echter het bewijs geleverd dat hij voor zo 'n opdracht opgewassen was. Zoals in de twee andere Nederlandse romans kan men ook hier weer

(130) Kaapstad, 1963, p. 103. Interessant materiaal over dit onderwerp is te vinden in F.P. Van der Merwes thesis Die vertaling as kuns, Johannesburg, 1958.

een lange reeks afrikanismen, stijlslordigheden en on-Nederlandse vormen aantekenen, maar het lijkt ons onnodig hiervan opnieuw een opsomming te geven. De meeste konden wellicht door wat minder nonchalance en door een ruimere zin voor taalesthetiek vermeden zijn. Een enkel voorbeeld lijkt ons wel vermeldenswaardig. Een verwarring der vertelstandpunten leidde tot de volgende absurditeit: "Toen ze Manie zag komen nam ze de verrekijker om te zien wie het was" (p. 106); terwijl de oorspronkelijke tekst helemaal in orde was: "Nou sien sy 'n man aangestap kom en sy vat die verrekyker om te sien wie dit is" (131). Het gebruik van het preteritum als enige verteltijd wordt over het algemeen beter dan in De Brief volgehouden, en enkele malen krijgt men op de juiste plaats de verlevendiging met een historisch presens. Van Melles vertaling en bewerking van het Huisgenoot-verhaal is echter verre van volmaakt, niet alleen taalkundig, ook in zijn geheel als roman. Het belang ervan ligt in het feit dat in een enkele band de oorspronkelijke volledige tekst, door Van Melle zelf bewerkt en gerangschikt, aangeboden wordt. En duidelijker dan in de versnipperde Huisgenoot-uitgave kunnen we nu constateren hoe de drieledige structuur het beeld is van de drie levensfases, die de verteller als de voornaamste stadia in elke aardse loopbaan wil onderscheiden: de levenslente, de bloeitijd, en de tragische aftakeling die het voorbije in perspectief zet en een finaal beeld geeft van de eeuwige strijd van de mens.

In deze en beide voorgaande romans tekent Van Melle een realistisch en tragisch levensbeeld van voornamelijk

(131) Die Huisgenoot, 13 Maart 1942, p. 13

één figuur die al of niet een geestelijke evolutie doormaakt. Het doel dat de auteur hiermee beoogt is zijn visie te belichten op ons bestaan, dat hij ziet als een moeitevolle aaneenschakeling van beproevende momenten, als een existentie van dewelke men het meeste kan maken zo men niet verstart in morele onbuigzaamheid. Het tweede en zeker het derde romandeel van Verspeelde Lente sluiten daarom in sterke mate aan bij het overig romanwerk en de zo talrijke verhalen waardoor de existentieel getinte levenshouding van Van Melle geopenbaard wordt.

IV D E N K E R! K O M K Y K! E N S A A D W A T O P K O M

Voordat Van Melle zich aan het schrijven van zijn vierde en laatste roman begaf, besteedde hij zijn talent als verteller aan een eigenaardig geschrift dat noch louter traktaat noch louter verhaal is. Met weinig welslagen evenwel - al hechtte hij zelf aan zijn Denker! Kom kyk! bijzonder veel belang en meende hij dit proza bij zijn literair werk te mogen rangschikken. In zijn autobiografisch artikel wijdde hij er een lange paragraaf aan en zeide onder meer: ".... die skryf en die lees en die herlees daarvan het my miskien meer plesier verskaf as een van my ander boeke, uitgesonderd my teksbeskouinge ...." (132), en in de slotregel noemde hij het zelfs "belangriker as een van my ander boeke". Deze woorden werden in of kort voor 1947 geschreven, en de auteur, bovenal in beslag genomen door zijn godsdienstige activiteiten, zag de zaken, ook zijn "letterkundige zaken", toen wel niet meer in hun juiste proporties; want het is beslist niet met zijn Denker! Kom kyk! dat de naam Van Melle de literatuurgeschiedenis zal ingaan. Een roman in de strenge zin van het woord is het natuurlijk niet, en het was ook niet als zodanig bedoeld. Toch menen we er op deze plaats even te moeten bij stilstaan, omdat het door zijn betrekkelijke lengte, als verhaal van tamelijke omvang en bestaande uit een reeks "hoofstukke", het dichtst bij het roman-genre staat; en omdat het door zijn stichtelijk en ideologisch-moraliserend karakter ook wel de trant van zijn laatste roman in het vooruitzicht stelt.

(132) Nienaber, P.J., Afrikaanse skrywers ...., p. 202

In een mengeling van droom en fantasie ontmoet Herman, een grijsaard die ziek te bed ligt, zijn jeugdvriend Martiens, die hem uitnodigt samen met hem op reis te gaan: "Dan sal ek jou verskillende oorde wys en dan kan jy besluit waar jy wil woon" (p. 10). De oorden waar ze heen trekken zijn echter niet de geografische landen van een wereldkaart, maar die van de geest, en de bewoners van elke streek die door hen bezocht wordt, hebben meer weg van allegorische figuren dan van normale stervelingen: opzettelijk worden ze getypeerd als de concretisering van een overheersende (a)-morele eigenschap of een geestelijke blindheid. In het land van de vrekken buiten de boeren hun arbeiders uit om alleen hun eigen rijkdom te vergroten; bij de Mammondienaars wordt geld boven liefde gesteld en denkt men alleen aan aards goed; de "geskiedkundiges" denken alleen aan de geschiedschrijving, terwijl het niet in hen opkomt de mens tegen de zich herhalende fouten te waarschuwen; bij de herders lopen de kuddes voor hun meester: de dominee volgt slaafs de opinie van zijn gemeente .... Men ontmoet nog de "eersugtiges" en de "konings", en ook de pacifisten die een te lauwe houding aannemen. Geschokt en telkens weer gedeprimeerd reizen Herman en Martiens van oord tot oord. De ontgoocheling over de armzalige geestelijke toestand waarin het mensdom verkeert, groeit naarmate het einde van de reis nadert. Nadat Herman dan helemaal alleen een woud doorkruist heeft, waar alle mogelijke gevaren hem bedreigen, ontmoet hij aan de andere zijde weer zijn vriend. Samen bezoeken ze nog het land van "Denkers en Werkers", en eindelijk moet Herman alleen in een woestijn besluiten waar hij wil gaan wonen. Als hij dit na lang peinzen nog niet weet, leidt Martiens hem terug en staat

hij plots weer, door zijn begeleider verlaten, bij zijn eigen huis, het vertrekpunt.

Van Melle getuigde zelf dat het de bedoeling was om in dit werk een "skets te gee van die geestelike toestand van die mensdom voor die Tweede Wêreldoorlog" (133). Het ligt inderdaad voor de hand dat deze fantasieën en dromen voortspruiten uit de geest van een man - hoofdfiguur en auteur staan in dit opzicht aan dezelfde kant - die bekommerd is om de ellende van de mensheid en die een middel tracht te zoeken om deze nood te lenigen. In zijn zoektocht naar geestesgenoten moet Herman eerst bewijzen sterk genoeg te zijn om de strijd tegen het kwaad te kunnen aanvaarden, doch dit zal hem slechts het besef bijbrengen dat hij aanvankelijk alleen staat en dat hij bij zichzelf moet beginnen. Zo gezien lijkt dit thema wel aannemelijk, doch omdat hij zijn gegeven wat al te simplistisch voorstelde, slaagde Van Melle er niet in een gaaf gebouwde roman te schrijven. Meest van al stoort de naïviteit die dit gegeven eigen is. Er wordt immers getracht een wereld op te roepen waar alle instellingen, alle levenshoudingen en normen gecategoriseerd zijn volgens de extremen van wit en zwart, positief en negatief, zonder dat voor enige nuance ruimte gelaten wordt. De mensengroepen, ongeloofwaardig door hun opzettelijkheid, zijn slechts poppen of instrumenten om een of andere negatieve eigenschap van een karakter aan te tonen. Het zijn irreële verschijningen met een enkele veralgemeende karakteristiek, optredend in een min of meer reële situatie. Al te klaarblijkelijk is de moraliserende strekking. Dit voelt men zowel in de overaccentuering van de

(133) Nienaber, P.J., Op. Cit., p. 202

negatieve eigenschappen waarmee alle groepen gebrandmerkt zijn en die hen, zonder alternatief, alleen daarvolgens toelaten te handelen, als in de positieve reactie die de auteur uit een dergelijke voorstelling der feiten hoopt te verkrijgen. In de inleiding tot de nooit uitgegeven Nederlandse editie van dit werk, getiteld "Blaas verzamelen", licht de auteur zelf toe dat deze titelwoorden een oproep zijn tot de "Rechtvaardigen om niet langer in moedeloosheid stil te zitten, maar om op te staan en met elkander de strijd tegen alle onrecht, waar het ook is en wie het ook doet, aan te binden." (134) De oorspronkelijke bedoeling is dus door de voorstelling van wantoestanden een positieve reactie te verkrijgen om ten slotte de wapens te heffen tegen het kwade. Uiterst hinderlijk is in Denker! Kom kyk!, zoals later in Saad wat opkom, de overbeklemtoning van de ideologische inhoud en het voortdurende afwegen van ideologieën. Van Melles stellingen over anarchisme, syndicalisme, internationalisme en de praktische Christelijke naastenliefde vindt men een voor een weer, in de mond gelegd van Herman of Martiens, die zich opponeren tegen een andersdenkende gemeenschap.

Men vraagt zich verder nog af welke organische noodzaak het plan van de opeenvolging dezer confrontaties bepaalde, want er kan geen reden gevonden worden waarom het tweetal eerst bij de "Mammondienaars" en de "Eersugtiges" terecht komt en dan plots bij de "Geskiedkundiges", die hoegenaamd in geen verband staan met de voorgaanden noch met de daarop volgende "Konings". De

---

(134) Overgenomen uit manuscript berustend in het Van Melle-archief, p. 2.

ganse constructie lijkt eerder los en willekeurig, alsof de auteur zich een aantal types ter behandeling had uitgekozen en deze nu na elkaar in revue wilde laten passeren. Een soort oproep of veeleer een verzuchting naar een eeuwige heilstaat klinkt wel op, doch een positieve, vast omlijnde oplossing wordt niet aangeboden. Dit rechtvaardigde M.P.O. Burgers uitlating: "Daar lê 'n waas van weemoedige pessimisme oor hierdie boek." (135) Het is niet ongegrond te denken dat de schrijver, reeds bij de zestig jaar oud en in zijn laatste levensdecade, hier als 't ware de balans van zijn levenservaringen opgemaakt heeft en zijn twijfel wenste uit te spreken over de staat van de mens, die door het kwade beheerst wordt en dit spoor niet kan ontlopen. In deze constatatie schuilt wellicht het grootst belang van dit werk. Zijn leven lang heeft de auteur zich - in zekere zin zoals de existentialist - afgevraagd: "Wat moet een mens doen en wat moet hij geloven?" In dit werk nu komt hij tot de conclusie dat de meeste mensen leven zonder zich af te vragen waarom ze zo leven en of ze wel zo moeten leven. Daarom had hij de taak op zich genomen de mensen naar zichzelf te laten "kom kyk", hun een spiegel voor te houden. Deze spiegel wordt echter opgehouden door iemand die weet dat hij zelf als eerste de strijd moet inzetten. Van dit besef en die existentiële probleemstelling legt ook zijn vierde roman getuigenis af.

Buiten de vertalingen De Brief en Een Lente verspeeld, die in 1949 en 1950 in Nederland verschenen, is Saad wat opkom Van Melles laatste literaire publikatie van omvang geworden. Neemt men het tijdstip (1947) waarop

(135) Jaarboek Skrywerskring, 1945, p. 85

dit werk geschreven werd in acht - het is nl. de periode in dewelke de auteur zich nog slechts op het uitgeven van religieuze pamfletten toelegde - dan ziet men onmiddellijk dat deze laatste roman sterk het stempel van Van Melles overtuigingen droeg. Te zeer vervuld van de godsdienstige idealen die hij wenste te openbaren en uit te dragen, kon hij niet anders dan het thema en gegeven van zijn Saad wat opkom in een subjectieve toon aanbieden om de boodschap van zogenaamde ware Christelijkheid te kunnen verkondigen. Maar daardoor werd dit werk dan ook de eerste roman die zich werkelijk met een religieuze problematiek bezighield: tegen de Christelijke levensopvatting wilde de auteur andere ideologieën afwegen die de levenshouding kunnen bepalen van een naar waarheid zoekende hoofdfiguur. Doch het bleek dadelijk dat van een ware botsing der ideologieën, waaruit de hoofdfiguur na een geestelijk conflict zijn keuze zou doen, geen sprake kon zijn, daar hij vanaf het begin der actie op grond van zijn vaste overtuigingen gedetermineerd is om met zijn juist bevonden levensinstelling zegevierend uit de strijd te komen, zodat dan, na het wegnemen van de twijfel, de "heilige" oorlog kan ingezet worden. Het goede zaad dat gekiemd is, komt op en rijpt tot plant en vrucht. Van meet af aan is men er zich van bewust wat dit "goede zaad" is en verwacht men niets anders dan dat dit het onkruid zal verdringen: de scheidingslijn tussen goed en kwaad is onmiddellijk getrokken, en houdt men de boektitel in gedachten, dan beseft men reeds vooraf waarop de actie finaal zal aansturen. Ook het motto van de roman, een citaat uit Marcus 4, is in dit geval een richtingwijzer: "En hy het gesê: So is die koninkryk van God - soos wanneer 'n mens die saad in die grond gooi;

en hy gaan slaap en staan op nag en dag, en die saad spruit uit en word groot - hoe weet hy self nie. Want vanself bring die aarde vrug voort; eers 'n halm, dan 'n aar, dan die volle koring in die aar. En wanneer die vrug dit toelaat steek hy die sekel dadelik in, omdat die oes daar is." Van Melles bedoeling was hiermee wel zeer expliciet gesteld, en niet ten onrechte krijgt men vanaf dit ogenblik reeds het voorgevoel dat het godsdienstig geredeneer, dat in het derde romandeel van Verspeelde Lente (1943) al zo 'n belangrijke rol in de actie speelde, nu van overwegend belang zal worden.

Hoofdfiguur is Wynand van Dyk, een dorpsonderwijzer op het Transvaalse platteland, die zich naast zijn beroep tevens sterk tot de schilderkunst, waarvoor hij veel talent schijnt te hebben, aangetrokken voelt. Men volgt hem bij zijn activiteiten op school, bij zijn sentimentele avonturen met de frivole Mattie en in zijn gesprekken met Dohmen, de Nietzsche-bewonderaar. Dat hij in de plots uitbrekende Rebellie op het laatste ogenblik de strijd verzaakt, zal hij weinig later als een zelfverraad beschouwen; doch niet alleen dit, ook een preek van de lokale dominee, doet hem tot het besef komen dat hij maar een woord-Christen is, geen "pure man" die niet "te bang is om te getuig." Een grotere geestelijke beproeving wacht hem wanneer, minder dan twee jaar na zijn huwelijk, zijn vrouw slachtoffer van een griepepidemie wordt. Het is wel zeer opvallend dat hij op gans andere wijze dan bijvoorbeeld Dawid Booysen of Manie reageert op het verlies van zijn vrouw. Waar de voorgaanden in een roes van onverschilligheid wegzonken, is Wynand Van Melles eerste figuur die zijn troost zowel in zijn Christelijk geloof

als in de prachtige natuur van een ander landsdeel probeert te vinden. Ook dit feit is kenmerkend voor de richting waarin de auteur geëvolueerd is. Wynand komt nu tot het inzicht dat zijn roeping niet in het leraarschap maar in de kunst ligt, een kunst in dienst van Christus: hij wil "saaier" zijn, die van een waarheid getuigt. Daarom trekt hij naar de stad om taferelen van de armenwijken Sophiatown en Newclare op het doek vast te leggen, zodat ze een aanklacht zijn tegen de sociale wantoestanden. Door dit en anders gericht werk trekt hij de aandacht, met het gevolg dat hij met verschillende intellectuelen in aanraking komt, zo o.m. met Eric Olafsen, een Zweedse communist. Een discussie tussen hem en Wynand is natuurlijk onvermijdelijk. Hoewel hij begrip betoont voor diens verwijt aan het Christendom, dat te idealistisch en onbereikbaar is, wordt zijn geloof niet aan het wankelen gebracht. In dezelfde lijn als Olafsen redeneert de dichter Kruger, die een lezing over Herman Gorter houdt, maar ook hij kan met zijn "lae ideale" op Wynand geen indruk maken. Wanneer Olfasen echter besluit in de Spaanse Burgeroorlog voor het behoud van de democratie te gaan vechten, bewondert Wynand hem toch en gaat hij zelf nadenken. Als enkele jaren later ook Kruger, bij de inval der Duitsers in Holland, zijn woorden in daden gaat omzetten en ten strijde trekt, voelt Wynand steeds sterker dat hij als Christen ook een taak te vervullen heeft, daar stilzitten voor hem een soort medeplichtigheid aan het kwade zou zijn. Met de middelen die hij heeft, zijn schilderkunst, wil hij nu een "Christelijke oorlog" voeren, om zowel de realiteit aan te klagen als te getuigen "dat God die aanvoerder van die leërskare van die gelowiges is."

Om verschillende redenen bestaat er tussen Saad wat opkom en de verhalen met een conflictsituatie geschapen door omstandigheden van politiek-sociale aard, heel wat overeenstemming. In de eerste plaats ziet men dat de actie zich eveneens in de grootstad situeert - twee vijfden van de roman spelen zich wel op het platteland af maar zijn eigenlijk een uitgerekt voorspel tot de hoofdactie - en weer treedt een bepaalde figuur op, die zich geroepen voelt zich van de nood der Johannesburgse voorsteden te vergewissen en deze aan te klagen. Vervolgens is er ook de kring van pseudo- of echte intellectuelen, zoals De Bruin, Fouché en Bloem in "Lig daag" (136), de ene verdediger van het Christelijk geloof, de ander voorstander van het Communisme. Allen tezamen zijn ze niet meer dan vage figuren, van dewelke men alleen hun ideologie leert kennen en weinig van hun mens-zijn. Er is ook nog de algemene overeenstemming in de uitbouw van het gegeven, waarbij uitsluitend het accent op het poneren van politieke (Communisme, Nationalisme), sociale (armenzorg) en religieuze (d.i. Protestants-Christelijke) ideeën valt, zodanig dat de actie maar een voorwendsel is om tot het uiteenzetten dezer ideeën te komen. In verhalen als "'n Man het opgestaan in Newtown", "Lig daag" en "Klaas de Bruin soek na 'n formule" bleek het dat de actie tot een minimum herleid was om een maximum ideeën te kunnen opdringen. In een romanvorm zou zulks uiteraard onmogelijk geweest zijn en moest eerst een lijn, volgens dewelke de sequentie der handelingen zich zou ontwikkelen, aangeduid worden. Zo deze hier wel kan ontdekt worden, komt men niettemin herhaalde malen tot de

---

(136) Vergesigte, p. 139

vaststelling dat men op onnodige zijsporen belandt of dat de ideologische discussie opzettelijk voorgaat. In zijn geheel gezien is het vooral in de eerste helft van de roman dat een heel aantal scènes beschreven wordt die feitelijk totaal overbodig zijn voor de essentie van het gebeuren. Dit heeft voor gevolg dat de actie aanvankelijk vrij verward is en de ontwikkeling der feiten onnodig traag verloopt. Men kan dit eerste deel zien als Wynands zoektocht naar het doel van zijn leven, naar de taak die voor hem als Christen weggelegd is en naar de wijze waarop hij het best zijn boodschap tot de mensen zal brengen. Naast het tweede romandeel (vanaf Hoofdstuk 22), dat zich vooral met de realisatie van deze taak bezighoudt, moet het eerste een weerspiegeling zijn van Wynands poging om in zichzelf de waarheid te vinden. De scènes die dus niet bijdragen tot de ontwikkeling van die grondgedachte kunnen als onessentieel beschouwd worden. Het treft inderdaad hoe vele van de zesenveertig hoofdstukken eenvoudig weggelaten of verkort hadden kunnen worden, bijvoorbeeld de twee gewijd aan de kortstondige en oppervlakkige verhouding met Mattie. Verkrijgt zijn laattijdige terugtrekking uit de Rebellie zin door het contrast met zijn latere deelname aan de Wereldoorlog, dan wordt nadien, twee hoofdstukken lang, weer te zeer het accent gelegd op de preek van de dominee en Wynands les over David en Goliath. In de hoofdstukken negentien en twintig krijgt men als 't ware een landelijk-sentimenteel interludium, waarin Wynands ontmoeting met de Venters in het bosveld weergegeven is en vooral zijn korte sympathie voor de dochter Hessie. Maar ook deze scènes leiden ons weer op een zijspoor, daar ze alleen een typisch aspect van het bosveldleven schilderen. Men

ziet dat de verteller in het eerste deel heel wat scènes achterwege had kunnen laten en dat hij andere tot enkele paragrafen kon gecomprimeerd hebben. In deel twee dat zich helemaal in de stad afspeelt, is de actie veel magerder en ontdekt men hoe zij er dikwijls opzettelijk op uit is om de karakters met elkaar in "botsing" te brengen, zodanig dat ideeën, ideologieën of filosofieën tegenover elkaar kunnen gesteld worden, doch niet anders dan met de bedoeling om de Christelijke levensleer als de enig aanvaardbare te laten uitkomen. Dit geeft natuurlijk een steriel betogend karakter aan het gebeuren, daar de discussies pauzes zijn die een storende invloed uitoefenen. Resultaat van dit alles, typischer voor het tweede dan voor het eerste romandeel, is een "voortdurende uiteensetting, telkens in 'n ander situasie, maar sonder dat die situasie werklik sterk genoeg is om die ideologiese uiteensetting nodig te maak." (137) Bijvoorbeeld een toevallige ontmoeting - de rol van het toeval in vele situaties moet beklemtoond worden - tussen Van Dyk, die zit te schilderen in de armenbuurt, en Olafsen is aanleiding tot een discussie over het voor en tegen van het Communisme. Onder ongeveer dezelfde omstandigheden vindt een ontmoeting met de dichter Kruger plaats en weer wordt de situatie gebruikt om standpunten tegen elkaar uit te spelen, ditmaal om de houding van dichters en schilders t.o.v. de realiteit te belichten. Dat hierbij uiterst veralgemenende conclusies worden getrokken, moet men maar aan de gelimiteerde inzichten van de betrokken figuren toeschrijven: "Skilders leef in 'n droomwêreld; digters het oog vir die werklikheid. Ons is die realiste, julle die romantici" (p. 172). En ook:

(137) Botha, E., Perspektief en Profiel, p. 381

"Vir julle is die wêreld mooi, lieflik en interessant. Maar die digter kyk dieper. Hy sien onder die oppervlakte die dood en die verderf" (p. 172). Telkens opnieuw, zowel met Kruger als met Olafsen, wordt het Communisme ter sprake gebracht, daar deze leer het grootste gevaar voor het Christendom schijnt uit te maken. Tevens wordt geen kans gemist om een gesprek of Wynands gedachtengang te richten op de "ware" schilderkunst of de "ware" Christelijkheid, die in zoverre overeenstemmen dat ze beide iets moeten getuigen. Vooral de laatste bladzijden, nadat men eerst nog Wynands verafschuwing van vals Nationalisme, zijn reactie omtrent iemands begrip over de uitverkorenheid van een volk en zijn afkeer van apathie in de strijd heeft leren kennen, zijn werkelijk tot vervelens toe overladen met de argumentatie over het Christelijk oorlogvoeren en het zogenaamde bevel dat hem als gelovig kunstenaar gegeven wordt. ("As die Here sê: 'Gaan' en Anne sê: 'Moenie gaan nie' wel, dan is daar geen keuse meer nie; hy gaan", p. 240). De actie is helemaal achter het religieus-politiek gepieker vervaagd, tot op het laatste ogenblik wanneer Wynand besloten heeft Hitler en de ondermijners van het Christendom te bevechten. Zo de actielijn van het eerste deel verward was vanwege de vele onnodige situaties, dan is die van het tweede deel nauwelijks bespeurbaar vanwege de te sterke beklemtoning van de geestelijke problematiek van de hoofdfiguur. De voornaamste tekortkoming blijft echter dat de ideologische discussies niet gedragen worden door, of voortspruiten uit de handeling, maar dat een aantal dialogen over levensbeschouwelijke onderwerpen als autonome gebeurtenissen aan elkaar geregen worden door de dunne draad van de onwaarschijnlijk evoluerende actie.

Zoals in de verhalen "Lig daag" en "Klaas De Bruin soek na 'n formule" krijgt men het gevoel dat de auteur er niet in wist te slagen zijn ideeënmateriaal tot een geïntegreerd deel van zijn feitenmateriaal te maken. E. Botha wijst er terecht op dat Van Melle hier de grenzen van "sy vermöens" benaderde (138). Wellicht was hij er zich niet van bewust dat zijn getheoretiseer, juist vanwege de opdringerigheid, eerder hinderlijk dan belangwekkend was. "A theoretical insight may increase the artist's depth of penetration and scope of reach. But it need not be so. The artist will be hampered by too much ideology if it remains unassimilated." (139) Wat Van Melle tot stand gebracht heeft, is niet meer dan de inkleding van eenaantal eigen ideeën die niet geïncorporeerd zijn "into the very texture of the work of art" (140). Het op zichzelf staande ideeënmateriaal is immers geen waarborg voor de kwaliteit van het kunstwerk zo het daarvan geen essentieel en verhelderend deel uitmaakt: "The idea is important in a story in so far as it is incorporated in the total structure - in so far as the story lives out the idea and, in the process of living, modifies the idea." (141)

Niet alleen oefende het primeren der ideeën een nadelige invloed uit op de algemene ontwikkeling van de actie, ook de karaktertekening ondervond hiervan de schadelijke gevolgen, daar de meeste figuren slechts houterige poppen zijn, die nu en dan op het toneel ver-

---

(138) Op. Cit., p. 380
(139) Warren & Wellek, Theory of Literature, p. 122
(140) Ibidem p. 121.
(141) Brooks & Warren, Understanding Fiction, p. XVIII.

schijnen om iets omtrent hun eigen opinie te verkondigen en dan weer verdwijnen, zonder dat iets meer van hun menselijke achtergrond of hun zieleleven geopenbaard wordt. Alleen Wynand van Dyk moest onvermijdelijk volledíger getekend worden. Maar ook in hem is zonder twijfel een enorme mate van zelfprojectie van de auteur aanwijsbaar. Wanneer men hem leert kennen, is hij een goede twintig jaar oud; wanneer hij "zijn" oorlog gaat voeren is hij over de vijftig: zijn voornaamste levensjaren, die van zijn geestelijke rijpheid en zijn kunstenaarschap, worden dus beschreven. Een geslaagd gedeelte in zijn karaktertekening is wel de aanduiding van de wijze waarop Wynand telkens alleen komt te staan en hij het hooghouden van zijn principes moet betalen met het verlies van een vriendschap of sympathie: eerst moet hij Mattie laten varen omdat ze ontrouw blijkt te zijn ("Liewer 'n nooi met oë helder soos glas; een wat oop en opreg is; deursigtig soos skoon water", p. 16); dan kan hij met Dohmen de Nietzsche-bewonderaar niet meer overeenkomen; dan raakt hij in een meningsverschil met Oom Piet omtrent een Bijbelcitaat dat verkeerd geïnterpreteerd werd ("Vir 'n lang tyd ry hy nie meer by Oom Piet aan nie", p. 26). Ook met zijn sympathie voor de Rebellie staat hij alleen aan een kant, en wanneer hem eenmaal zijn vrouw door de dood ontnomen is, heeft hij opnieuw niets anders meer over dan zijn onwankelbaar geloof. Even denkt men in dit afstropingsproces terug aan Bart Nel en diens verlatenheid; een ogenblik slechts, want dan begrijpt men dat de vergelijking niet opgaat, daar Wynand op dat ogenblik nog niet het vaste doel voor ogen heeft en hij nog niet weet waarvoor hij met de kracht van zijn karakter moet strijden, welke lijn hij moet volgen. Zijn keuze zal

hij pas tamelijk laat doen, en dan nog is het niet om zich te engageren in een strijd waarbij in zijn persoonlijke kring zulk een waardevol bezit - het huiselijk geluk - op het spel staat. In tegenstelling met Bart Nel, die onmiddellijk zeker is van zichzelf, blijft Wynand lange tijd een twijfelaar in de trant van David Booysen, onzeker van zijn roeping, bang om als waardige volgeling van Christus op te treden. "Hier sit ons, getuies van Christus", denkt hij tijdens een preek in de kerk, "en almal te bang om die waarheid te verdedig" (p. 55). Ook zijn dromen en nachtmerries, met doorzichtig-symbolische taferelen, zijn een symptoom van zijn twijfel. Een voorbeeld daarvan is de droom met de sloot waar hij over heen moet springen: "Terwyl hy spring is daar 'n oomblik waarin hy vrees dat sy sprong te kort sal wees en dat hy in die diepte sal stort" (p. 234). Ondanks zijn twijfel weet hij niettemin dat het Christendom de enige ware godsdienst is; hij weet eveneens dat schilderkunst eeuwige schoonheid kan scheppen, maar hoe hij beide tot een ideale levensactiviteit kan verenigen en wat het doel is dat daarmee moet nagestreefd worden, dit blijft voor hem lange tijd een raadsel. Aanvankelijk zoekt hij in de natuur van het bosveld, "daardie land van afsondering", naar een oplossing. Zijn visie op deze landschappen, waarin hij ook nog af en toe zijn troost en geestelijke rust zal komen zoeken, brengt de stemmigste en waardevolste bladzijden van de hele roman voort. Sommige roepen met hun taal opnieuw de vroegere atmosfeerbeschrijvingen in herinnering: "Bo straal die hemel van lig: lig-blou, blou-wit, roomkleurig en diep soos water. Goud is daarin, pers en groen" (p. 11), en: ".... net in die Ooste aan die anderkant lê 'n bank klein wolkies,

goudagtig-wit soos silwer waarop 'n goudglans val" (p. 11). Typisch voor de schilder is natuurlijk de waarneming van het kleurenspel en de gevoeligheid voor stemming: "Elke hoek en elke lap het daar sy eie stemming. Daar is plekke waar dit knus en gesellig is; klipkoppies of rantjies ruig begroei, waar groot klippe in die son glinster of skemerig wegskuil onder groen struike; ander plekke is weer geheimsinnig: dit is daar doodstil en vol skaduwees en sprokies kom in jou herinnering. Dan is daar weer kolle waar wydgeboude bome ver van mekaar staan, bome met grys-groen stamme en met 'n groot kroon waarvan die takke ver reik en laag neerhang ...." (142) De natuur schenkt hem echter niet de voldoening waarnaar hij getracht heeft, en plots komt het inzicht dat niet hier maar in de stad "met sy gewoel en onrus en sy inspirasie" zijn taak ligt, want hij is een schilder en "die tyd sal kom dat hy iets wil sê; dat hy 'n boodskap het; dat hy van die een of ander waarheid sal getuig" (p. 105). Doch opnieuw vereenzaamt hij, zoals - men lette op de treffende vergelijking - "'n wandelaar buite die stad wanneer 'n newelagtigheid opkom ...." Wat men na zijn introductie in de Van Dalen-kring nog van Wynands mens-zijn vernneemt, blijft uitsluitend beperkt tot zijn reacties op de problemen die in zijn omgeving ter sprake gebracht worden en waaruit hij zijn conclusies moet trekken. Schilderkunst is nu niet alleen de schepping van schoonheid, ze heeft tevens een sociale functie te verrichten: "Ek dink dis goed as die publiek sien hoe sommige witmense en kaffers leef" (p. 133). Voor hem is "die bedoeling van skilder" immers om een credo te ver-

---

(142) Men zal zich herinneren dat Van Melle zelf een grote voorliefde voor schilderkunst had en vooral landschappen op het doek gezet heeft.

kondigen.

De weergave in de laatste hoofdstukken van de wijze waarop hij tot het besluit komt dat hij een militant Christendom moet voorstaan, schept de romanactie om tot een doods en betogend relaas, want al te opvallend heeft de auteur hier een prentje van zijn eigen overtuigingen opgehangen. Van Wynands oorspronkelijkheid is niets meer overgebleven. "If a character seems to be speaking out of character by voicing opinions we recognise as the author's, then he is not a good character and the novelist not a good novelist. A good novelist creates characters who speak for themselves in accordance with their own personalities and desires." (143) Een mate van zelf-projectie is bij elke schrijver wellicht onvermijdelijk, doch in het geval van Wynand kan men duidelijk nagaan hoe deze ten slotte als Van Melles mondstuk wordt gebruikt. Op menig ander gebied is trouwens het parallellisme tussen de auteur en zijn hoofdfiguur aan te wijzen, zeker niet alleen ideologisch. Nog afgezien van de gelijke ouderdom - Van Melle was ook in de twintig toen de Rebellie uitbrak - was hij eveneens onderwijzer in een Transvaals dorp en koesterde hij een zelfde liefde voor de schilderkunst. Beiden trokken naar de grootstad, hoewel niet helemaal met dezelfde motieven, maar wel met een gelijke bekommernis om de sociale wantoestanden die daar heersten. Juist zoals Wynand, die zijn kunst gebruikt om deze toestanden aan te klagen, is ook Van Melle te werk gegaan in een deel van zijn geschriften. Daar beiden willen afrekenen met de levensleren die het Christendom trachten te ondermijnen of tegen te werken,

(143) Lever, K., Op. Cit., p. 41

en tot de slotsom komen dat men alleen een ware volgeling van om het even welke leer is wanneer men zijn woorden in daden omzet, evolueert beider kunst in een tendensieuse richting, zelfs zo sterk dat dit ten koste gaat van de inherente artistieke waarde van het geschapen werk. Wynands definitie van schoonheid vindt men dan ook haast letterlijk in Van Melles kunstkritische artikels terug. "Wat verstaan jy onder skoonheid, Wynand?" vraagt Bella op een dag. Het antwoord daarop is dat bepaalde "dinge" tot het wezen van schoonheid behoren: "Waarheid is een van die dinge. Jy moet nie iets wat nie waar is skilder nie. (...) Eenvoud ook - en harmonie - en ewewig - so baie dinge." (p. 64) In Waardering van die Letterkundige werk (144) of Waarheid in die Letterkunde (145) vindt men precies dezelfde gedachten in uitgebreidere vorm terug, en schoonheid wordt er in een eindeloze opsomming van kenmerken gelijk gesteld met eenvoud, waarheid, nederigheid, ritme, beweging .... Ook omtrent de dienstbaarheid van het kunstwerk, het nut en de opvoedende waarde gaan de schrijver en zijn hoofdfiguur hand in hand. (146) Zowel op het kunstzinnige als op het sociaal-religieuse domein blijkt Wynand Van Melles geestelijk evenbeeld te zijn, hetgeen ons tot het besluit leidt dat de eerstgenoemde weinig of geen oorspronkelijkheid bezit en de beperkende limieten van de levensvisie van zijn schepper niet kan overschrijden. Bij dit alles staat Van Melle ver van zijn eigen theorieën over de houding van de schrijver t.o.v. zijn figuren, negen jaren tevoren in

---

(144) Die Huisgenoot, 30 Sept. 1938, p. 33

(145) Die Huisgenoot, 3 Mei 1940, p. 25

(146) Voor meer bijzonderheden hierover wordt verwezen naar het vierde hoofdstuk.

Die Brandwag gepubliceerd. Eigenlijk velde hij met deze theorieën een oordeel over zichzelf, aangezien naar zijn mening het werk van een auteur waarin een belangrijke mate van zelfprojectie aan het licht komt ("Jy sien en hoor in allerlei dinge die skrywer. Hy weet dit self nie")(147) moet afgekeurd worden, want de ware kunstenaar komt los van "voortdurende selfbeskouing". In de jaren toen hij die regels schreef, scheen hij nog te beseffen dat karakters onecht voorkomen wanneer ze spiegelbeelden van hun auteur zijn. Later bleek hij echter zo bekommerd te zijn om het mededelen van zijn ideeën, dat hij zich zijn vroegere stellingen niet meer herinnerde. Ook de andere karakters van Saad wat opkom worden hiervan het slachtoffer; want wat zijn Taljaart, Kruger, Ohmen, Olafsen en Van Duin anders dan marionetten, die alleen leven om te gepasten tijde een bepaalde opinie te komen verkondigen en aldus onvermijdelijk een discussie met Wynand uit te lokken? En wat nog te zeggen van hen die zonder introductie in sommige scènes optreden, terwijl men niet weet waar ze vandaan kwamen en wat hun oorspronkelijke relatie tot het gezelschap was. Allen bewegen zich voort zonder een ogenblik de schijn te geven dat ze hun handelingen volgens hun eigen wil bepalen. "The novelist must create the illusion that his characters are made of flesh and blood with wills of their own, and not made of wood and wire with strings attached." (148) Zelf had Van Melle deze waarheid vroeger ook ingezien, daarvoor gelden zijn beste verhalen en vooral zijn Bart Nel als bewijs; doch het moraliserende doel waaraan Saad wat Opkom moest beantwoorden, had hem de artistieke normen doen vergeten.

---

(147) Die Brandwag, 1 Julie 1938, p. 24
(148) Lever, K., Op. Cit., p. 40

Nog andere nadelige gevolgen, nu op stylistisch gebied, sproten voort uit de overbeklemtoning van de gedachteninhoud. Waar in het vroeger werk het veelvuldig gebruik van een vrij abrupte stijl, met korte, soms brokkelige zinnen een uiterst geschikt middel was om de gedachte en de gesproken taal van eenvoudige karakters te benaderen en de grenzen tussen de woorden van de figuren en de verteller zoveel mogelijk uit te wissen, kon deze stijl in Saad wat opkom, met zijn betogende gedeeltes, niet meer dezelfde diensten leveren en schiep hij een groot aantal dorre, onaantrekkelijke bladzijden. Men kan bijvoorbeeld denken aan de weergave van Wynands gedachten over de Christelijke oorlog: "Op al die gebiede van die lewe moet Christus koning wees, maar die wêreld wil dit nie aanneem nie. Op sekere terreine van die lewe wil hulle Christus nie toelaat nie. Daar is sekere sfere waar hulle met Christus geen rekening wil hou nie. As hulle oorlog voer moet die Christelike idee eenkant staan. Dit is een van die groot sondes, dat ons wel Christene genoem wil word maar sonder Christus wil oorlogvoer. Hy wil dit betuig dat ook in die oorlog die Christelike gedagte ons optrede moet beheers; dat dit kan en moet. Dit wil hy sê. Hy gaan dit met verf sê, maar hoe weet hy nog nie ...." (p. 239). Worden dergelijke redeneringen bladzijden lang volgehouden, dan is het alleen nog met verveling dat men zich tot het bittere einde door de tekst werkt. Andere passages schokken door de onnodige woordherhalingen of de vereenvoudigde stelwijze: "Die kerk staan op 'n groot oop ruimte wat met gras begroei is. Die gras is groen en kort en die kerk is wit. Die kerk het 'n toring en die wit kerk met sy wit toring staan daar groot en stil onder die blou hemel. Die huise in

die omgewing lyk klein by daardie groot kerk. Vanaf die kerkplein sien jy bokant die huise die toring van 'n ander wit kerk uitsteek" (p. 51). Even koud en emotieloos is bijvoorbeeld de beschrijving van Wynand wanneer hij plots op een middag, overvallen door een regenbui, Mevrouw Van Dalen, voor wie hij grote genegenheid koestert, terugziet. Niets duidt op de schok van vreugde die hem door de leden vaart: "Die strate was gou onder en klein stroompies jaag langs die kante. Van Dyk het geen jas by hom nie en wag ook. Na 'n paar minute sien hy Mevrou Van Dalen 'n entjie van hom afstaan. Sy het hom skynbaar nie gesien nie of moontlik nie herken nie ...." (p. 131)

Hinderlijk zijn de subjectieve invoegingen, die men beslist niet als een deel van de gedachten van een der figuren kan interpreteren. Afkomstig van de verteller, zijn ze niet zozeer als een commentaar op de beschreven situatie bedoeld, wel als wijsheden van algemene aard, bijkomstige overpeinzingen, die in het kader van de actie moeten passen. Hoofdstuk 14 begint aldus: "Wanneer 'n groot ramp 'n mens tref, moet hy vir 'n tyd daaraan toegee. Hy moet nie dadelik afleiding of troos soek nie. Dit het Van Dyk nie besef nie" (p. 74). In dezelfde trant leest men elders: "As jy begin skilder sien jy lyne wat kleure omsluit; later sien jy net kleure; nog later sien jy miskien net lig. Maar dit wis Van Dyk toe nog nie" (p. 92). Zuiver stylistisch zijn het ten slotte alleen de beschrijvingen van de bosveldnatuur, die door rijkdom van stemming en zeggingskracht uitmunten; deze staan ook in fel contrast met de overige delen van het werk.

Dat Van Melle de ideologische inhoud van zijn roman ten koste van alle andere verhaalelementen wenste te accentueren, wil nog niet zeggen dat zijn werk voor een tendensroman moet aangezien worden. In zekere zin had hij wel, vooral in het laatste deel, een actueel probleem tot onderwerp gekozen, nl. de houding van de gelovige Christen in de wereldoorlog en zijn rechtvaardiging van een strijd, doch de tijd waarin hij met de oplossing van het probleem naar voren trad (1947), was niet meer geschikt om zijn stellingen als "Lehre und Aufruf" (149) aan de lezers mede te delen. Wellicht waren zijn gedachten vrucht van overdenkingen tijdens de lange oorlogsjaren, en het lijkt me niet ongegrond te beweren dat men een zekere vorm van frustratie als de drijfveer tot het schrijven van dit werk kan laten gelden. Als diep gelovig mens moest hij immers, bij het uitbreken van de oorlog, vaststellen dat hij te oud was om als soldaat opgeroepen te worden, en om die reden zou hij dan deze indirecte bijdrage tot de strijd geleverd hebben. Maar als dusdanig was het werk ook tot mislukking gedoemd, daar de opgeworpen ideeën reeds bij de publikatie uitgediend waren. Overigens, slechts een deel van de problematiek was op de directe actualiteit van toepassing en de rest hield zich eerder met het denkleven van de moderne tijden in het algemeen bezig.

Men komt onvermijdelijk tot de slotsom dat Saad wat opkom als roman een deerlijke mislukking is. De actielijn is ofwel verward ofwel opvallend zo ingericht dat een "voortdurende uiteensetting, telkens in 'n ander situa-

---

(149) Kayser, W., Das Sprachliche Kunstwerk, p. 222

sie" (150) mogelijk gemaakt wordt. De karakters zijn ook niet meer dan schimmen en de ideeën die ze verkondigen geven weinig blijk van originaliteit. Daarbij komt nog dat ze hun ideologische opvattingen zo oppervlakkig en dikwijls zo simplistisch voorstellen (151) - vooral de interpretatie van Nietzsche en het Communisme - dat het weinig meer dan normaal is, dat iemand nooit door enige andere leer beïnvloed wordt en hij zich houdt bij wat hij steeds als de ideale levensleer erkend heeft: zulk een gang van zaken was ten andere al vanaf het begin der handeling te voorzien. Van Melles laatste poging om een gegeven in verhalende vorm uit te werken was ongetwijfeld te zeer beïnvloed door zijn gelijktijdige pamfletschrijverij en zijn Denker! Kom kyk! (152) Wat zich bij de verhalen met te sterk beklemtoonde ideële inhoud had voorgedaan, herhaalde zich in zijn laatste publikatie. Beide ontwikkelden zich in dezelfde richting naar het verval van zijn eens zo merkwaardige vertelkunst.

Een door Van Melle zelf gemaakte Nederlandse vertaling onder de titel Groeiend Koren (212 blz), werd kort na de verschijning van het origineel de Heer Voorhoeve, uitgever van De Brief, aangeboden, maar onmiddellijk door deze weer aan de auteur teruggestuurd, omdat hij inzag dat de kansen op succes in Nederland uiterst gering waren.

---

(150) Botha, E., Perspektief en Profiel, p. 381

(151) Meer dan oppervlakkig konden ze eigenlijk niet behandeld worden daar de uiterst korte hoofdstukken - zesenveertig in aantal - geen indringing toelieten en ze de aandacht telkens van het ene onderwerp op het andere deden verspringen.

(152) In menig opzicht kan men zij laatste roman ook als een autobiografisch pamflet bestempelen.

V. SYNCHRONIE VAN ROMANS EN VERHAALWERK

Blikt men terug op de vier romans, dan vallen dadelijk enkele parallellen met de verhalen op waaruit men belangrijke conclusies kan trekken. Wat het meest treft, is het feit dat tussen het verhaalwerk en de romans zowel thematische als chronologische punten van overeenkomst aan te stippen zijn. Daarmee wordt bedoeld dat we de thematiek, volgens dewelke we de verschillende verhaalsoorten hebben ingedeeld, hier in het romanwerk kunnen terugvinden. De chronologische overeenstemming betekent dan dat de romans grosso modo op het tijdstip zijn ontstaan waarop de auteur met verhalen op een soortgelijk thema een hoogtepunt bereikte òf een groot aantal ervan tijdens datzelfde jaar in deze trant geproduceerd had. Het eerste werk, Dawid Booysen, levert, wat zijn positie betreft, wel enige moeilijkheden op, omdat van een "Entwicklungsroman" nauwelijks een overeenkomstige korte vorm kan gevonden worden. In het kader van onze theoretische verhaalindeling lijkt het ons toch voor de hand te liggen dat Dawid Booysen het best thuishoort bij de verhalen of novelles die we bestempelden als tragikomisch levensrealisme. En dit verbaast niet, want het is in diezelfde jaren dat Van Melle in dit genre hoogtepunten van mensbeelding bereikte met de novelle "Ou Vorster", oorspronkelijk reeds in 1932 in Die Volkstem gepubliceerd, met "Zule" en "Leeuwtje" in het Hollands Weekblad van 1930, en nog een aantal andere. Zowel deze verhalen als de eerste roman zijn erop uit om, aan de hand van een enkele figuur, een voorstelling van het alledaagse landelijk leven met zijn lief en leed te geven.

In geen van alle wordt de waarheid verbloemd: overal toont zich het diep meevoelende begrip voor de mens in zijn levensstrijd.

Het daarop volgende Bart Nel, de opstandeling, gepubliceerd in de tweede helft der dertigerjaren, sluit zeer duidelijk aan bij de verhalen waarin de dramatische situatie geschapen wordt door een conflict van politieke aard: zowel het ik-conflict (beide hoofdfiguren in hun tweestrijd) als het conflict met de buitenwereld (de eigenlijke Rebellie) vormen er het dramatisch handelingsmoment. Het is beslist betekenisvol dat ook in diezelfde jaren Van Melles meest geslaagde conflictverhalen met een dergelijke thematiek verschijnen in de bundels Vergesigte, Oom Daan en die dood en Mense gaan verby. Men herinnere zich "Die Joiner", "Die Sif"; "Twyfel", "Weer by die huis", "Versoening", het toneelstuk "Wraak", enz... Samen met de verhalen waar het conflict ontstaat door een plotse confrontatie met de dood, behoort de ganse prozaproduktie uit deze halve dekade tot Van Melles best geslaagde werk, waarin hij zeer expliciet gestalte gaf aan zijn overtuiging dat leven gelijk staat met strijden. Voor beide zijn verhaal- en zijn romanfiguren is deze opvatting geldig, hoe nederig of hoe verheven ook het doel is dat door hen nagestreefd wordt.

In niet mindere mate komt deze idee tot uiting in de derde roman. Vanzelfsprekend hoort Verspeelde Lente thematisch bij de verhalen of novelles met een liefdesconflict thuis. Chronologisch gezien gaat het in dit geval minder goed op te beweren dat Van Melle gedurende de jaren 1941-1942 zijn beste verhalen in dit genre zou

geschreven hebben. Wel liet hij in zijn bundel Venster aan die Straat (1940) niet minder dan zes verhalen van dit romantische soort afdrukken, maar ook in alle andere bundels, van 1921 af, toonde hij een speciale voorliefde voor dergelijke thema's.

Zoals de drie voorgaande romans kunnen Denker! Kom kyk! en Saad wat opkom eveneens bij een verhaalgenre worden gerangschikt, en wel bij datgene dat de sociaal-religieuze problematiek als thema had. We hebben buitendien reeds gezien dat deze werken chronologisch grotendeels met Van Melles godsdienstige geschriften samenvallen.

Bij het slot van het vorig hoofdstuk kwamen we tot de conclusie dat 1936-1937 topjaren waren voor Van Melles produktiviteit. We menen deze conclusie tot het romanwerk te mogen uitbreiden. Dawid Booysen willen we aldus zien als de aanloop die de schrijver nam om met zijn Bart Nel zijn hoogtepunt te bereiken. In zijn Huisgenootfeuilleton (of zijn Een Lente verspeeld) bereikte hij lang niet meer het peil van 1936 en een zekere vervlakking schijnt nu te zijn ingetreden: een zich toespitsen op minder aangrijpende onderwerpen, op bijkomstigheden zelfs. De roman van 1947 zal dit nog meer bevestigen. Het finale besluit blijft dus staan: Van Melle heeft zijn naam als prozaïst gemaakt met wat hij in het midden der dertigerjaren publiceerde.

HOOFDSTUK IV

AUTEUR EN WERK IN PERSPECTIEF

I. AFRIKAANS LITERAIR-HISTORISCH VERBAND

In zijn voor korte tijd gepubliceerde en onlangs opnieuw bewerkte Vernuwing in die prosa (1) richt Van Wyk Louw, niet blind voor bepaalde kwaliteiten van de voorheen verschenen Afrikaanse romans en verhalen, zich tegen het soort proza dat hij thuisbrengt onder de gemene noemer van "g.l.r." of "die gemoedelike, lokale realisme" (2). Met weinig waardering bejegent hij een ganse reeks werken die niet meer dan een spiegelbeeld van het alledaagse geven: "Nie die lewe in sy geweldige aspekte nie, maar in sy klein kabbeling" (3). De achtergrond van de roman- en verhaalacties blijven maar steeds boerderijen en dorpen, en "selfs waar dit die stad - die grootstad - word, is die stad self net 'n dorp wat met duisend vermenigvuldig is". Gebaseerd op het rustige en lokale, wordt dan een realisme voortgebracht "sonder fel naturalisme, ja; en sonder vlug van die verbeelding, of die fantasie" (4). Zo tekent Van Wyk Louw "die gees van ons prosa" en hij trekt zelfs de lijn vanuit dit literair verleden door naar een heden (februari 1958) waarin hij op het gebied van het proza nog steeds weinig lichtpunten van vernieuwing ziet. Dit laatste aspect moet ons hier niet bezighouden. Wel het feit dat Van Wyk Louw ook Van Melle bij de "g.l.r."-auteurs indeelt, hoewel hij weet dat bijvoorbeeld diens En ek is nog hy, met de felle tragiek van Barts vereen-

---

(1) Kaapstad, 1961, p. 66

(2) Deze benaming formuleerde hij reeds in 1936 voor zijn toespraak "Die rigting v.d. Afrikaanse Letterkunde", afgedrukt in Berigte te Velde (1939, p. 9)

(3) Vernuwing in die Prosa, p. 66

(4) Ibidem, p. 67

zaming, in tegenspraak is met de gedachte van de zogenaamde gemoedelijkheid. Voor deze roman koesterde hij zelfs grote bewondering, want reeds in 1942 schijnt hij de auteur een (nu verloren geraakte) brief met zijn gelukwensen gestuurd te hebben.

We willen thans de vraag stellen of Van Wyk Louw gerechtigd was om Van Melle onvoorwaardelijk bij de andere "lokale" realisten in te delen. Waren zijn thema's en onderwerpen dan zonder uitzondering even gemoedelijk als die van zijn tijdgenoten en bleven zijn verhaalacties steeds gebonden aan de ruimte waarin ze zich afspeelden, zonder verdere verwijzingskracht?

In zekere mate kan men Van Wyk Louws opinie bijtreden, omdat een groot aantal van Van Melles verhalen inderdaad weinig meer dan een zoetelijke beschrijving biedt van een gegeven dat tot het lokale beperkt is. Enkele andere echter, en zeker zijn roman Bart Nel, mogen niet meer botweg bij de als provincialistisch te brandmerken werken ingedeeld worden, daar thema en conceptie beslist wel een meer universeel karakter verkrijgen en juist uitmunten vanwege hun niet-gebondenzijn aan een actuele tijd en ruimte. Maar waar moeten we Van Melle met zijn werk in het historische kader van de Afrikaanse letterkunde plaatsen?

Van Wyk Louw maakt in genoemd boek geen onderscheid tussen hem en de andere prozaschrijvers van de jaren '20 en '30: C.M. van den Heever, Van Melle en Jochem van Bruggen worden in één adem genoemd (p. 66). Nu is het Van Wyk Louws bedoeling niet om tot een literair-

historisch verantwoorde indeling van de verschillende auteurs der dertigerjaren te komen, maar toch schept hij een verkeerde indruk daar men juist bij Van Melle, meer dan bij wie ook van zijn tijdgenoten, een aantal kenmerken kan aanstippen die erop duiden dat hij over het land van gemoedelijk kouvelende vertellers een nieuwe frisse wind deed waaien, hoewel weinigen zich aan hem stoorden. Ook de enkele critici, die Van Wyk Louw zelf op kostelijke wijze over de hekel haalde (5), lieten zich in bijna uitsluitend negatieve bewoordingen over Van Melle uit. Van Melles "vernieuwing" kwam ongetwijfeld te plots om als vernieuwing ervaren te worden. Toch wordt hij tegenwoordig erkend als de eerste realist die "met oortuigende werk wegbreek van die humor-realisme, en wat met sy tragies-gerigte realisme 'n nuwe pad baan" (6). Wat was dan het oude pad van het realisme in Zuid-Afrika?

Evenals in de Verenigde Staten vindt het moderne (literaire) realisme in Zuid-Afrika zijn ontstaan niet in de tweede helft van de negentiende eeuw: het is pas in de eerste dekades van de twintigste eeuw dat schrijvers beginnen te reageren tegen de onreële sfeer van overgeromantiseerde prozawerken en hun aandacht gaan toespitsen op de eigentijdse mens in zijn sociale nood en ontreddering. Dit laattijdig opbloeien van een literaire stroming die in Europa reeds in de tweede helft van de voorgaande eeuw een hoogtepunt bereikt had, is er zeker wel de reden van geweest waarom noch de Amerikaanse noch de Zuidafrikaanse prozaïsten dezelfde uitgesproken deterministische strekking in hun werken openbaarden die

---

(5) Bijvoorbeeld in "Mooi Prosa" (Lojale Verset - p. 118)

(6) Antonissen, R., Die Afrikaanse Letterkunde, p. 301.

vooral bij laat-negentiende-uuwse Europese realisten, de zg. naturalisten, schering en inslag was. De Calvinistisch-puriteinse levensgezindheid in beide landen mag voor dit feit aansprakelijk gesteld worden, maar ook het op afstand leven van een maatschappij die zich in de ban voelde van (intussen verouderde) positivistische causaliteitswetten. De achterstand die men in Amerika in te lopen had, was echter minder groot dan in Zuid-Afrika, waar een lezerspubliek nog lang zoet gehouden werd met ouderwetse historische, didaktische en intrigeromans van auteurs als S.J. Du Toit, Lion Cachet, Johannes De Waal e.a. Een ommezwaai was dus even natuurlijk als noodzakelijk. Zuiver fictieve doch onwaarschijnlijk voorkomende figuren moeten dan plaats ruimen voor meer levensechte mensen die thuiszijn in het tijdskader van de huidige eeuw. Het is niet zonder reden dat de eerste werkelijke waarnemer en realistisch ingestelde beschrijver van misstanden precies een Nederlander was, nl. Jacob Lub, want het is een bekend feit dat de kunst der Nederlander altijd al in het teken van realisme gestaan heeft. In werken als Eenvoudige mense (1908), Donker Johannesburg (1910), In en om die Goudstad (1912) e.a., hoeveel sentimentaliteit die soms ook nog verraden, wordt voor het eerst de harde, onpersoonlijke kant van het leven in het snel groeiende Johannesburg getekend. Van Lub kan men de lijn doortrekken naar Leon Maré, die een tiental jaren later begon te publiceren. In 1918 verscheen diens Die Nuwejaarsfees op Palmietfontein en in 1919 zijn Ou Malkop, met in eerstgenoemde bundel de bekend gebleven "houtryer" en "putgrawer", twee figuren die ondanks hun eigen individualiteit toch gezien kunnen worden als types, representatief van een weinig bevoor-

rechte massa. Maré wijkt echter in deze zin van Lub af dat hij niet alleen een bepaalde realiteit waarneemt, maar deze ook met impressionistische stijlmiddelen probeert te beschrijven. Wellicht is dit streven naar "mooie stijl" een eerste aanknopingspunt met Van Melles vroegste werk, nl. zijn Zuid-Afrikaanse Schetsen (1921), waarin we een dergelijk stylistisch maniërisme aantreffen. Men hoeft daarom nog niet aan beïnvloeding te denken, want het is onwaarschijnlijk dat Van Melle via het werk van een Afrikaans schrijver met het impressionistisch taaleigen zou kennis gemaakt hebben: als Nederlander waren hem de werken van Van Looy en Van Deyssel reeds uit vroegere tijd bekend (7). Het parallellisme tussen hem en Maré - veeleer dan tussen hem en Lub - zet zich nog voort in beider (soms onzuiver) taalgebruik: waar dit bij Maré vooral neerkomt op een massa anglicismes, wordt Van Melle al te dikwijls slachtoffer van een gebrekkige aanwending van Afrikaans in dialogen die te Nederlands klinken, of in beschrijvende (Nederlandse) teksten die weer door Afrikaans aangetast zijn. Beider stijl heeft zodoende op bepaalde momenten de neiging om stuntelig te worden; doch de stamperigheid die Van Melles zinsritme later nog zal verweten worden, is toch van een ander soort dan bij Maré.

Lub en Maré mag men dus zien als de eerste vertegenwoordigers van de realistische richting. Typisch voor hun kunstuiting is evenwel, naast de tendentieuze aard ervan, de humoristische benadering van zekere gegevens,

(7) In zijn verhandeling over Die prosa van J. Van Melle schrijft C.J. Griesel: "Van beïnvloeding van ander Suid-Afrikaanse prosaïste op Van Melle se prosa, skyn my geen sprake te wees nie. Van Melle self meen dat L. Van Deyssel en P.C. Boutens die twee kunstenaars is wat die meeste invloed op hom uitgeoefen het". (p.11).

een benadering die ook bij de Nederlandse realisten sedert Hildebrand en Tony Bergman veel voorkomt. Die humor heeft niet noodzakelijk met oppervlakkigheid te maken. Hij typeert slechts een levenshouding: "Die humoris sien in die lewe die teenstellings raak, maar agter die uiterlike teenstelling, wat lagwekkend lyk, voel hy 'n dieper geestelike, die tussen ideaal en werklikheid, en daarom word sy lag getemper tot 'n glimlag van meegevoel" (8). Is een humoristische ziening in het typeren der karakters nog maar aarzelend bij Lub of Maré, tot een karakteristiek wordt ze in het werk van de belangrijkste der realisten, nl. Jochem Van Bruggen, ook hij van Nederlandse afkomst. De occasionele wrangheid van beide voorgaanden maakt nu plaats voor een liefdevolle, subjectieve ziening van de werkelijkheid, die als "humor-realisme" getypeerd wordt. Het wordt bij het lezen van Van Bruggens werken, en wel vooral van zijn Ampie-trilogie, duidelijk dat hij voor het eerst erin slaagt waarlijk levende karakters te scheppen. Maar de subjectieve benaderingswijze van de vertelstof, die zowel vroeger werk (Op veld en rande) als later (Die sprinkaanbeambte van Bluis) kenmerkte, drukt wel een stempel op dit proza: niet alleen laat de auteur zijn verteller toe zijn gegeven te commentariëren of zijn lezer aan te spreken, ook het beeld van de realiteit, die uit een veelvoud van (tragi-) komische episodes moet ontstaan, wordt er soms onheus door. Men moet zijn deernis om de vergane idylle van het landleven slikken; hij is het die aan de touwtjes van de actie trekt en op tijd en stond moraliseert. Dit laatste geschiedt zelfs niet zelden in het Ampie-verhaal, waar de karakterisering toch

---

(8) Dekker, G., Afrik. Literatuurgeskiedenis, Kaapstad, 1961, p. 138

goed geslaagd is door een vrij zuivere vorm van introspectie: "met sy kommentaar by die tonele en sy direkte intrede in die verhaalgang .... verbreek die verteller egter sy realistiese illusie" (9).

Van Bruggen mag met zijn werk op tijdgenoten en epigonen een gunstige invloed uitgeoefend hebben, door met meer gezag en een verbeeldingskracht rijker dan die zijner voorgangers Lub en Maré de aandacht te hebben gevestigd op toestanden in de armste volkslagen; toch blijven zijn gegevens beperkt door een sterke tijd- en ruimtelijke gebondenheid. Beperkend kan ook de humorrealistische vertellersvisie zijn, omdat de gegevens er veel van hun scherpte of zelfs van hun aanklacht door verliezen en meer krijgen van de gemoedelijkheid, die voor Van Wyk Louw wezenlijk kenmerk van het Afrikaans proza in het algemeen was.

Men kan in de rij der Afrikaanse realisten nog andere namen noemen, zoals die van J.H. Kruger, E.W. Fichardt, J.R.L. van Bruggen (broer van Jochem), Marie Linde en P. de V. Pienaar, doch de meesten onder hen komen, niettegenstaande een zekere zin voor het tragische niet verder dan "een enkele onbeholpe romanpoging" (10). Anders is het gesteld met Abraham Jonker die doelbewust de strijd inzet voor vernieuwing in het Afrikaans proza en wiens werk van blijvender waarde is dan dat der voorgaanden. Zijn twee vervolgromans over het zg. "armblankedom", nl. Die Plaasverdeling (1932) en Die Trekboer (1934), verschenen juist voor en na Van Melles eerste roman, Dawid Booysen (1933). Nieuw in Jonkers werk was

---

(9) Kannemeyer, J.C., Die stem i.d. literêre kunswerk, p. 110

(10) Antonissen, R., Op. Cit., p. 296.

niet zozeer de geslaagde inleving in zijn "trekboer" Antonie Reys en de zijnen, als wel de ongenadigheid waarmee hij deze figuur zijn tragisch lot doet ondergaan. Maar men voelt onwillekeurig het opzettelijke in deze gang van zaken, die hier en daar nog ontsierd wordt door omslachtige bespiegelingen over de gestelde problematiek.

Nuchter, zakelijk en op het eerste gezicht koud emotieloos was de stijl van het debuutwerk waarmee Van Melle in 1933 de Afrikaanse literatuur binnensloop. Hoewel het weinigen gegeven was om ten volle de sterkte van dit werk in te zien, was merkwaardig genoeg C.M. van den Heever een der eersten om op de verdiensten van dit werk te wijzen. Hij, die in Op die plaas (1927), Langs die Grootpad (1928) en Droogte (1930) zelf een stijl beoefend had die ontsierd werd door lyrisme en subjectiviteit (wat betreft de vertellershouding), schreef nu: "In 'n eenvoudige krabbel sit meer as in 'n doodgestileerde prent" (11). Op een voor die tijd nieuwe en zeer nuchtere wijze had Van Melle ook een uiterst zakelijk getekend beeld van de boer opgehangen: niet het beeld van D.F. Malherbes Meulenaar (1926) met overvloedige milieuschildering in ritmisch golvende zinnen, en ook niet een Streuvelsachtig-grandioos beeld van mens en natuur als in van den Heevers Droogte en latere Somer (1935). Zonder een stijl te willen beoefenen die uit holle woorden bestaat en klinkt "soos 'n seun wat water uitgiet in 'n vat" (12), kwam voor het eerst in het Afrikaans iemand aan het woord die - in overeenstemming met de Henry James-

(11) Die Vaderland, 30 Sept. 1933, p. 13

(12) J. Van Melle,- Waarom skryf mens, Die Huisgenoot, 1 Julie 1938, p. 24.

normen van objectiviteit - een ander, reëler en dramatischer beeld van de werkelijkheid gaf. Meteen was een nieuwsoortig, bij-de-gronds realisme in het leven geroepen, maar daarom niet onmiddellijk voor succes bestemd. Daartoe werkte de oude traditie te sterk door. Meer aandacht ging in 1933 ook uit naar van den Heevers Groei, dat een nieuw motief in het proza van de dertigerjaren bracht: de verstedelijking van de plattelander. Volgens P.C. Schoonees leidde dit werk de romankunst "weer op die regte pad" (13), maar zijn oordeel was nogal lichtzinnig als men bedenkt hoe subjectief de auteur zijn stadsbeeld vertekende, ja karikaturizeerde om het landleven als ideaal te laten uitkomen. Toen Van Melle in 1935 met zijn eerste verhalenbundel naar voren trad, leverde Mikro juist het tweede deel van zijn romantrilogie af (Pelgrims), waarvan het eerste (Toiings) Van Bruggens Booia als voorloper had gehad: deze kleurlingromans introduceerden wel andere motieven in het Afrikaans, doch met hun humorrealistische verteltrant bleef hun auteur nog vastzitten in een uitgediend stijlprocèdè. Van een te nadrukkelijke zucht tot stijlvernieuwing werd A. Jonker in 1938 met zijn Maskers het slachtoffer, want plaatst men deze "Nuwe saaklikheids"-verhalen naast die van Van Melles gelijktijdig gepubliceerde bundels Oom Daan en die Dood en Vergesigte, dan ziet men hoe Van Melle, ondanks reeds eerder genoemde tekortkomingen, beter het midden wist te houden tussen een siertaal die zwaar gaat aan maniëristische mooidoenerij, en de even geforceerde tegenhanger ervan met zijn nominale staccato-zinnen tussen gedachtenstreepjes, die soms weer impressionis-

---

(13) Die prosa van die 2e Afrik. beweging, 1939, p. 308

tisch aandoen. (14)

Zowel in Van Melles werk als in dat van zijn tijdgenoten voltrekt zich de moeizame emancipatie van het plattelandse naar het stedelijke leven. Velen konden of wilden het tempo niet volgen en dompelden zich onder in de van ouds vertrouwde atmosfeer: bijv. Boerneef in zijn Boplaas en Van my kontrei (1938); van den Heever met Laat vrugte (1938), dat ook zijn beste roman zou worden; Van Melle met zijn Pop le Roux-feuilleton (1941). Anderen waagden de sprong te gauw en te flauw, zoals A. Coetzee met Skimme van die Goudstad (1936), waarin de stad te schimmig en te eenzijdig belicht oprijst. Anderen weer, zoals D.F. Malherbe, zochten hun toevlucht in Bijbelse of lokaalhistorische gegevens: Die Hart van Moab (1933) ...., Die bergstroom ruis (1940) .... Alles wijst erop dat de Afrikaanse prozaïst nog weifelde in zijn overgang naar een nieuwe levensorde, die hij na een eeuwenlang landleven slechts achterdochtig wou aanvaarden.

In tegenstelling met de vorige dekade, waarin het proza op een iets hoger peil dan de poëzie stond, verhieven zich vanaf 1934 op het literaire forum plots enkele dichters - later als de Dertigers betiteld - die het gehalte van de dichtkunst ongewoon hoog zouden opvoeren. Nu is er van Van Melle geen noemenswaardige poëzie die met de hunne ook maar in de verste verte kan vergeleken worden. Wel zijn er een aantal tijdschriftartikels waarin hij zich over zijn literair-kritische opvattingen

---

(14) Ook met Jonkers "nuwe saaklikheid" drijft Van Wyk Louw de spot in Lojale Verset, p. 124.

uitgesproken heeft. (15) In dezelfde tijdschriften (Die Huisgenoot, Die Brandwag e.a.) kwamen ook de Dertigers met hún literaire esthetica aan het woord. Het kan dus interessant zijn om na te speuren of er punten van overeenkomst zijn in de opinies van de vernieuwers der poëzie en van hem die een prozavernieuwer zou worden. We willen tamelijk breedvoerig op Van Melles theoretische opvattingen ingaan om een afgerond beeld van zijn literair-esthetisch ideeën te krijgen.

II. VAN MELLES OPVATTINGEN OVER KUNST EN LETTERKUNDE

Als we Van Melle zoëven een prozavernieuwer noemden, dan betekent dit nog niet dat hij zulks doelbewust was. In al zijn artikels krijgt men veeleer de indruk dat hij helemaal op eigen houtje theoretiseerde. Anders dan A. Jonker in zijn opstellenreeks Prosarigtings en ontleding, stelt hij zijn eigen werk of zijn literaire theorie zeer zelden tegenover het proza van tijdgenoten of voorgangers. Zijn afkeuring van een bepaalde stijl of zekere literaire benaderingen laat hij dan ook voelen zonder namen te noemen. Men leert hem kennen als de eerder bescheiden alleenloper, de geboren onderwijzer die richtlijnen aan aspirant-schrijvers wil geven en hen het belang van hun taak als literator laat inzien. De taal waarin hij deze boodschap overdraagt is die van een eenvoudig redenerend leraar, rijk aan vergelijkingen en beelden die als aanschouwelijk illustratiemateriaal dienst doen. Zo leest

(15) Omstreeks 1947 beplande Van Melle twee boeken waarin deze artikels zouden opgenomen worden. De eerste uitgave zou Die kuns van skrywe heten en de tweede Letterkundige beskouinge en kritieke. Geen van beide is ooit verschenen.

men bijvoorbeeld in Styl en stemming (16): "Stemming is die kleur van jou taal. Stemming is soos die hemel bokant die veld van jou onderwerp. Stemming is soos die wisseling van uitdrukking in die gesig van jou kind." In een ander artikel praat hij over de verschillende soorten inspiratie en noemt een daarvan "'n geboorte, 'n na buite dringing van wat daar kort of lang tevore reeds was. Dit is soos die bloei van 'n boom. Dit is 'n uitbotting, dit is 'n ontluiking; dit is 'n barste van 'n skaal waaruit die jong voël te voorskyn kom". (17)

Een grote diversiteit van onderwerpen wordt in de voorhanden zijnde kunstkritische artikels behandeld: de inspiratiebron van de schrijver, zijn houding tegenover zijn vertelstof, de eisen waaraan zijn literair werk moet voldoen (stijl, ritme, atmosfeer, spanning), het doel en het nut van alle kunst, de schoonheidscriteria .... Ter wille van de overzichtelijkheid hebben we deze menigte ideeën en gedachten in systematische orde gerangschikt. Vooreerst gaat de aandacht uit naar het scheppingsproces bij de schrijver en naar zijn verhouding tot zijn werk. Vervolgens komt het produkt, het literair kunstwerk, aan de beurt; dan het directe oogmerk van elk kunststreven, nl. de schepping van schoonheid; en ten slotte het hogere doel van de kunst.

Tussen twee soorten schrijvers wil Van Melle onderscheid maken: 1) diegenen die, wat hun creatieve mogelijkheden betreft, geheel afhangen van uiterlijke omstandigheden (omgeving, tijdstip, fysieke toestand), en 2) die-

(16) Die Brandwag, 5 April 1940, p. 18
(17) Waarom skryf mens, Die Brandwag, 1 Julie 1938, p. 46

genen die hiervan helemaal onafhankelijk zijn. Dit tweede type, waarover hij breedvoerig uitweidt, werkt echter alleen onder impuls van wat men gewoonlijk inspiratie noemt. Doch de term "inspirasie" voldoet niet, en Van Melle stelt voor hem door "intuïsie" te vervangen, ten minste "as die woord geneem word in die sin van 'n toestand van die gees, waarin die verstand, die rangskikkingsvermoë en die smaak tienmaal so sterk is." (18) "Inspirasie" duidt immers op een externe beïnvloeding; "intuïsie" eerder op een verhoogde activiteit van de geest die niet van iets uitwendigs afhangt, volledig autonoom is. Intuïtie is daarom de leidster van de auteur, geeft hem diepere inzichten, brengt ideeën aan, is als een onbeheerst intellect ("'n deel van sy denkkrag wat meestal slaap") en dikwijls uiterst revelatief: "Dit gooi vir hom deure oop in sy ommuurde tuin sodat hy die wye wereld aanskou". (19)

Naast zijn intuïtie spelen volgens Van Melle vooral de gevoelens bij de literator een voorname rol. Gevoelens stimuleren immers de scheppingsdrang, en om ze gestalte te geven grijpt de schrijver naar zijn pen. De eerste gestaltegeving gebeurt echter nog in de fantasie, die door zelf opgelegde discipline in dienst moet staan van het scheppend brein. Het is immers niet altijd mogelijk de voorstellingen der verbeelding onmiddellijk met klaarheid te beschrijven: ze zijn als visioenen of dromen, waaraan in de gestaltegeving moet gewerkt worden totdat ze aan de eigen smaak voldoen. Zo de schrijver het dan met zichzelf eens geworden is, beschrijft hij feiten en personen "so

(18) Die tyd om te skryf, Die Huisgenoot, 15 Maart 1940, p. 27

(19) Ibidem, p. 27.

waaragtig moontlik in die sin dat hy trag om hulle te maak soos hulle is, sonder verbloeming maar met vergewende begrype." (20) Hoewel uit deze scheppingsakte grote voldoening kan geput worden, is dit toch niet de essentie van het streven. In de eerste plaats moet de auteur trachten naar "veredeling van sy emosies" (20), waarmee onder meer bedoeld wordt dat het er hem niet om te doen mag zijn zich in zijn werk op diegenen die hem in het reële leven onrecht hebben aangedaan, te wreken. Persoonlijke gevoelens mogen zich uiten, doch gematigd door het begrip voor de argumenten der tegenpartij. Van Melle ziet het scheppen van kunst dus als een louteringsproces van de geest ter veredeling van de emoties, hetgeen hoge ethische kwaliteiten van de kunstenaar vereist en wel voornamelijk zin voor objectiviteit. Deze realiseert zich zowel in het "vergevend begrijpen" zijner figuren als bijvoorbeeld in de objectieve belichting van ideologische opvattingen waarmee hij zelf, als kritisch denkend mens misschien niet kan akkoord gaan. Herhaaldelijk heft hij dan ook de wapens tegen de subjectief ingestelde schrijvers, die zichzelf bewust of onbewust in hun werk betrekken. Volgens hem kan met hun werk geen grote kunst geboren worden. "Om 'n goeie kunstenaar te wees, en waarlik groot te wees in jou kuns, moet jy loskom van die selfverheerliking, moet jy loskom van die voortdurende selfbeskouing" (21). Even denkt men terug aan Jonkers aanval tegen individualisme dat volgens hem "die klem laat val op die voortmalende sielkundige reaksietjies van die enke-- ling" (22). Jonkers kritiek was echter ruimer opgevat

(20) Waarom skryf mens?, Die Brandwag, 17 Junie 1938, p. 18.
(21) Die Brandwag, 1 Julie 1938, p. 24
(22) Prosarigtings en ontleding, 1940, p. 31

en gold eerder de bekrompen levensvisie bij kunstenaars die nog niet openstonden voor "die nuwe waardes van die nuwe orde". Bij zijn finale conclusie verzeilt Van Melle nu in extremen, wanneer hij van de kunstenaar een totale zelfverloochening eist, waarvoor moed nodig is ("moed om die wêreld te kan sien soos dit is ...."). Men begrijpt dat hij hiermee een haast absurde eis stelde, aangezien geen enkele kunstenaar - en hij zelf zeker niet - er ooit in slaagt zich volledig uit zijn kunstschepping uit te schakelen: "Whatever characters a novelist has succeeded with must be parts of himself, since only from himself, and not ex nihilo could he give them life" (23).

De vraag is nu hoe een schrijver tot zijn gegevens komt. Antwoord hierop wordt gegeven in een artikel Fantasie (24), waarin fantasie eenvoudigweg "die vermoë om jouself iets voor te stel wat nie bestaan en wat nooit bestaan het nie" genoemd wordt. Ook voor de scheppende fantasie doet zich een dualiteit voor: enerzijds bestaat er "wilde" en anderzijds "gebonde" fantasie. De eerste stoort zich maar weinig aan de wetten van oorzaak en gevolg, en de auteurs die zich hierdoor laten leiden, houden in hun werken meestal van het buitengewone en opzienbarende, hoewel hun bouwstoffen toch uit de werkelijkheid kunnen genomen zijn. Het is duidelijk dat Van Melles voorkeur naar de "gebonde fantasie" uitgaat, omdat hiermee werken geschapen worden waarmee een beeld oprijst van de realiteit, die weliswaar niet noodzakelijk zo bestaan heeft, doch wel zo kán bestaan. Men wordt hier

---

(23) Warren & Wellek, Theory of literature, p. 85

(24) Die Brandwag, 26 Julie 1940, p. 21

onwillekeurig aan Goethes "exakte Phantasie" herinnerd, waar hij ook de weergave van het mogelijke boven die van het onwaarschijnlijke kiest. Men leest bij K. Viëtor: "Es gebe, meint Goethe, so etwas wie eine 'Exakte Phantasie', die nichts mit Willkür, mit Phantasterei zu tun habe" (25); en Goethe zelf blijkt dit soort fantasie genoemd te hebben "eine solche, die den wirklichen Boden der Erde nicht verlässt und mit dem Massstabe des Wirklichen und Erkannten zu geahnten, vermuteten Dingen schreitet. Da mag sie denn prüfen, ob denn dieses Geahnte auch möglich sei und ob es nicht in Widerspruch mit andern bewussten Gesetzen komme". (26) Ook Van Melle ziet zulk een realisme "gebonde aan die wette van rede en billikheid" (27), en in dit opzicht sluit zijn opvatting aan bij die van A. Jonker waar deze zegt dat de schrijver zich "in die allereerste plaas getrou aan die werklikheid moet hou, dit nie fantasties en skeef en onwaar mag maak nie ...." (28). Doch Van Melle voegt er nog een verdere beperking aan toe, nl. die van het didactische: zijn overtuiging is dat een kunstuiting slechts dan volwaardig is wanneer ze "versterkend, lerend en opbouwend" is.

Zijn (Hollands-) realistische afkeer van alles wat naar het fantastische neigt, en zijn zin voor eerlijkheid brachten Van Melle ertoe waarheid als een der voornaamste criteria van de kunst te beschouwen. Hij acht het zelfs de taak van elk literair kunstenaar zich alleen door zijn

---

(25) Goethe, Bern, 1949, p. 379

(26) Eckermann, J.P., Gespräche mit Goethe, II, Jena, 1905, p. 421.

(27) Die Brandwag, 26 Julie 1940, p. 25

(28) Prosarigtings en ontleding, p. 14

begrippen van het ware te laten leiden. De eis is dus dat hij een op waarheid gefundeerde (d.i. waarachtig lijkende) voorstelling van karakters en feiten geeft, hoe groot ook de beperkingen blijken die hij zichzelf daarmee oplegt. Daarom kan hij geen onderwerpen bespreken waarvan hij weinig kennis heeft, en ook kan hij karakters niet voldoende typeren zo hij ze niet door en door kent. "Maar ofskoon die waarheidsliefde die skrywer se arbeidsveld tot benouens toe beperk, (...) so is tog die waarheidsliefde en die sin vir waarheid die dinge wat tenslotte nog die meeste van alle dinge hom sal help om 'n goeie skrywer te word." (29) Deze bewering wordt gestaafd met de overtuiging dat de kunstenaar, aangespoord door zijn streven tot uitbeelding van het ware zijn waarnemingsvermogen zal verscherpen en zijn idioom verrijken, omdat hij steeds met de grootste nauwkeurigheid te werk wil gaan. Dit bedekte pleidooi voor accurater woordgebruik en daaruit volgende taalverrijking is belangrijk daar het een der strijdpunten van de Dertigergeneratie was. Zo schreef Van Wyk Louw in 1938: "Hoe fyner en presieser die taal en die woordgebruik van 'n groep of individu, hoe fyner word sy waarneming en sy intellektuele beheer van die wêreld" (30). Maar terwijl de Dertigers op dit punt sterk het accent leggen, gaat Van Melle er slechts vluchtig overheen. In Styl en stemming komt hij nog even op het oude onderwerp terug: "Jy moet kan huil, jy moet kan lag, jy moet kan te kere gaan en vir dit alles moet jy kan uitsoek uit 'n groot voorraad woorde. Jy moet kan woorde maak as jy nie

---

(29) Waarheid in die letterkunde, Die Huisgenoot, 3 Mei 1940, p. 25.

(30) Lojale Verset, p. 176.

genoeg woorde het nie, en jy moet jou sinne kan rangskik soos dit jou behaag sonder dat jy moeilik verstaanbaar word" (31). Zelfs al is hij zich dus bewust van de kracht van het woord, toch schijnt hij meer om de waarheidszin bekommerd te zijn. Zijn redenering drijft hij echter wat al te ver waar hij wenst staande te houden dat men een schrijver "al sou sy oorspronkelike begaafdheid swak wees" ten slotte onder de grootsten mag rangschikken, indien het maar zijn waarheidsliefde is die hem leidt. Niet alleen interpreteert Van Melle de verkondiging van waarheid als het zaligmakend criterium van het kunstenaarschap, weer voegt hij er een moraliserende functie aan toe: "Jy moet die dinge laat sien soos hulle is; met die regte waardering; in hul skoonheid en hul verskrikking; soos hierdie dinge in die Bybel gegee word, sonder omwindsels, sonder besluitering, sonder verlokking, 'n lering, 'n waarskuwing, 'n tekening van goed en kwaad" (32). Met deze verheerlijking van de waarheid blijkt hij zich dus openlijk voor een didactisch realisme uit te spreken. Slechts in zoverre hij de klemtoon legde op de eis om de werkelijkheid in al haar facetten scherp waar te nemen, kan men toegeven dat hij zich aansloot bij een zeker aspect van de vernieuwing der Nederlandse Tachtigers, die eveneens "uiterst sterke aandacht voor het, vooral zintuigelijk, waarneembare" vroegen en een behoefte hadden aan "waarheid, ook ten opzichte van het lagere, ordinaire" (33). Ook de Dertigers trouwens pleitten voor "'n fyner waarneming van die uiterlike en innerlike lewe" (34).

(31) Die Brandwag, 5 April 1940, p. 18

(32) Skrywers moet ...., Die Brandwag, 21 Jan. 1938, p. 17
Wat Van Melle met het woord "besluitering" bedoelde is ons niet bekend. Misschien hebben we hier met een drukfout te doen.

(33) Knuvelder, G., Nederl. Letterkunde, Deel 4, 1953, p. 19.

In een aantal artikels liet de auteur zich ook over zijn ideeën omtrent meer bijzondere facetten van het literair kunstwerk uit. Zo heeft hij eerst getracht aan te tonen wáárdoor de stijl van een schrijver bepaald wordt. Om daartoe te komen maakt hij vooraf onderscheid tussen stemming en gevoel, waarvan gezegd wordt dat stemming maar een korte, voorbijgaande geesteservaring is, terwijl gevoel veel dieper en blijvender van aard is. Gevoel ligt eigenlijk aan de basis van stemming, is er de voedingsbodem van: "Die gevoel is die grond en die stemming is die plante".(35) Gebaseerd op de gevoelens, zijn dus de stemmingen van een schrijver (en elke kunstenaar) primair vormbepalend en het eerst in zijn stijl zichtbaar. Een schrijver met gevoel voor het geheimzinnige zal precies in zijn stijl de stemming van vrees, onbehagen of spanning weten uit te drukken. Door zijn kennis van zaken bereikt hij tevens een zekere vaardigheid. Bij gevolg geldt ook voor de sociaal gerichte kunstenaar, dat deze met een "emosionele trilling" zijn onderwerp zal behandelen: "Sy gevoel vir maatskaplike verhoudinge maak dat hy dan 'n ander styl skryf as iemand wat genoemde gevoel mis." (36) Met gevoel bedoelt hij hier eerder een "begrip van" of "een zich inleven in". Conclusie is dat niet alleen de ogenblikkelijke stemming de bepalende factor in stijl uitmaakt, doch ook de mate van begrip die de kunstenaar voor zijn subject betoont. Er wordt verder toegegeven dat nog andere belangrijke factoren de stijl van een auteur bepalen; zo onder meer "die karakter van die skrywer" (36) en vooral het doel dat hij in zijn werk na-

---

(35) Styl en gevoel, Die Huisgenoot, 13 Okt. 1940, p. 35

(36) Styl en doel in die letterkunde, Die Brandwag, 9 Feb. 1940, p. 19.

streeft: een "tekening van mense en dinge", het propageren van een denkbeeld of het uiten van een emotie. Het is bij de analyse van een werk dus geboden, eerst dit doel na te gaan en zich dan af te vragen of de stijl aan het doel beantwoordt. Het doel bepaalt immers de woordkeuze, de zinsbouw en het ritme van de taal.

Nauw verwant aan het verschijnsel "stemming" is de atmosfeer, een ander aspect van het literaire kunstwerk. De uit de vorige paragraaf normaalweg oprijzende vraag, hoe stemming eigenlijk ontstaat, vindt hier nu haar antwoord: "Atmosfeer wek stemming" (37). Een vrolijke of bedrukte atmosfeer kan een persoon die daarvoor ontvankelijk is, in een overeenkomstige stemming brengen. Atmosfeer betekent dan eerder de blijvende sfeer en het typische karakter van een bepaalde concrete omgeving, terwijl stemming meer de persoonlijke zielservaring van een beïnvloedbaar menselijk wezen is. Zo gaat dus van de omgeving een invloed uit, die de stemming van een mens bepaalt. In hoeverre een schrijver er in slaagt deze atmosfeer in zijn werk te herscheppen, hangt grotendeels van zijn eigen smaak en aanvoelingsvermogen af. Ook op dit terrein moet de auteur zichzelf weten te verloochenen, daar het de atmosfeer zou schade berokkenen, indien hij de beschrijvingen met eigen commentaar of subjectieve invoegingen bezoedelde. "As hy die aandag op homself vestig, is dit asof hy elke maal self op die toneel verskyn en dis maar selde dat hy daar pas." (37)

Aansluitend bij stemming en atmosfeer noemt Van Melle

(37) Atmosfeer in literêre werk, Die Brandwag, 28 Junie 1940, p. 20.

nog het element "spanning" dat ontstaat wanneer een figuur gelijktijdig gevoelens van vrees en hoop ervaart in een zekere situatie. Spanning moet zich op de lezer overdragen, en dit is alleen mogelijk wanneer een mate van sympathie voor de figuur in kwestie gewonnen is. Van de kant van de auteur wordt daarom weer fijngevoeligheid vereist, want enerzijds mag de spanning niet te lang aangehouden worden en anderzijds is het een "noodsaaklikheid dat die skrywer sy stemminge moet beheers" (38), vooral in zijn woordkeuze, want "hy is in dinge en tegelyk daarbuite. Hy handel en is tegelyk toeskouer." (38). Gedeeltelijk mag hij dan de hoop en vrees mee-ervaren en laten ervaren, het grootste deel van zijn scheppende geest moet echter "koel-beredenerend" blijven. Het is wel merkwaardig dat Van Helle in 't bijzonder de klem legt op spanning, atmosfeer, stemming en gevoel als de voor hem voornaamste aspecten van het literaire werk. Dit feit werpt in elk geval wel een duidelijk licht op zijn eigen proza, dat zo dikwijls zuiver stemmingskunst is.

In laatste instantie ziet hij grote literaire waarde in die werken waarin zich "ritme" manifesteert: "Ritme verhef 'n geskrif tot 'n werk van letterkundige waarde", (39) het kan soms een verhaal tot "'n ding met musiek" maken. Het ritme van proza openbaart zich zowel in de inhoud als in de vorm: zo bijvoorbeeld in de herhaling van beschrijvingen die telkens variëren, in de belichting van de eeuwige kringloop der menselijke handelingen, in het herhaaldelijk opleven (in verschillende literaturen) van identieke ideeën, maar ook in het terugkeren van woorden,

(38) Spanning, Die Brandwag, 30 Aug. 1940, p. 18
(39) Ritme in die lett., Die Huisgenoot, 31 Mei 1940, p. 15

in de gang en klank van zinnen of in de lengte van hoofdstukken. "As 'n letterkundige werk ritme het, voer dit jou mee soos 'n stroom; jy volg dit soos jy 'n danser met jou oë volg." (39) Ritme is naast harmonie en evenwicht een onderdeel van de schoonheid die elke kunstenaar zoekt. (40) Dankzij een sterk geheugen, zijn gevoel en een ontwikkelde fantasie tracht hij zijn materiaal ritmisch te rangschikken en zijn ideeën gestalte te geven. Slechts wanneer hij dit alles met wijsheid (dit is kennis "van die wye en diepe lewe")(40) weet uit te voeren, zal hij de ware gelukbrengende schoonheid bereiken.

Zoals de Tachtigers gaat Van Melle eveneens over tot een intense ophemeling van schoonheid, doch zonder haar te vergoddelijken. Schoonheid kan wel een direct oogmerk van de kunstenaar zijn, zijn meest verheven ideaal, zijn doel is zij niet. Nooit zou Van Melle toelaten dat de aanbidding van schoonheid "een plaatsvervangster van een Christelijken eeredienst" wordt. Evenmin zou hij de poëzie ooit kunnen vereren als "de vrome die zijn god aanbidt", zelfs al was elke kunstenaar, volgens Verweys formulering, de mening toegedaan dat deze god de poëzie of de Schoonheid is.(41) Daar hij een dergelijke opvatting ongetwijfeld als een profanatie zou beschouwen, zou hij veeleer Keunings opinie delen, die duidelijk het wezen en het doel der kunst van elkaar splitste: "Het wezen der kunst is de schoonheid, het doel der kunst is de verheerlijking Gods." (42)

---

(39) Ritme in die lett., Die Huisgenoot, 31 Mei 1940, p. 15
(40) Die Kunstenaar, Ongepubliceerd, in Van Melle-archief.
(41) Verwey, A., Inleiding tot de nieuwe Neder. Dichtkunst, Amsterdam, 1921, p. 12
(42) Keuning, P., Litteratuur en leven, Baarn, 1919, p. 19

Van Melles bespiegelingen leggen voornamelijk nadruk op het eeuwigheidsaspect van de schoonheid, want volgens hem zal het waarlijk schone eeuwig bestaan, vormt de zich herhalende schoonheid aller tijden een eenheid die nooit vergaat. Dit eeuwigheidsaspect kan ook nog op een andere wijze opgevat worden, namelijk in die zin dat schoonheid iets van de eeuwigheid openbaart, zodat de tijdelijke dingen zich onmiddellijk van de eeuwige onderscheiden.(43) En daar ligt precies de taak van de schrijver, om in dit ordeloos mengsel van al het zijnde de eeuwige dingen tussen de tijdelijke op te sporen. Van Wyk Louw praat in dit verband van "'n sekere universele gevoel", dat de achtergrond en de voorwaarde is van alle grote kunst, "'n gevoel dat die mees gewone dinge nie los en alleen staan nie, maar verbind is tot en in 'n heelal" (44). Hij die, volgens Van Melle, een dergelijk gevoel weet te verwerven, die een dieper inzicht in de "wereld" krijgt, is als de profeet, die het verborgene doorschouwt. Schoonheid ziet hij dus als een openbaring van het eeuwige te midden van al het vergankelijke, en kunstenaar is hij die zijn kennis van deze fenomenen in zijn werk uitspreekt. Daarom moet hij eerst leren wat het tijdelijke is, want "uit die kennis van vergankelike dinge groei die kennis van die dinge wat nooit vergaan nie." (45) Vervolgens kan hij, als hij kennis van het eeuwige heeft, als 't ware in de toekomst zien, want hij weet volgens welke wetten de cyclus der dingen zich steeds herhaald heeft en zich bijgevolg weer zal herhalen. "Hy

---

(43) Men kan hiertegenover Jonkers opinie plaatsen: "Egter is die kuns nie in die eerste plaats gespits op die ewigheid nie, maar wel op die lewe in die tyd" (Prosarigtings ..., p. 228)
(44) Lojale Verset, p. 176
(45) Skoonheid is ewig, Die Brandwag, 12 Julie 1940, p. 20

sien deur vensters. Vir hom is deure oop wat vir ander geslote bly. Hy sien agter die horison." (45) Het wordt nu duidelijk waarom Van Melle deze profetische gave, naast het woordkunstenaarschap, als een der "voortreflikhede" van de ware dichter beschouwde: "'n Digter van betekenis besit gewoonlik drie voortreflikhede. Hy moet woordkunstenaar wees, 'n denker en 'n siener." (46) Hier benadert hij opnieuw zeer dicht Keunings Christelijk verantwoorde visie op het dichterschap: "Hij, evenals de profeet, stijgt uit boven het menschenbeweeg, overziet het van zijn hoogte als in vogelvlucht en verre, verre daar overheen, speurt zijn adelaarsblik den nieuwen tijd; bij intuïtie weet hij, hoe uit het oude het nieuwe tevoorschijn zal treden, hoe nieuw leven zal opbloeien uit het oude dat sterft. De dichter is een ziener, evenals de profeet. (...) Hij ziet in den tijd het licht der eeuwigheid spiegelen; al het tijdelijke is hem beeld van het onzienlijke." (p. 83) Men kan zich vooral bij de eerste zin van dit citaat niet van de indruk ontdoen dat Van Melle zich bij Keuning zou geïnspireerd hebben, wanneer hij schrijft: "'n Siener is iemand wat plotseling opgehef word en van 'n hoogte die omtrek oorsien" (46). Toch is er nergens in een van Van Melles geschriften een verwijzing waaruit men zou kunnen afleiden dat hij diens werk kende. Evenmin is er een verwijzing naar de kunsttheorie die Totius in 1911 voor de Zuid-Afrikaanse Akademie voor Taal, Letteren en Kunst formuleerde. Want ook voor Totius was de dichter in de eerste plaats ziener: "Ziener-zijn bij de gratie Gods - ik heb de ware dichter

---

(45) Skoonheid is ewig, Die Brandwag, 12 Julie 1940, p. 20

(46) Ons poësie, Jaarboek Skrywerskring, 1943, p. 109

genoemd" (47). Hij is het die meteen "het ding en al zijn relatiën" ziet.

Buiten het eeuwigheidsaspect van schoonheid in 't algemeen, moet de wijze waarop het esthetische zich in een kunstwerk reveleert, onderzocht worden. In Waardering van die letterkundige werk (48) geeft Van Melle een opsomming van een aantal kenmerken, een aantal gedaantes waaronder zich de schoonheid voordoet, zo bijvoorbeeld kennis en vaardigheid, taalrijkdom of rijkdom van wijsheid, waarheid, eenvoud, liefde, vrijgevigheid, nederigheid, werkzaamheid, dienstwilligheid. Schoonheid is ook vrij, zij is eeuwig, verschaft blijdschap, is versterkend, dapper; zij wordt vermeerderd door ritme of beweging en munt uit door evenwicht .... Zonder enig verschil te maken rangschikt Van Melle hier willekeurig zekere vormelijke eigenschappen van het kunstwerk en zekere geesteseigenschappen van de kunstschepper door elkaar. Dit is zeker wel een van die gevallen waar de auteur een verward stuk denken op papier gezet heeft. Een der esthetische kwaliteiten acht hij niettemin de voornaamste, en dit is eenvoud die, ook volgens Jonker (49), de schoonheid van een kunstwerk heerlijker maakt. "Eenvoud is die onopgesmukte ding, die saak alleen, sonder onnodige of hinderlike bykomstighede, die doel sonder die medebedoelinge ...." (48) Ook wat de taal betreft, geldt dezelfde regel: "Eenvoudige taal is taal wat geskryf is om die gedagtes van die skrywer weer te gee en met dié

---

(47) Nienaber, P.J., Totius - Digter en Profeet, Johannesburg, 1948, p. 230

(48) Die Huisgenoot, 30 Sept. 1938, p. 33

(49) Zie zijn opstel "Eenvoud" in Prosarigtings en ontleding, p. 215

doel alleen." (48) Naast eenvoud is er de liefde, want de kunstenaar die zijn materiaal met liefde beschouwt en hanteert, zal reeds de voornaamste stap op de weg der schoonheidscreatie gezet hebben. Liefde verschaft hem "indringingsvermoë" en ontsluiert levensgeheimen. Liefde kan zeker niet bestaan als de kunstenaar niet met nederigheid tegenover zijn schepping staat. Dit was ook Van Wyk Louws opinie: ".... as hy nie dikwels vernederd staan selfs oor sy strewe nie, sal hy geen groot kuns kan maak nie" (50).

Aangezien waarheid, vrijheid, liefde, geestelijke rijkdom en kennis der "eeuwige" dingen typische kenmerken van de ware schoonheidschepper zijn en deze eveneens het waarachtige Christendom typeren, is Van Melle in latere jaren, via een haast syllogistische redenering, tot het simplistische besluit gekomen dat "die aanbidding van skoonheid in sy wye betekenis tenslotte moet voer tot aanbidding van Christus ondat Christus die verpersoonliking van die skoonheid is." (51) Op deze wijze is hij er voor zich zelf dan in geslaagd, de schakel tussen zijn esthetische en zijn levensfilosofische opvattingen te smeden. Hij bewijst zijn argument met de vaststelling dat de meeste der Tachtigers aanvankelijk het Christendom onverschillig en soms vijandig bejegenden, maar later tot inkeer kwamen. Kloos zou van het afschuwelijke Christendom gepraat hebben; later publiceerde hij daarentegen gedichten "wat mens kon aansien vir die werk van 'n

---

(48) Die Huisgenoot, 30 Sept. 1938, p. 33
(50) Lojale Verset, p. 188
(51) Die Tagtigers , Suid-Afrika, Okt. 1943, p. 31

gelowige" (51). Deze bewering is vrij vaag gesteld en het is niet uitgesloten dat Van Melle een verkeerde interpretatie gaf van dat soort gedichten waarin een "overtuiging die aan godsdienstig belijden doet denken" (52) besloten lag en hij de aanbidding van Schoonheid met het Christelijk gebed verwarde. Verwey zou een identieke evolutie doorgemaakt hebben en Van Eeden stierf als lid van de Rooms-Katholieke kerk. Overtuigd en belijdend gelovige, wil Van Melle dus deze evolutie anticiperen door van meet af aan de literatuur te zien als een middel waarmee goddelijke wijsheid kan gezocht en verkondigd worden, zodat zij als "hoogste openbaring" in het leven kan gelden. Het is klaar dat hij zijn ganse "Weltbetrachtung" waarop de thematiek van zijn verhalend proza duidelijk een licht werpt, en ook zijn literair-esthetische ideeën op zijn religieuze overtuigingen poogde te funderen. Als gemeenschappelijke basis verlenen deze aan zijn werken in hun geheel wel een zekere eenheid.

Na al de hierboven geschetste theorieën wekt het eigenlijk geen verbazing meer dat Van Melle het kunstwerk niet als een autonoom, een zelfgenoegzaam esthetisch object beschouwde, doch het een utilitaire functie toebedeelde. Uitgaande van de opvatting dat schoonheid liefde en nederigheid is, is het volgens hem ook normaal, dat ze zich in dienst van iets wil stellen: "Daarom sal in 'n literêre kunswerk hierdie eienskap (de dienstbaarheid) van die skoonheid dikwels waarneembaar wees. Die skrywer wil met sy skrywe sy volk, die mensheid, 'n

(52) Donkersloot, N.A., Beeld van Tachtig, Amsterdam, 1952, p. XXV.

seker deel van die mensheid of sy God dien." (53) Dienstbaarheid eist dan ook dat de meer begaafde zijn mindere zal dienen. Deze woorden richten de aandacht weer op Keuning's visie, die de Christelijke kunstenaar ziet als iemand die "het meeste schatten van schoonheid, tot wie leven in armoede" brengt. (54) Hij die het voorrecht heeft zich in een bepaalde kunstvorm te kunnen uitdrukken, moet daarom een taak vervullen: "Die skrywer (wat dit besef) is in sy werk die dienaar van hulle wat minder bevoorreg is as hy, minder kennis van skoonheid het."(55) Op de kunstenaar rust bijgevolg de taak een gelukverschaffend en geestverheffend werk te verrichten. Met zijn artistieke uiting moet hij de ogen van zijn publiek openmaken voor de begrippen van schoonheid: die van de muziek, de kleuren, de vormen, de taal en in 't algemeen "die lewe in en rondom hulle".(55) Met deze overtuiging sluit hij weer aan bij Totius die zegt dat het de taak van de dichter is "ook anderen de schellen van de ogen te doen vallen, opdat ook zij genieten van wat hij geniet en aanschouwen wat hij aanschouwt" (56). Ook volgens Van Melle moet hij hen het beste geven van wat hij bezit voornamelijk om hen vooruit te helpen in hun worsteling naar een menswaardiger bestaan en samen met Adama van Scheltema, die in zijn Maatschappelijk Kunstcredo (1899) schreef: "Geen kunst om de kunst, maar kunst voor de menschen om je heen" (57), stelt Van Melle zich dus helemaal op een pragmatisch standpunt, door van

(53) Waardering van die Letterk. werk, Die Huisgenoot, 30 Sept. 1940, p. 33
(54) Keuning, P., Op. Cit., p. 97
(55) Nederigheid i.d. Kuns, Die Brandwag, 22 Nov. 1940, p. 28
(56) Nienaber, P.J., Totius - Digter en Profeet, Johannesburg, 1948, p. 234
(57) Gecit. door Asselbergs, Geschiedenis v.d. Lett. der Nederlanden, Deel IX, p. 272

het kunstwerk te eisen dat het een bepaalde sociale functie moet verrichten. Hij categoriseert de kunstenaars als een soort superieur ras, de elite van een gemeenschap, die niettemin tot het niveau van de minder bevoorrechten, waartoe ze zelf eens behoorden, moeten kunnen afdalen om zich in hun situatie in te leven. In dit bepaalde aspect, althans theoretisch, is de afstand tussen deze kunstopvatting en die der Dertigers weer zeer klein, want al verweet men aan dezen hun zogenaamd "individualisme", was hun grote betrachting toch "'n vurige meeleef met alles wat in die volk omgaan" (58). Kunst blijkt voor Van Melle dus onder alle omstandigheden een opbouwende waarde te moeten hebben, voor de bewonderaar daar haar schoonheid hem geluk moet brengen, en voor de schepper daar ze als een middel tot kritische zelfintrospectie kan functioneren en hem aldus geestelijk tot een nieuw mens vormt. Derhalve kan ook de kritiek hier een nuttige rol spelen, door de kunst met nieuwe inzichten te verrijken. Zij kan echter alleen geleverd worden door mensen "met groot kennis van sake" (59), wie het eerlijk erom te doen is hun opinie openhartig uit te spreken. Zoals de Dertigers besefte ook Van Melle dat de kritiek in veel te kort schoot. Ook hij eiste in die jaren een kritiek "wat bokant persoonlike vriendskap en vyandskap staan en geen maatstaf buiten die hoogste waarde erken nie" (60). Zelf schrijft hij over de criticus: "Hy moet kan weeg en as sy beste vriend te lig bevonde word, moet hy dit kan sê; hy moet kan meet en as sy ergste vyand groot blyk te wees, moet hy dit sonder

(58) Louw, N.P. Van Wyk, Berigte te Velde, p. 64
(59) Die ware kritikus, Die Brandwag, 24 Mei 1940, p. 20
(60) Louw, N.P. Van Wyk, Lojale Verset, p. 103

terughouding openbaar" (59). De objectiviteit, de zelfverloochening die Van Melle van de kunstenaar eist, moet ook de grootste deugd van de criticus zijn.

In zijn voorlaatste levensjaar schreef Van Melle in een artikel: "Wanneer vandag, na al die jare ondervinding en bepeinsing, ek aan myself die vraag stel: Wat is kuns? dan moet ek antwoord: Nee, waaragtig, ek weet dit nie."(61) Men kan de schrijver om zijn eerlijkheid waarderen, en inderdaad, eigenlijk heeft hij in geen van zijn artikels een duidelijk omschreven en finale definitie van het begrip "kunst" gegeven. Hij vermeldt zijn mening omtrent de eisen die aan een kunstenaar moeten gesteld worden, hij geeft enkele kenmerken van het literair kunstwerk, hij praat over het doel en het nut van de kunst en illustreert dit alles af en toe met zijn visie op een dichter of een auteur, maar nergens komt men te weten wat nu feitelijk kunst is. In al zijn artikels blijft hij alleen de praktisch gerichte didacticus, die uit het gezond verstand voortspruitende raadgevingen en wenken verschaft.

De slotsom is dat Van Melle in zijn literair-esthetische opvattingen eerder traditioneel en zeker niet even oorspronkelijk als met zijn prozastijl was. Anders dan de dichters van die dagen, waren de prozaïsten ook niet bepaald overtuigd van het noodzakelijke van een ver-

---

(59) Die ware kritikus, Die Brandwag, 24 Mei 1940, p. 20

(61) Wat is kuns, Ts. vir letterkunde, 13 Maart 1952, p. 5 (Ook in My Jeugland - Uitg. door C.M. van den Heever, Johannesburg, 1953, pp. 57-67)

nieuwing. Onder hen is Van Melle een der stilste figuren, maar ook iemand wiens werk van duurzamer waarde bleek te zijn dan dat van anderen die toen hoger van de toren bliezen. Afgezien van de zeldzame artikels over contemporaine dichters of schrijvers (62), liet hij zich ook praktisch nooit over de Afrikaanse literaire wereld uit. Een van de weinige keren dat hij dit wel deed, was in Skrywers moet meer idealisties en ruimer van uitsig wees, waarin hij tegen een bekrompen mentaliteit van leer trok: "Dit is by ons nog te veel Suid-Afrika, Suid-Afrika, ons volk, ons taal, ons ras. As ons nie daarbo uitkom nie, sal ons bly staan op die eerste tree van die trap wat die weg is na 'n hoogstaande literatuur. Ons sit nog te veel in die kamer van ons land, en weier om ons te begeef in die groot stad van die wêreld. So bly daar 'n sekere bekrompenheid in ons denke en daardeur in ons skrywe" (63). Even sterk als in de dichtersgeneratie van Dertig bleek dus in hem de overtuiging te leven dat de letterkunde moest wegkomen van het strikt lokale, dat alleen om zijn typisch karakter alom opgehemeld werd. Volgens W.E.G. Louw konden lokale elementen wel een organisch deel van het gedicht (en dus ook van het verhaal en de roman) uitmaken, maar dan als "beelden, als eeuwige Afrikaanse achtergrond van den mens, die nu in zijn volle menselijkheid op de voorgrond treedt" (64).

Men ziet in dit geval, en in de enkele andere die in de voorgaande paragrafen ter sprake gekomen zijn, dat

---

(62) Jochem Van Bruggen (Jaarb. Skrywerskring, 1936); Oorlogsgedigte van Uys Krige (Suid-Afrika, Sept. 1942); Ons poësie, (Jaarboek Skrywerskring, 1943).

(63) Die Brandwag, 21 Jan. 1938, p. 17

(64) De nieuwere Afrikaanse Poëzie, 's Gravenhage, 1939, p. 34.

er wel degelijk parallellen tussen Van Melles literaire opvattingen en die van de vernieuwers van Dertig bestaan. Men vindt ze echter alleen terloops, hier en daar, omdat Van Melles theoretische geschriften niet uit dezelfde overtuigde wil tot vernieuwing zijn ontstaan. Van Melle is nooit een essayist als Van Wyk Louw of W.E.G. Louw geweest, noch heeft hij ooit de ietwat luidruchtige strijdlust van bijvoorbeeld A.H. Jonker gehad. Maar zijn scheppende praktijk was desniettemin belangrijker dan die van laatstgenoemde.

III. REALISME IN DE LITERATUUR.

Uit de aard van zijn esthetische bespiegelingen hoort Van Melle in de realistische stroming thuis. Nu dient echter onderzocht te worden in hoeverre ook zijn scheppend werk als realistisch te bestempelen is en, allicht, of er ook niet-realistische kentrekken in te vinden zijn. Het is dus noodzakelijk dat we ons vooraf bezinnen over de vraag: hoe doet zich het literaire realisme voor in de praktijk?

Zoals Auerbach in zijn Mimesis aantoont, is het realisme in de letterkunde zo oud als de kunst zelf: in elke eeuw kan men realistische uitingen aanstippen, zij het dan natuurlijk telkens in variërende vormen. Zulks wordt door Hugo Bieber bevestigd: "In der Kunst der primitiven Völker, in der Antike wie in der Gotik sind derartige Erscheinungen anzutreffen" (65). Maar met dit verschijnsel hoeven we ons nu niet in te laten; want wie van realisme in de letterkunde praat, denkt toch

(65) Der Kampf um die Tradition, Stuttgart, 1928, p. 7

gewoonlijk aan een kunststroming die het waarheidsbegrip tot artistieke norm verhief en zich in de tweede helft van de vorige eeuw verzette tegen een idealistische wereldbeschouwing, welke met haar zucht naar het metafysische het geschapene op irrationele wijze trachtte te doorlichten en daarom fantasie en gevoel boven de rede stelde. Van het metafysische wil het realisme nu wegkomen: "Il ne regarde que le monde sensible; il fonde son esthétique sur l'observation, tout comme la science ...." (66). "Waarheidsgetrouwe werkelijkheidsuitbeelding" ("einfache Nachahmung der Natur" zegt Goethe) is zeker wel de meest algemene formule waarmee men de betrachting van het realisme kan omschrijven. Maar of men wel van <u>een</u> realisme kan praten, wordt door Dumesnil betwijfeld: "... il n'y a point (et moins encore qu'il n'y avait eu un romantisme) un réalisme - mais des réalistes, et tous différents par le tempérament, par le talent, plus divers encore que ne le furent les romantiques ...." (67). Wie met deze bewering wellicht niet helemaal akkoord gaat, moet toch toegeven dat het realisme in zijn veelvuldige verschijningsvormen een moeilijk omschrijfbaar begrip is, zo men de historische inhoud ervan wil scheiden van de literair-theoretische.

De meest essentiële kentrek is ongetwijfeld de verruiming van wat de Engelsen gewoonlijk de "subject matter" noemen, hetgeen erop neer komt "that the ordinary and near at hand are as suitable for literary treatment as the exotic and remote" (68). De vertelstof van de lite-

(66) Dumesnil, R., <u>L'Epoque réaliste et naturaliste</u>, Paris, 1945, p. 28.

(67) Op. Cit., p. 28.

(68) Becker, G.J., <u>Documents of modern literary realism</u>, Princeton, 1963, p. 23.

rator moet al de door hem observeerbare facetten van het reële leven omvatten. Naast de romanticus, wiens ongebreidelde fantasie hem tot de meest onwerkelijke verhaalgegevens mocht inspireren, schijnt de realist dus uiterst gelimiteerd te zijn: hij beschrijft niet wat hij niet kan waargenomen hebben. Maar voor hem openen zich toch weer gans andere terreinen, die de romanticus nooit had durven of willen betreden. Door het introduceren van het alledaagse, het burgerlijke of zelfs de rauwe werkelijkheid rekenen de realisten af met de overtuiging dat dergelijk episch materiaal onbruikbaar zou zijn in de literatuur. Niemand vinden ze te afstotelijk of te lelijk om als verhaalonderwerp dienst te doen; geen handeling van de mens is te laag om beschreven te worden. Het zijn de extreem gerichte realisten, nl. de naturalisten, die zulk een opvatting het meest consequent in de praktijk omzetten en daarmee soms zelfs te ver gaan. Toch is hun uitgangspunt eigenlijk gelijk aan dat der realisten: samen richten ze de aanval tegen "an excessive cult of the momentary mood"(69), die alleen van aard is om van de mens een onvolledige en onjuiste voorstelling te geven. Sommigen, overtuigd dat de fysiologische voorkomst van de mens zijn meest wezenlijk deel is, gaan over tot een haarfijne en onsmakelijke detaillering van lagere driften; anderen willen voornamelijk de zuiver psychische aanleiding daartoe achterhalen. Beiden, en vooral de meer gebalanceerde realisten, zijn erop uit om een volledig en accuraat beeld van om 't even welke mens in zijn maatschappelijk kader te geven: "Thus realism means a three-dimensionality, an all-roundness, that endows with

---

(69) Lukacs, G., Studies in European Realism, London, 1950, p. 6.

independent life character and human relationships." (70) Op de accuraatheid van dit mensbeeld en op de middelen die de realist tot de schepping daarvan ten dienste staan, moet het hoofdaccent vallen.

Om de eis van geloofwaardigheid van het gebeuren getrouw na te komen en aldus de epische illusie in stand te houden, wil de realist zijn lezers er zo weinig mogelijk aan herinneren dat hij zelf als auteur de draden van de verhaalactie in handen heeft en naar willekeur omspringt met zijn karakters, die hij in- en uitwendig geheel kent. Het verhaal moet als het ware zichzélf vertellen, en hij, de auteur, kan op zijn meest de rol van objectieve weergever vervullen. Commentaar op de figuren of het gebeuren is voor het consequente realisme uit den boze, aangezien dat er alleen zou toe bijdragen om de werkelijkheidsillusie te verstoren. Objectiviteit is derhalve het parool, maar het is de strijdkreet voor een ideaal dat om zo te zeggen onbereikbaar is. Wayne C. Booth wijdt in een uitgebreide studie verschillende paragrafen aan dit verschijnsel en ter inleiding schrijft hij: "we can distinguish at least three separate qualities: neutrality, impartiality, and 'impassibilité'" (71). Deze drie "qualities" liggen volgens hem aan de basis van objectiviteit. Neutraliteit is de houding van de auteur ten opzichte van alle waarden: alle dingen, zowel de goede als de slechte, moet hij pogen belangeloos weer te geven. De onpartijdigheid, de tweede karakteristiek, acht hij voor de auteur het moeilijkst bereikbaar: "Even among

---

(70) Lukacs, G., Op. Cit., p. 6.

(71) The Rhetoric of Fiction, p. 67.

characters of equal moral, intellectual, or aesthetic worth, all authors inevitably take sides" (72). Hoe eerlijk een auteur ook wil zijn wanneer hij over één of meerdere figuren schrijft, onvermijdelijk gebeurt het dat hij, om deze figuur te belichten een andere benadeelt, die eveneens belangstelling had "verdiend". "Art imitates life in this respect as in so many others ...." (73). De derde karakteristiek van objectiviteit, de "impassibilité' - het woord is van Flaubert - slaat op de onpersoonlijke houding die de auteur tegenover figuren en gebeurtenissen in zijn werk moet aannemen. Een onbeperkte mate van zelfverloochening wordt geëist, het is de toets voor zijn waarheidszin en eerlijkheid, het is het bewijs van zijn integriteit als realist. "A great realist (...) will, without an instant's hesitation, set aside these his own prejudices and convictions and describe what he really sees, not what he would prefer to see" (74).

De zin voor objectiviteit mag men in elk geval als een der belangrijkste determinerende factoren van de stijl der realisten beschouwen. De ware realist is hoofdzakelijk visueel ingesteld ten opzichte van het gebeuren dat hij voor zich laat afspelen (75). Zijn schrijftrant kan daarom soms onuitstaanbaar vervelend worden, vooral wanneer zijn beschrijvingen eerder een levenloos relaas of tableau zijn en de feiten een opeenhoping van nauwkeurig weergegeven bijzonderheden. Soms is het de taal zelf die tot de indruk van eentonigheid bijdraagt, want de tekst

(72) Ibidem, p. 78.
(73) Ibidem, p. 79.
(74) Lukacs, G., Op. Cit., p. 11.
(75) Niet voor niets gebruikt H. James in dit verband het beeld van een "house of fiction" met een aantal vensters die op de opeenvolgende scènes uitkijken. (The Art of the Novel, New York, 1962, p. XXV).

en het beschrevene moeten zo dicht mogelijk bij elkaar staan. Om de hoogste graad van authenticiteit te verkrijgen wordt vanzelfsprekend afgezien van elke vorm van retoriek, die eerder naar uiterlijke vormschoonheid dan naar innerlijke waarheid of echtheid streeft. Dit werpt meteen een licht op de grote verwantschap tussen het literaire taalgebruik der realisten en het alledaagse idioom, vooral in de dialogen: in alle opzichten moet de afstand tussen de auteur en zijn subjecten evenals tussen een verhaalpersonage en zijn "werkelijk" model worden opgeheven.

Dat de "authorial self-effacement", de afzijdigheid van het gebeuren, alleen een ideaal was waarnaar men streefde zonder het ooit te bereiken, bewijzen de meeste realisten zelf door veelal hun thematiek zo te kiezen dat zij onwillekeurig bij de lezer bepaalde gevoelens van leedwezen opwekt. Nu eens bewerkstelligen zij dit door een deerniswekkende vorm van humor, dan weer door een verder doorgedreven vorm van humor, ironie, die nog schrijnender werkt. Van objectief realisme is dan geen sprake meer, het is nu vergeestelijkt, doorlicht van gevoelens van persoonlijke aard. Een even subjectieve klank krijgt dit realisme wanneer de auteur van mening is dat zijn werk een didactische strekking moet vertonen. Reeds de oude Potgieter heeft zich n.a.v. een kritiek op de Camera Obscura van Beets, uitgesproken voor "een schildering van toestanden des volks, opdat het erdoor mogt worden geboeid, getroost en geleerd" (76). Op het eerste gezicht schijnt het paradoxaal dat zij die een waarheidsgetrouw beeld van de werkelijkheid willen schep-

(76) Kopijeerlust des dagelijkschen Levens, De Gids, V, 1841, p. 442.

pen terzelfdertijd een sociaal doel nastreven, maar men moet ook in gedachten houden dat deze tendens vooral gemotiveerd wordt door een nieuwe bekommerdheid om de mens, het individu. De enkeling is nu geen type meer doch iemand met persoonlijkheid, met eigen gevoelens en een karakter dat hem alleen kenschetst; kortom hij wordt al hoe meer een op zichzelf staande eenheid, een "particular individual". De naamgeving speelt in dit groeiproces een belangrijke rol. Op overtuigende wijze toont Ian Watt bijvoorbeeld aan hoe men in de ontstaansgeschiedenis van de roman in Engeland een steeds duidelijker wordende neiging krijgt om figuren met namen te dopen die niet meer gegrepen worden uit mythologische of andere irreële sferen, maar uit de eigentijdse wereld. Plaatst men auteurs als Defoe, Richardson, Fielding enz. naast elkaar, dan ziet men dat ze telkens meer en meer hun figuren benoemden "in such a way as to suggest that they were regarded as particular individuals in the contemporary social environment." (77)

Buiten de beklemtoning van de individualiteit van hun karakters geven de realisten ook grote aandacht aan de ruimte- en tijdsaspecten van hun stof, aspecten die trouwens niet zonder elkaar in te denken zijn. Vooreerst wordt nauwkeurige ruimteafbakening als absolute noodzaak beschouwd, zowel om tot een zo correct mogelijk begrip van het individu te kunnen komen als om de zogenaamde authenticiteit van het gegeven te verhogen, iets waarop de realist zeer gesteld is. Authenticiteit probeert hij meestal ook te verkrijgen door de gebeurtenissen in zijn verhaal of roman te localiseren in een wel bepaald tijd-

(77) Watt, I., The Rise of the Novel, Harmondsworth, 1963, pp. 19-20.

schema. Twee mogelijkheden doen zich (eventueel gelijktijdig) voor: ofwel zal hij zijn best doen om de gebeurtenissen in hun historisch tijdskader duidelijk te situeren; of anders zal hij toch uiterst zorgvuldig de chronologische sequentie van het feitenmateriaal respecteren.

Dat een figuur als 't ware afhankelijk is van de ruimte waarin hij leeft, betekent niet altijd dat zijn bestaan gedetermineerd is. In tegenstelling met de naturalisten leggen de realisten meer het accent op de individualiteit van de figuren, wier levensloop eerder door hun eigen persoonlijkheid dan door een blinde noodlotsfactor bepaald wordt. Toch zal de realist er hier weer moeilijk aan ontkomen om een subjectieve houding aan te nemen. Want om een authentiek werkelijkheidsbeeld van een of meerdere figuren te kunnen schilderen, precies gesitueerd in tijd en ruimte, moet de auteur zich inlaten met elk facet van het leven dat hij voorstelt en dus ook met de ideologische positie van de figuur in diens maatschappij; met het geestelijk, of zo men wil, het filosofisch klimaat waarin deze figuur leeft. Haast onvermijdelijk zal de auteur zijn mening over deze tijdgeest uiten.

IV. VAN MELLES REALISME.

De vraag is nu of men in Van Melles werk dezelfde soms paradoxale kenmerken van het realisme kan aanstippen. Kan men hem een realist in de ware zin van het woord noemen? Schiep hij een eigensoortig realisme?

Zoals dit het geval is met alle werken, tot welke letterkundige stroming ze ook al behoren, is het zo goed als onmogelijk in een van Van Melles verhalen of romans tegelijkertijd alle karakteristieken samen terug te vinden. In elk werk worden de kenmerken immers "combined with different traits, survivals from the past, anticipations of the future, and quite individual peculiarities ...." (78). We hebben reeds vastgesteld dat het meest primaire oogmerk van de realist is om een zo authentiek mogelijk werkelijkheidsbeeld te scheppen. Met zijn aandacht vooral toegespitst op de mens "in sy alledaagsheid" kan hij deze mens zien ofwel in zijn uiterlijke evolutie, bijvoorbeeld als een slachtoffer van maatschappelijke toestanden waarover hij geen beheer heeft; ofwel in zijn meer geestelijk bestaan en dan bijvoorbeeld als iemand bij wie de problematiek t.o.v. de buitenwereld nu vervangen is door een conflict dat zich allereerst in zijn binnenwereld afspeelt. Al kan een strenge scheidingslijn weliswaar niet getrokken worden.

Wie inzicht wil krijgen in de creatieve beginsels waaruit Van Melles prozawerk gegroeid is, moet aannemen dat voor hem het geestelijk aspect van de mens als het meest fundamentele van zijn wezen gold. Het is immers in de geest dat de mens zijn levensproblemen ten opzichte van zichzelf in het reine moet brengen. En het resultaat van deze strijd-met-het-zelf zal ook de houding tegenover de naaste bepalen. Pas aan de hand van deze vaststelling zullen we tot een zinvolle duiding van de unieke kenmerken van Van Melles werk en realisme kunnen komen. We zullen er o.m. door verstaan waarom de auteur steeds

(78) Wellek, R., Concepts of criticism, New Haven, 1964, p. 253.

één individu tot verhaalonderwerp kiest; waarom hij aan de situering in ruimte minder belang hecht dan aan een situering in het tijdskader; en waarom het stemmingselement zo dikwijls de nadruk krijgt.

Het feit dat Van Melle, zoals een Leon Maré of Jochem van Bruggen, vanaf zijn eerste tot zijn laatste werk plattelanders, bijwoners of middenstanders liet optreden, was in de Afrikaanse letterkunde niets nieuws: het toonde hem alleen als een realist die zijn figuren niet meer het gezapig idyllisch landleven, met harmonische verhoudingen in een heerlijk natuurkader, liet leiden. Belangrijker echter was dat de grote meerderheid der verhalen en romans zich steeds concentreerden rond een enkele hoofdfiguur. Alleen al de titels van een grote menigte verhalen (en romans) laten dit vermoeden: "Zule", "Leeuwtje", "Vrouw van de Plaate", "Sarie", "Kotie", "Mooi Susarie", "Pop", "Lusie", "Van den Berge", "Ou Vorster", "Spekskieter" .... "Bart Nel", "Dawid Booysen" enz..... In dit opzicht betoonde Van Melle zich natuurlijk niet minder realist, maar specifiek voor hem was wel dat het gebeuren waarin hij deze figuren plaatst, niet gewoonweg een willekeurige botsing is doch meestal een conflictsituatie die zich eerst in de geest van de hoofdfiguur afspeelt alvorens zich in de buitenwereld te manifesteren. En het is juist omdat hij de volksmassa ziet als een conglomeratie van individuen met een eigen persoonlijkheid en emoties, dat hij zijn actie rond nooit meer dan een of twee figuren zal opbouwen: mogelijke bijfiguren kunnen daarbij wel een ondergeschikte hoewel niet functieloze rol spelen.

De actielijn waarvolgens de verhaalgegevens verlopen,

kan men zien als een soort restabilisatie- of wederaanpassingsproces van de hoofdfiguur; ook als een inzichtverkrijgen "in hul eintlike situasie, hul eintlike menswees, in die probleem van hul lot en hul bestemming" (79). In een minderheid der gevallen moet de mens zich verzoenen met de natuur ("Die tuiskoms", "Een nieuw land", "Naar andere landen"), in de meerderheid moet hij zich aanpassen aan zijn medemens, moet hij tot een nieuwe vorm van mede-menselijke stabiliteit komen (Flip in "Weer by die huis"; ook die "Die Joiner", en dominee Butler in "Verjonging", en Dawid Booysen wiens leven een aaneenschakeling van wederaanpassingen is). Elke figuur herwint pas dan zijn stabiliteit wanneer hij tot inzicht is gekomen omtrent zichzelf, omtrent zijn positie of zijn verhouding ten overstaan van zijn medemens. Men kan niet verwachten dat in elke verhaalactie dit ogenblik van helderheid, van het doorschouwen van de eigen situatie even expliciet gesteld wordt. Wel is het duidelijk bijvoorbeeld in "Verslagen" (ZAS) waar men leest: "Toen brak een groot nieuw gevoel langzaam in hem open. Een droefheid als een pijn in zijn borst, een smartelijk verlangen naar teerheid en vriendschap" (p. 27). Ook in "Verjonging" (Vgs): "'n Teks kom in sy gedagte: 'Die waarheid sal u vrymaak'. Dit gee hom 'n skok" (p. 203). Heel wat minder schokmatig ontstaat het inzicht in "Lig daag" of "Dinge wat rusgee". Maar de fijnste afbeeldingen van een oprecht zoeken naar de diepere zin in het reële leven, een diepere zin die kan schuilen achter een bepaalde levenservaring - een droom, een voorteken - die zich als betekenisloos voordoet, krijgt men toch in de verhalen waarin de hoofdfiguur zich met de dood gecon-

(79) Botha, E., Perspektief en Profiel, p. 379.

fronteerd acht.

We kunnen hier al tot een eerste conclusie komen. Zoals de realist schroomt Van Melle niet om als "subject matter" een beeld van een (eventueel banale) realiteit op te roepen. Dit alledaagse wordt dan niet louter om zichzelf beschreven, wel omdat het een gepast "dekor vir 'n sielkundige ontwikkeling" (80) vormt. En dit is de idee die achter alles schuilt, nl. dat zelfs het schijnbaar onbelangrijkste feit in een mensenleven de manifestatie van een diepere zin kan zijn. Met deze overtuiging is Van Melle in het Afrikaans beslist zijn eigen weg gegaan.

Zijn belangstelling voornamelijk in de psychologische problematiek van zijn hoofdfiguren bracht Van Melle ertoe, bepaalde structurele elementen van zijn verhalen ten koste van andere uit te bouwen. Zo wordt, in tegenstelling met wat bij de meeste realisten het geval is, bij Van Melle schaars met milieubeschrijvingen omgesprongen. Wel worden de figuren gewoonlijk vast gelocaliseerd in hun geografisch kader, zodat men een zekere afbakening - geen schildering - krijgt van de ruimte waarin zij zich bewegen. Had hij in zijn Zuid-Afrikaanse Schetsen overdadige natuurtekeningen gegeven, in zijn later werk scheen hij van mening te zijn dat de afhankelijkheid van de reële omgeving sterker verwezenlijkt wordt wanneer men de mens omringd ziet van levende in plaats van levenloze objecten. Vandaar ongetwijfeld (vooral in de novelles en de romans) het steeds grote getal bijpersonages dat om elke hoofdfiguur heencirkelt. Milieubeschrijvingen moeten dan

(80) Mulder, H.A., Twee wêrelde, Pretoria, 1942, p. 79.

plaats ruimen voor stemmingsschepping, die kan verwezenlijkt worden door een subtiel aangegeven geestesverhouding van mens tot mens.

Maar meer nog dan door hun verhouding tot hun ruimtelijke omgeving worden Van Melles figuren als individu getypeerd door de mate waarin zij een dynamisch deel van hun historisch tijdskader uitmaken. De meesten zijn vast aan hun "kader" gebonden, worden er om zo te zeggen door gedetermineerd, maar slechts in die zin dat ze menen zich niet te kunnen onttrekken aan de situatie in dewelke hun omwereld zich bevindt: Venter voelt zich verplicht de zaak van de Bantoes te verdedigen ("Die leeus van Bunyan"), Bart kan niet anders dan ten strijde trekken; de "Joiner" evenzo; Klaas de Bruin zou zichzelf verraden als hij niet naar een oplossing voor de eigentijdse problemen bleef zoeken ("Lig daag") ..... Zo de noodlotsfactor in Van Melles verhaalacties dus wel een min of meer belangrijke plaats inneemt, dan kan hier toch nog geen sprake zijn van een deterministische levensvisie, die de mens maakt tot een schepsel onderworpen aan blinde krachten in dewelke hij zin noch doel ziet. De negentiende-eeuwse strikte causaliteitswetten, die in een ietwat gematigder vorm misschien nog wel van kracht waren in Jonker's Plaasverdeling en Trekboer, zijn bij Van Melle totaal onbestaande omdat in zijn wereldbeeld een God thuishoort die de levensloop tot een zinvolle beproevingstijd voor het einddoel kan maken. We komen daardoor tot de verdere conclusie dat Van Melles realisme eerder gematigd is: zonder ooit een ogenblik de geobserveerde werkelijkheid te idealiseren, en zonder anderzijds op naturalistische wijze de aandacht toe te spitsen op de

lagere en primaire levensuitingen van de mens, is hij eerder de fijn tekenende psychorealist die het dagelijks bestaan van de mens ziet als een zoeken naar zin en inzicht, ja zelfs als een worsteling om met het eigen licht dat bestaan te kunnen doorschouwen, het zinvol te maken.

Nadat we het hier gehad hebben over Van Melles thematiek in de ruimste zin en we zagen hoe hij reeds zijn eigen weg opging door telkens juist de psychologische wezensmerken van een individu te laten uitkomen -- het gedachtenspel en de inwendige spanningen -, moeten we nagaan hoe hij in zijn gegevens de noodzakelijke echtheidsillusie weet te scheppen; waar en in welke mate zijn beheptheid met de innerlijke strijd van de mens hem tot inmenging in deze gegevens verleidt; en in laatste instantie, welke de louter formele karakteristieken zijn waarmee hij zijn taalkunstwerk aanbiedt.

De echtheidsillusie wordt zeker wel het meest van al bewerkstelligd door Van Melles objectiviteit, die we met W.C. Booth definiëerden als een samengaan van neutraliteit, onpartijdigheid en "impassibilité". Waar gewetensproblemen of subtiele conflicten tussen de waarden van mensen en groepen geloofwaardig gemaakt moeten worden, is objectiviteit een eerste vereiste. Objectiviteit, die voor Van Melle een soort van "selfverloëning" is en waarvoor hij in artikels als Waarom skryf mens en Waarheid in die letterkunde vurige pleidooien hield, beschouwde hij zelf als een ideaal dat slechts in ware kunstwerken gerealiseerd wordt. Waar hij kor, zette hij zijn theorie dan ook in de praktijk om: de rebellen die aan de regeringsofficier in "Die sif" hun verraad beken-

nen, zijn mannen die zich door hun meest menselijke gevoelens laten overwinnen - geen bijbeschouwingen worden door de verteller hieraan toegevoegd. Vertellerscommentaar is ook onvindbaar wanneer ge Rauber of Com Karel in hun naïeve gedachtengang volgen ("'n Nuwe verwagting", "Com Karel neem sy geweer saam"), of wanneer "Die Joiner" besluit naar de strijd terug te keren, of wanneer "Vrouw van de Plaate" jarenlang op haar man zit te wachten: de feiten spreken voor zichzelf en de karakters geven de indruk geheel zelfstandig en volgens eigen inzichten te handelen, zonder dat een soort storende sympathie voor hen wil gesuggereerd worden.

Het paradoxale bij heel wat realisten is echter dat zij, die de noodzakelijkheid van een objectieve vertellershouding zo sterk beklemtonen, die zelf weer dikwijls enigszins verijdelen door bepaalde subjectieve trekken. Bij Van Melle neemt deze subjectiviteit verschillende vormen aan. Ten eerste is er de moraliserende noot die hier en daar doorklinkt. Van Melle bleek zich daarvan zelf bewust te zijn, want hij noemt zijn "neiging om sedeprekerig te wees, 'n neiging wat byna elke Hollander as 'n erfenis van sy ouers in sy bloed meegebring het"(81). Verkelijkheidsuitbeelding was voor hem immers niet alleen "om die lewe te sien in al sy glorie en sy verskrikking" (82), maar kon tegelijkertijd een "lering" en "waarskuwing" inhouden. Wie dan naar moraliserende tendensen in Van Melles werk gaat zoeken, zal deze af en toe wel vinden in randbemerkingen, maar veel vaker in de thematiek van zekere verhalen. Tot direct commen-

(81) Nienaber, P.J., Afrikaanse skrywers a.d. woord, p. 201
(82) Waarom skryf mens?, Die Brandwag, 1 Julie 1938, p. 24

taar op de actie laat hij zich slechts zelden verleiden, maar indirect doet hij het toch door bijvoorbeeld een bijfiguur zijn opinie te laten uiten over het gebeuren. De verantwoordelijkheid is nu van de rug van de verteller afgeschoven en toch werd er commentaar geleverd. Sterker blijkt de moraliserende tendens echter wanneer een kort verhaal door de lezer niet ándérs dan als een "lering en waarskuwing" kan opgevat worden ("Help die spoke", "Aangesigte", "Jesus genees", "Geldsak", "'n Daad uitgewis"....). Daar het goede beloond en het kwade gestraft moet worden, weet de lezer dat de figuren alleen zullen handelen volgens een patroon dat hij reeds vooraf kan uitstippelen.

Eigenlijk staat Van Helles werk in zijn geheel in het teken van moralisatie. Zelf heeft de schrijver immers gezegd dat het de taak van de woordkunstenaar is om de minderbevoorrechten bij te staan, "om hulle te help in hul worsteling na 'n menswaardiger bestaan" (83). Zeer consequent schept hij derhalve een veelvoud van situaties waarin diverse karakters geplaatst worden om daarin een zin te ontdekken. En dit doen ze dan ook! Van Helle wil zijn publiek dus niet gewoonweg een spiegel voorhouden, maar hun als 't ware een vingerwijzing geven, een aanduiding van een mogelijke oplossing voor die bepaalde problematiek. Dientengevolge zal hij ook geen enkel verhaal, novelle of roman, met een onopgelost probleem of met een open vraag laten eindigen. Niet vooraleer de figuren tot inzicht gekomen zijn en een oplossing voor hun probleem bereikt hebben, zal hij zijn verhaalactie als geëindigd beschouwen. Elke lezer ziet hij als een

(83) Nederigheid i.d. Kuns, Die Brandwag, 22 Nov. 1940, p. 28

potentiële leerling van de auteur die met meer inzicht begaafd is.

Daarom is het ook dat Van Melle boven elk verhaalgebeuren verheven staat, niet als de hooghartige vates, maar als iemand die vooral met "vergewende begrype" in staat is het betrekkelijke van het ondermaanse in te zien, en die ook een mate van humor en ironie kan ontdekken in elke poging welke hij de mens ziet aanwenden om zijn "wereld" te doorlichten.

De humorrealistische traditie in de Afrikaanse letterkunde, met vertegenwoordigers als Maré, Van Bruggen, Langenhoven e.a., zou in het proza van de jaren twintig en dertig een zekere verstarring teweeg gebracht hebben, moest een figuur als Van Melle niet voor de dag zijn getreden met een verdiepte en tragische vorm van humor, nl. ironie. Humor is bij Van Melle beslist niet onbestaande, maar hij komt alleen in de context van een ironische situatie voor. Beide humor en ironie ontstaan immers uit een contrastwerking, uit een scherp tegenover elkaar stellen van schijn en werkelijkheid. Geen der Afrikaanse prozaïsten had tot dan toe beseft hoezeer deze contrastwerking tot een tragische dimensie van zijn werk kon uitgebouwd worden. Van Melle zou de eerste zijn om dit te bewijzen.

Het begrip ironie heeft eigenlijk eindeloos veel betekenissen, schakeringen en uitingsvormen. Duidelijkheidshalve willen we hier een onderscheid maken tussen ironie als vertelhouding en ironie binnen een bepaalde verhaalsituatie, als verhaalmoment. We hebben vroeger

reeds vastgesteld dat "irony comes as the result of the quest for meaning in the universe, as the result of human experience" (84). Dit impliceert dus een sceptisch getinte levenshouding, sceptisch ten opzichte van het menselijk bestaan dat zo rijk aan tegenstellingen is. Men kan dan ook zeggen dat Van Melles eigen zoeken naar de zin van dit bestaan, zijn poging tot inzicht een directe reflectie in zijn werk vindt. Daar hij zich ten volle bewust is van de contradicties die zich in alle levensuitingen openbaren, is het ook zijn bedoeling om de waarden die vertegenwoordigers van verschillende mensengroepen hooghouden, in een nuchtere juxtapositie te stellen: zijn zin voor onpartijdigheid is hiertoe zijn voornaamste hulpmiddel. Is Part een betere mens dan Fransina? Staat de "Patattalander" zedelijk hoger dan zijn vroegere domince? Is Flip in "Weer by die huis" te veroordelen, of al de anderen die handelen tegen de wil van hun naastbestaanden om "met eie oë" te kunnen lopen bij het licht dat hun gegeven is? En hier is het precies dat we bij de tragische grondslag van Van Melles realisme uitkomen. Zij die zoeken naar een zin van hun leven en die menen gevonden te hebben, voelen zich genoopt overeenkomstig het verworven licht te handelen met het gevolg dat conflictsituaties haast onvermijdelijk zijn. Er zijn ook zij die zoeken om ten slotte tot het besef te komen dat het nagestreefde doel slechts als een onbereikbaar ideaal bestaat: pijnlijk en tragisch is dan de bewustwording dat het betrachte nooit verwezenlijkt kán worden. ("Die laaste skof", "Hoor hoe hoes huile",

---

(84) Wright, A.H., Jane Austen's Novels, p. 36.

"'n Poging" ....) (85).

Ironie doet zich nog op een ander plan voor, en wel in een louter vormelijk aspect. Het best kunnen we dit aanduiden met de Engelse term "irony of understatement". Legio zijn bij Van Melle de passages waarin een gebeuren gesteld is in bewoordingen die eigenlijk te koel en beheerst zijn om het complexe levensgevoel weer te geven dat de personen in de betrokken situatie ervaren. Deze soort koelheid, die men Van Melle herhaaldelijk als een een stylistische zwakheid heeft aangewreven, vindt wellicht haar oorsprong in een sterk doorwerkende zin voor objectiviteit, die de verteller ook wel tot een te gróte maat van afzijdigheid kan verleiden. Het resultaat is echter in de meeste gevallen zeer effectief, omdat deze ironische ingetoomdheid bijzonder goed tot het scheppen van spanning én stemming kan bijdragen. We hebben dit o.m. opgemerkt in de beschrijving van Fransina's rit naar het dorp samen met Oom Giel. Een ander voorbeeld is het ogenblik waarop David Booysen na vijftien jaar de brief van zijn vrouw Maria ontvangt. Alles wat men van Dawids emotie in dit kapitale levensmoment verneemt, is dat "sy hande beef". Doch wanneer verder gezegd wordt dat David de brief "lees en herlees en herlees" en dat hij nog urenlang bij het stervend vuur zit, beseft men al te goed wat in zijn gemoed omgaat. En wat moet er niet omgaan in Martinus Cloete ("Die Tuiskoms")

(85) Iets gaat van het tragische verloren in Uys Kriges herdruk van "Oom Karel ..." waar hij de laatste zin van dit verhaal ("'Pa lyk of Pa bly was om te gaan', fluister een van die dogters") weglaat hoewel deze zin juist de tragische ironie van het geval, het absurde van het ideaal accentueert, zelfs al weten de verwanten niet van Oom Karels droom. Malherbe herstelde dus met goed recht deze fout in zijn Moderne Afrikaanse Verhaalkuns (1964, p. 38).

van wie we niet meer te weten komen dan dat zijn gang verdrietig en dat hij "voortdurend vol angs" is. Men voelt dat zich hier een groot drama van de machteloosheid afspeelt, want allerhande suggesties over een onverbiddelijke natuur, versterkt door de constante herhaling van woorden als "eensaam", "alleen", "verlate", "droefgeestig", wijzen erop hoe nietig de mens in de greep der elementen is.

Ironisch is de instelling van Van Melles verteller tegenover zijn stof te noemen: ironisch is ook menige situatie waarvan de verteller ons verhaalt. Wil hij als scepticus op de tegenstellingen in dit leven wijzen door bijvoorbeeld gelijkwaardige ideologisch of ethisch verantwoorde houdingen in juxtapositie te plaatsen, dan wil hij ook binnen het beschreven gebeuren een ander soort contradicties laten uitkomen: tussen de verschillende wijzen waarop zekere mensen een zelfde voorval ervaren; tussen de schijn die iemand probeert hoog te houden, en de werkelijkheid; tussen het streven van een persoon en diens werkelijke capaciteit om de gestelde taak te vervullen, het ideaal te verwezenlijken. "The ironic theme, or subject, is one of contradiction ...." (86). Oorlogsdreigement betekent voor Bart ten strijde trekken, voor Fransina de familiekring beschermen; terwijl Mevrouw Van Zyl niets vermoedend op haar bed ligt, telt haar financieel achteruitboerende man zijn laatste geld ("Betyds"); de "Joiner" meent zich van zijn schuld bevrijd te hebben; de dominee weet dat hij de "ware" weg gevonden heeft ("'n Patattalander"); Oom Karel is van zijn "taak" in de hemel overtuigd .... Het is in een

(86) Wright, A.H., Op. Cit., p. 39.

verhaal als dat van Oom Karel dat we de bij Van Melle zelâzen voorkomende humor vinden. Maar het is niet de humor on zich "te vrywaar teenoor die grote, soms al te ruwe werklikheid van waarde en skynwaarde" (87): geen humor als een ontvluchting, doch slechts voortspruitend uit de naïveteit van de figuur, uit het absurde, uit het al te menselijke, en dus als onderdeel van de ironische situatie. Humor bij Van Bruggen of Lub getuigt van een zeker levensvertrouwen, een blijmoedigheid ondanks het weten van de miserie der verdrukten. Van Melles ironie daarentegen reikt dieper: ze kijkt de realiteit eerlijker in de ogen en wijst terug op de oerdrang van de mens die er - vruchteloos! - naar streeft ideaal en werkelijkheid een te maken.

Ironie die aan een werk ten grondslag ligt, geeft er ten slotte iets uiterst persoonlijks, iets subjectiefs aan mee. Het is het instrument waarmee de verteller openlijk zijn begrip wil laten blijken voor de mens die grote waarde hecht aan schijn, een schijn aan dewelke hij zich vastklampt daar hij niet in staat is de werkelijkheid te begrijpen of zinvol te maken. Ironisering speelt een uiterst belangrijke rol in de opbouw van Van Melles werk dat alleen uit een eerlijke drang ontstaat. Samen met de neiging tot moralisatie is ironisering de subjectieve karakteristiek waarin Van Melles objectiviteit een soort tegenpool vindt.

Als nog een vorm van subjectiviteit menen we Van Melles veelvuldig gebruik maken van de "erlebte Rede" te mogen beschouwen, hoe onwaarschijnlijk zulks ook moge

(87) Malherbe, F.E.J., Humor, Amsterdam, 1932, p. 133

klinken. In zijn studie over Verhaal en Lezer onderscheidt W. Blok "twee wijzen van vertellen (...), de objectieve en de subjectieve" (88), waartussen een aantal overgangsvormen voorkomen. Bij de objectieve vertelwijze blijft volgens hem het zicht van de lezer op de gebeurtenissen onafhankelijk van het zicht dat de optredende figuren daarop hebben, terwijl bij een subjectieve vertelwijze het zicht van de lezer wel van de figuur afhangt. In de subjectieve verteltrant meent Blok dan dat het mogelijk is om óf wel met de figuren "mee te zien", óf hen vanuit een ander standpunt te beschouwen. Dit "mee-zien" met de figuren grijpt volgens hem plaats in scènes met een "directe monologue intérieure", gesteld in het presens. Het beschouwen van figuren vanuit een ander mogelijk standpunt gebeurt in scènes met een "indirecte monologue intérieure". Bij de directe mon. int. wordt alleen door de betrokken figuur het zicht op de gebeurtenissen bepaald: "De personen uit het verhaal en de belangen die op het spel staan, worden uitsluitend begrepen zoals die ene persoon ze begrijpt"(89). De lezer leidt daarbij zijn begrip van die persoon uit het verhaal af, zonder dat daarvoor richtlijnen gegeven worden. In scènes met indirecte mon. int. (dus "erlebte Rede") krijgen we echter wel deze richtlijnen, en de tekst helpt ons om een mening over de figuren te vormen: "Doordat de gedachten van het personage in de derde persoon enkelvoud worden gegeven, wordt de lezer door het verhaal zelf tegenover dit personage gesteld". Het gevolg is dat men een eenzijdige, subjectieve belichting krijgt van figuur en gebeuren, een belichting vanuit diens stand-

(88) Groningen, 1960, p. 252.
(89) Ibidem, p. 262.

punt.

In de analyses is dikwijls genoeg gebleken dat Van Melle veel van "erlebte Rede" gebruik maakt, zowel in de verhalen als in de romans (vooral Bart Nel). Doch dat we deze stijlvorm daar in het licht van Van Melles objectieve benadering zagen, betekent nog niet dat dit in tegenspraak moet zijn met de hier genoemde subjectiviteit: men kan immers niet ontkennen dat het gebruik van de "erlebte Rede" om twee tegenstrijdige doch gelijkwaardige opinies te belichten, een objectieve methode zou zijn. Om beide botsende standpunten met evenveel recht en op onpartijdige wijze te doen voorkomen, dringt men de geest van het personage binnen zodat diens innerlijkste gedachten en motieven bekend worden. Ter wille van de eerlijke belichting van opponerende waarden is de "erlebte Rede" wél objectief. Zo men ze echter als vertelprocédé op zichzelf beschouwt, of als een middel om karakters voor te stellen, dan is ze niet anders dan subjectief te noemen. De verteller treedt er immers op als "modulierendes Sprachrohr der von ihm geführten Personen" (90). De "erlebte Rede" is dus in Van Melles objectieve vertelling wel functioneel omdat het de bedoeling van de auteur is de aandacht goeddeels te laten uitgaan naar het geestelijk leven van zijn figuren, waaraan hij zichzelf toch niet geheel wil onttrekken. Dit verraadt onmiddellijk een zekere affectiviteit in de houding van de auteur die zijn karakters niet van buiten uit wil voorstellen. Hun persoonlijkheid en innerlijkste wezen liggen hem nauw aan het hart. Basisch is hij emotioneel tegenover hen ingesteld.

(90) Lämmert, E., Bauformen des Erzählens, p. 236.

Merkwaardig genoeg staat tegenover dit soort emotionaliteit en die welke blijkt uit het gebruik van ironie, de nuchterheid van een onpartijdige houding t.o.v. conflictsituaties in hun menigvuldige verschijningsvormen(91). Zo ontstaat er een zekere spanning tussen subjectiviteit en objectiviteit, tussen de emotionele benadering en een eerder nuchtere ("visuele") instelling: spanning die o.i. niet uit het oog mag verloren worden zo men tot een volledig begrip wil komen van de vormende kracht waaruit Van Melles tragisch realisme gegroeid is. Wij aarzelen ook niet, deze spanning zelfs de voornaamste determinant van zijn stijl te noemen. Beide polaire elementen, nuchterheid en emotionaliteit, fungeren als tegengewichten die een evenwicht tot stand brengen. In Van Melles best geslaagde proza wordt inderdaad de mogelijkheid tot een te subjectieve benadering geneutraliseerd door een strengere zin voor objectiviteit. Men heeft reeds kunnen vaststellen dat deze zin voor objectiviteit bepalend was voor de keuze van onderwerpen (conflictsituaties met gelijke tegenpartijen), voor de behandeling van het gegeven en de visie op het gebeuren. De emotionaliteit daarentegen zal zich nu

---

(91) Onpartijdigheid kan wellicht ook blijken uit het feit dat de auteur in vele gevallen de rol van toeschouwer vervult, hetgeen men kan afleiden uit de titels van enkele verhaalbundels (Vergesigte, Mense gaan verby, Venster aan die straat). Dit betekent echter niet dat hij als een camera is; zijn fictieve wereld is immers "deurstraal met die helder lig van sy begrip en insig, sy gevoel en medelye met die mens ....." (Krige, Op. Cit., p. 9). In tweede instantie blijkt zijn wil tot onpartijdigheid ongetwijfeld uit het groot aantal toneelbewerkingen die hij van prozateksten maakte, om reëel te kunnen voorstellen wat hij in zijn fictieve wereld zag gebeuren. Jammer genoeg heeft hij te weinig geweten van de scenische mogelijkheden van zijn vertelstof, en eigenlijk bevat alleen "Draak" een ruim aantal karakteristieken van het ware drama.

naast het gebruik van "erlebte Rede" en ironie verder nog uiten in de voorkeur van de auteur voor de Afrikaanse volkstaal. De stylistische evolutie die zich hier bij Van Melle heeft voorgedaan, is zeer belangwekkend.

Zoals in de analyse der Nederlandse en Afrikaanse verhalen aan het licht gekomen is, ging Van Melles voorkeur in de Zuid-Afrikaanse Schetsen oorspronkelijk uit naar een impressionistisch taaleigen: ".... en terwijl hij zo zat was het of hoog-opstaand licht-groen-blauw zijn mooie halflichte kamer afsloot van alles daarbuiten". Cf ook: "De voorjaarsmiddagzon, die door de gazen gordijnen zeefde en goud-schaduwde op het lichte behang, tintelde op de geslepen randen van de spiegel ....". Van uiterlijke tooi en taalornamentiek zag de auteur af, toen zich in later werk een geleidelijke verinnerlijking voltrok dank zij een sterkere concentratie op het inwendige leven van zijn figuren. De rug kerend op het impressionisme, scheen hij zich reeds in zijn eerste Afrikaans werk van de dertigerjaren bekeerd te hebben tot een realisme dat het finale stadium van zijn stijlevolutie aankondigde: het gebruik van de eenvoudigste taal met veelvuldige aanwending van het volksidioom en het onopgesmukte woord met al zijn suggestiemogelijkheden. Dit psychorealisme is daarom ook typischer voor het Afrikaanse dan voor het Nederlandse werk, met uitzondering natuurlijk van Bart Nel, dat eerst in Van Melles moedertaal verscheen. Ondat Van Melle na een jarenlang verblijf in Transvaal zuiverder Afrikaans dan Nederlands schreef, moeten we de stijl van zijn Afrikaans werk als het meest representatief voor zijn schrijftrant beschouwen.

De overeenkomst tussen de Afrikaanse spreektaal en Van Melles literaire taal is in het oog lopend. In beide is een voorliefde voor analytische en affectieve taalvormen te herkennen, waarop A. Coetzee als eerste heeft aangewezen (92). Het analytisch taalgebruik vraagt het eerst onze aandacht. Kenmerkend ervoor zijn voornamelijk nevenschikkend zinsverband (parataxis), ontleding der gedachten en een voorkeur voor concreta en spreektaalwoorden.

Nevenschikkend zinsverband is wel een van de treffendste karakteristieken van Van Melles taal. Opsplitsing der gedachten in kleinere zinnen is zeker niet zonder effect om bijvoorbeeld de volkstaal na te bootsen maar leent zich ook gemakkelijk tot het scheppen van een stamperig taalritme. Talloos zijn de critici die zich hieraan geërgerd hebben. Men denke aan P.C. Schoonees, die niet anders wist te zeggen dan: "Soos soldate van 'n groot leër trek die reekse sinne by ons verby; netjies in gelid, almal van eenerse patroon. Al die lewenswysheid van die skrywer, sy fyn gevoel en raak opmerkingsvermoë kan hierdie gebrek nie vergoed nie. Die dreuntoon van sy eensnarige ramkietjie werk te irriterend op die leser"(93). Ook C.M. van den Heever vond dat de eenvoud soms verviel in "magteloosheid en onbeholpenheid van segging" (94). Dergelijke kritieken, hoewel soms fel overdreven in hun

---

(92) Stilistiese-grammatiese taalkenmerke van Van Melle se taalgebruik, Ts. vir Volkskunde en Volkstaal, Aug. 1946 (p. 37) en Feb. 1947 (p. 111). Coetzee maakt voor zijn bespreking alleen gebruik van Van Melles En ek is nog hy, maar o.i. kunnen zijn conclusies ook voor het ander romanwerk en de meerderheid der verhalen gelden.

(93) Ons Eie Boek, Jan - Maart 1938, pp. 64-65.

(94) Die Vaderland, 30 Sept. 1933, p. 13.

bewoording, kunnen niet altijd genegeerd worden want lompe constructies, struikelende zinnen of woordherhalingen zijn bij Van Melle niet ongewoon. Neem bijvoorheeld een passage uit Dawid Booysen: "Hy kan die rebelle se standpunt verstaan en hy kan die regeringsmense verstaan. Hy staan tussen hulle in en hy wil hulle weer by mekaar bring waar hy kan. Maar hy is nie 'n vloeiende spreker nie. Hy luister beter as wat hy sy eie meninge kan verdedig. Maar hy doen sy bes" (p. 176). De fout die de kritiek echter bij herhaling begaan heeft, was dat ze de "enerse rikketik" van Van Melles taal uitsluitend als een "dreuntoon" interpreteerde. Men moet van zijn vooringenomenheid afstand doen indien men de tot het uiterste gedreven stijleenvoud integendeel als een "aanpassing van taal en stof en karakter" (95) wil zien. En zo behoort men o.i. Van Melles taalgebruik ook te beschouwen, nl. als het resultaat van een poging om de grenzen tussen doen, denken en zeggen uit te wissen, om de afstand tussen verteller en figuur tot het minimum te herleiden: oogmerk waartoe ook de "erlebte Rede" een uiterst geschikt stijlmiddel bleek te zijn.

Een paratactisch zinsverband is ongetwijfeld gevolg van een niet-synthetische opstelling der gedachten, een neiging tot het aaneenrijgen van begrippen ter bevordering van de "aanschouwelijkheid". Coetzee citeert hiervan een geschikt voorbeeld uit En ek is nog hy, waar een bepaalde passage gebruikt wordt om de idee van verlatenheid uit te drukken: "Kafferkraal lyk verlate; niemand is te sien nie. In die warm dag staan alles wat groei bladstil. Nietig in die groot ruimte wei hier en daar troppe vee,

(95) Mey, Rudolph en Kemp, Verhaal en student, Kaapstad, z.d., p. 65.

beeste of skape of kafferbokke ...." (p. 16). Het begrip van verlatenheid wordt dus niet slechts genoemd ("Kafferkraal lyk verlate"), het wordt ook gespecifieerd of aanschouwelijk gemaakt door het verder te ontleden en het in verband te brengen met de afwezigheid van mensen ("niemand is te sien nie"), met de bewegingloosheid van de natuur ("bladstil") en met de isolatie van het vee "in die groot ruimte"; en bovendien krijgt het als het ware direct gestalte in de parataxis die tussen de componenten van de opgeroepen ruimtesfeer geen verband legt. Een soortgelijk voorbeeld vindt men in "Oom Karel neem sy geweer saam", waar een inleidende paragraaf over Oom Karels eenzaamheid spreekt: "Is daar nog iets om te verwag; om na uit te sien? Leegte en eensaamheid; die eensaamheid van 'n ou mens. Sy ou vrou is dood. Sy ou jagmaats is dood; sy ou krygsmakkers is dood en weg. Hier is sy kinders wel om hom, by hom, maar die gevoel vir jou kinders word met die jare swakker. 'n Man is in die opsig enigsins soos 'n dier ...." Ook hier dus de verdieping van het begrip eenzaamheid door het juxtaposeren van een eenzaam wezen en andere eenzame wezens (dood of levend): in een meer synthetisch beeld ware dit moeilijker te realiseren geweest. Doch tegelijkertijd merkt men op dat deze aaneenrijging, zo ze wat te lang volgehouden wordt, gemakkelijk tot een dreun kan vervallen.

Een andere parallel tussen het volksidioom en Van Melles taalgebruik is verder nog de voorkeur voor een meer concrete terminologie boven een abstracte. Het woord "sonsondergang" omschrijft hij bijvoorbeeld met "tot die son ondergaan"; "dit het hom weemoedig laat voel" verkiest hij boven "weemoedig gestem"; "Die wind

staan op" lijkt hem geschikter dan "die wind waai", en "verkeerd loop" geschikter dan "misluk" enz. ..... Even typisch zijn de spreektaalwoorden, die we voornamelijk in de verhalen aantreffen. In "Spekskieter" was dit o.m. het geval met "Wat makeer die klein karnallie vanmiddag?" en ".... slaap nou of ek gee jou 'n loesing"; elders leest men: "As daar 'n Kruger oor my drumpel trap...." en ".... ek dog ek sal maar" enz. ....; ook woorden als "onsene", "perbeer", "pesella" en "akkerdeer" zijn niet ongewoon. Er mag in dit verband eveneens verwezen worden naar de talloze gevallen waar de auteur, die toch Nederlander was, in zijn verhaaldialogen verbazend treffend het Afrikaans zoals het gesproken wordt door de plattelander, weet weer te geven. Een kort fragment ter illustratie:

"'Wil jy dit weer waag?' sê sy.

'Ja, as ek mag'.

'Ek is baie wispelturig, jy weet'.

'Ja, dit weet ek; maar darem'.

Sy lag. 'Maar darem, nê?' sê sy." (CDD, p. 129)

Men lette hier vooral op het juiste gebruik van het onvertaalbare woordje "darem", dat men ook terugvindt in:

"'Ek weet' sê sy.

'Nou ja.'

'Maar darem', sê sy." (96)

Coetzee stipt ten slotte naast de analytische nog een aantal zogenaamde affectieve taalvormen aan, die hij "verswaring", "aanloop" en "verkorting" noemt. Onder verzwaring verstaat hij vooral herhaling van woorden of zinsdelen, hetgeen "gepaard gaan met 'n verhoogde graad

(96) Gecit. door T. Cloete, Koers, Sept-Okt. 1961, p. 96

van gevoel of ontroering" (97). Dit komt bijvoorbeeld voor in Bart Nels woorden, tegen Generaal Botha gericht: "Nou is ek teen hom. Nie deur Pieter nie en nie deur Fransoois nie en nie deur iemand in die wêreld nie ...." De constructies met aanloop zijn een vorm van zinsinversie om in de zin eerst dat gedeelte te plaatsen dat beklemtoond wil worden: ook hier is het motief natuurlijk zuiver emotioneel. Als Van Melle in "Kom nou" (ODD) schrijft: "Om sy siel te red, moet hy weggaan", dan valt duidelijk het gevoelsaccent op het eerste gedeelte van de zin en wordt men sterker betrokken in de emoties van de figuur dan wanneer men zou lezen: "Hy moet weggaan om sy siel te red". Verkorting ten slotte werd vroeger reeds ter sprake gebracht in verband met de spanning die geschapen wordt doordat in het algemeen Van Melles figuren slechts voor een klein gedeelte uiten wat zij voelen. (98)

Zowel aan de analytische als aan de affectieve vormen ziet men dat de parallel tussen Van Melles taal en de Afrikaanse volkstaal bijzonder opvallend is. Deze overeenkomst is natuurlijk niet louter toevallig, doch wijst zowel op een spontane drang om het directe contact met zijn fictieve mensenwereld in stand te houden, als op een uiting van zijn voorliefde voor het eenvoudige, het volkse, het ongedwongene.

---

(97) Coetzee, A., Op. Cit., (Deel II), p. 111.

(98) Coetzees verklaring van dit fenomeen lijkt ons niet afdoende. Hij zegt: "Baie logiese bestanddele word weggelaat. Dit is die gevolg van gevoelens wat hewig tot uiting wil kom en oral is die verkorte taalvorm aanwend ten einde geen stremming te ondervind nie" (II, p. 113). Dat Van Melle hier "stremming" wilde voorkomen is naar onze mening niet waarschijnlijk. Daar men een groot gedeelte van het innerlijke leven der figuren reeds kent, wil het verhaal eerder (en vooral) een gevoel van spanning en zelfs beklemming wekken door de schaarse bewoordingen dezer gevoelsgeladen mensen.

De conclusie is dat Van Melle, zoals een Herman Robbers bijvoorbeeld, zich eigenlijk niet uit de sfeer waaruit hij voorthwam kon loswerken. Bleef Herman Robbers in de ban van zijn burgerlijk milieu, dan bleef Van Melle geestelijk creatief verder leven op het platteland, al was hij gedurende de ganse tweede helft van zijn leven in de grootstad gevestigd. En dit brengt ons tot de grote beperking die zich in zijn belangrijkste werk openbaart, nl. het ontbreken van de intellectueel verwikkelde mens. Waar die intellectuele verwikkeling bij sommige figuren wel voorkomt, is ze ofwel fragmentsgewijze verspreid blijven liggen over korte verhaalstukken of, in het geval van Saad wat opkom, niet tot een geïntegreerd deel van een gaaf geconcipieerde roman gevorden. Artistiek is dit soort werken ook het minst geslaagd. A fortiori vindt de intellectuele verwikkeling dus nooit haar weg naar een schepping van groter allure, naar een werk met een wijder wereldbeeld. De menselijke conditie wordt slechts binnen een tamelijk beperkte kring gepeild, weliswaar vrij diep, maar niet als een complex met een eindeloze verscheidenheid van facetten, en niet in wisselwerking met een tijdruimtelijkheid van groot formaat. Van Melles realisme is dus wel enigszins lokaal van aard; wat nog niet wil zeggen: uitsluitend gemoedelijk.

V. TOT BESLUIT.

Dat, en in welke zin, men Van Melle als realist kan beschouwen, is nu overduidelijk. Maar moet men zijn werk nog zien in de traditie van een Hollands, didactisch getint realisme, dan moet toch ook gezegd worden dat hij in het Afrikaanse literaire kader door de keuze van zijn

thematiek en zeker door een nuchterder benadering van zijn vertelstof inluidde was van een nieuwsoortig realisme, gedefinieerd door een licht subjectief gerichte objectiviteit: hij is niet de koel-gevoelloze doch wel de begrijpende, soms glimlachende waarnemer van het alledaagse, dat juist door deze uiting van begrip van zijn kleurloosheid ontdaan wordt, maar daarom nog niets van zijn tragiek verliest. In zijn thematiek mag hij zich dikwijls herhaald hebben, doch dit hoeft nog geen bezwaar te zijn: "A good writer does not offer us, for instance, a glittering variety of themes. He probably treats, over and over, those few themes that seem to him most important in his actual living and observation of life" (99). Telkens opnieuw en in een andere vorm gegoten is bij hem bijvoorbeeld het thema van mens en natuur te vinden, het thema van de eeuwige liefde, het thema van de machteloosheid van de alleenloper, of van de eenzaamheid van de sterke. Maar zo men goed toekijkt, dan ziet men dat al deze thema's eigenlijk deel uitmaken van dit ene, grote thema: de strijd in en om het menselijk bestaan, uitgewerkt aan de hand van gegevens uit geestelijke conflictsituaties. Conflictsituaties zouden we zelfs meer typisch willen noemen voor Van Melles verhalend werk dan de atmosfeerbeschrijvingen of de bekende karakterschetsen: ze beheersen als het ware de gedachtenlijn in zijn volledig oeuvre. De oorsprong ervan is ongetwijfeld de existentieel getinte levensvisie van de auteur.

Dit betekent natuurlijk geenszins dat men Van Melle een existentialist mag noemen, want met de idee van de wereld als een zinloos object of van het leven als een

(99) Brooks & Warren, Understanding Fiction, p. 312.

absurd bestaan zou hij zich nooit hebben verzoend. De permanente strijd die de mens te voeren heeft en zijn zoeken naar inzicht acht hij niet bij voorbaat doelloos, en de wereld waarin dit zoeken plaatsgrijpt, is zulks voor hem evenmin. Kan enerzijds de strijd in de mens een louteringsproces teweeg brengen of hem de futiliteit van zijn bestrevingen laten inzien, dan kan anderzijds ook de wereld hem bewust maken van een ander, "hoger" oord, waar de aardse berekeningen niet meer van tel zijn. Van Melle heeft dus wel een ernstige poging gedaan heeft om zich diep over zijn mens-zijn en over de "condition humaine" - zij het dan in beperkte kring - te bezinnen. Het was er hem niet om te doen louter types te beschrijven of figuren zinloos in conflictsituaties te plaatsen. Een dieper, een tragisch gevoel ligt aan zijn werk ten grondslag, een weten van de ironische paradoxen van het leven, van het niet in staat zijn zijn naaste volledig te begrijpen, van de voortdurende strijd om licht en om de belofte van een komend heil. Waar hij de openbaring van dit weten te expliciet stelt, horen we in zijn werk te veel van de moralist en te weinig van de verteller; waar hij ze tot een geïntegreerd deel van zijn verhaal weet om te scheppen, geeft hij aan het leven nieuwe perspectieven die zijn tekst voor veelvuldige interpretaties vatbaar maakt. Zo is het dat Van Melle de zwakheid en de kracht van zijn auteurschap laat zien.

De finale conclusie is deze: zowel in hem die schepper is van literair werk als in het afgewerkte produkt van zijn geest, doen zich telkens zekere dualiteiten voor die ons terecht de auteur als een realist "tussen twee werelden" mogen doen zien. We denken aan het feit

dat hij afkomstig is uit Nederland en zich vestigde in Zuid-Afrika; dat hij schreef in het Nederlands en het Afrikaans. We denken aan het feit dat hij eigenlijk altijd plattelander is gebleven, zelfs al woonde hij geruime tijd in Johannesburg. Maar in grotere mate openbaart de dualiteit zich ook in zekere eigenschappen van zijn verhalen en romans. In de eerste plaats kunnen we verwijzen naar het in praktijk brengen van de opvatting dat een kunstwerk mét zijn esthetische kwaliteiten bovenal aan een ethisch doel moet beantwoorden; we hebben dan zelfs enkele malen vastgesteld dat het beoogde evenwicht tussen beide door te opvallende beklemtoning van het ethische verstoord werd. Desgelijks worden de wezenlijk objectieve kentrekken van Van Melles vertelstijl sterk versneden door specifieke stijlkenmerken van subjectieve aard: het is door het combineren van een realistische en een idealistische instelling ten overstaan van het leven dat het medium geschapen wordt waarmee Van Melle zijn visie op de mens tracht te geven. En deze visie, die in sommige werken vrij conventioneel is en in andere sterk overhelt naar de modern existentiële, staat opnieuw in het teken van dualiteit.

Wellicht is dié inherente "verdeeldheid" oorzaak geweest van de kwalitatieve ongelijkheid tussen de opeenvolgende publikaties. Naast bijzonder geslaagde literaire uitingen die Van Melles faam reeds bij hun eerste uitgave vestigden, vindt men helaas evenveel uiterst povere produkten van zijn pen, vooral onder zijn korte verhalen. In enkele gevallen was de auteur zich wel degelijk bewust van zijn tekortkomingen. Het beste bewijs daarvan lijkt ons het feit dat hij bepaalde verhaalonderwerpen of -motieven

steeds opnieuw bewerkte, tot een diversiteit van epische en dramatische vormen. Het treffendste voorbeeld daarvan was natuurlijk "Pop" in zijn zes verschillende gedaanten, van schets via toneelstuk tot roman. En naast de bewerkingen van verhalen die bekend zijn door publikatie, zou men nog de ongepubliceerde werken kunnen plaatsen, en wel vooral de talloze toneelbewerkingen van verhalen of romans, de vertalingen in het Nederlands en het Engels, de herbewerkingen van bestaande uitgaven, de beplande boeken .... Alle te samen werpen ze een licht op zijn rusteloos zoeken naar een ideale vormgeving in functie van zijn esthetische en ethische opvattingen over literatuur. En ten slotte ook op de geestelijk onrust van deze denkende mens met zijn sterk ontwikkelde verantwoordelijkheidszin, die af en toe de zekerheid, ja zelfs de soms ietwat voorbarige overtuiging had dat aan het bereikte resultaat niets ontbrak; maar die dan weer even geredelijk ook wist dat het denken en het scheppen zich zelden door het duistere tasten heenslaan naar de heldere idee en de volmaakte gestalte.

B I B L I O G R A F I E

I GEPUBLICEERD WERK VAN JOHANNES VAN MELLE

1. IN BOEK- EN BROCHURVORM

a. Afrikaans en Nederlands

Zuid-Afrikaanse Schetsen. De Spectator, Pretoria, z.d.
Het Stadje op 't groene Eiland. Neerbosch' Boekhandel en Uitgeverij, Neerbosch, 1933 (2de druk 1937)
Dawid Booysen. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1933 (2de druk 1936; 3de druk 1938; 4de druk 1943; 5de druk 1948)
Gedichten uit Zuid-Afrika. J.H. Kok, Kampen, 1934
Die Huwelik van Pop le Roux. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1935
Oom Freek le Grange se derde vrou en ander Verhale. J.I. Van Schaik, Pretoria, 1935
Ontstaan en bedoeling van die Nederduits Hervormde Sendingsgenootskap. A.H. Koopmans, Pretoria, 1935
Bart Nel, de opstandeling. Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1936 (2de druk 1942)
Tekstbeschouwingen. J.H. De Bussy, Pretoria, 1936
Wraak. Afrikaanse Pers, Johannesburg, 1937
Vergesigte. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1938
Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers. J.I. Van Schaik, Pretoria, 1938
Oom Daan en die Dood. Nasionale Pers, Bloemfontein, 1938
Mense gaan verby. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1940
Venster aan die Straat. Nasionale Pers, Kaapstad, 1940
Uit die groot Skatkamer. C.S.V., Stellenbosch, 1941
Die Simboliek van die Openbering van Johannes. Die Skrywer, Johannesburg, 1942
Paaie wat wegraak. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1941
En ek is nog hy. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1942 (Heruitgave als Bart Nel, H.A.U.M. v/h J. Dusseau & Co; J.H. De Bussy, Kaapstad, Pretoria, 1951. Deze uitgave gedeeltelijk overgenomen door J.L. Van Schaik, Pretoria. Daarvan heruitgave, bekend als 2de druk, 1960; 3de druk 1962; 4de druk 1962; 5de druk 1963; 6de druk 1964; 7de druk 1964.)
Begeestering. Nasionale Pers, Bloemfontein, 1943
'n Volstrekte Demokrasie. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1943

Die Profesieë van Daniël. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1943
Denker! Kom kyk!. Unie Boekhandel, Pretoria, 1944
Die Profesieë van Esegiël. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1945
Die Profesieë van Jesaja. Die Skrywer, Johannesburg, 1945
Die Bybel oor die Hiernamaals. Wallachs, Pretoria, 1946
Die Duisendjarige Ryk. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1947
Die Profesieë van Sagaria. Die Skrywer, Johannesburg, 1947
Doop. Die Skrywer, Johannesburg, 1947
Die simboliese Getalle in die Bybel. Die Skrywer, Johannesburg, 1947
Saad wat opkom. Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1947
Die profetiese Rede. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1948
'n Keur uit die Verhale van J. van Melle. (inleid. van Uys Krige) - J.L. Van Schaik, Pretoria, 1949 (2de druk 1955; 3de druk 1964)
Die Simboliek van die Paradysverhaal. Wallachs, Pretoria, 1949
Een Lente verspeeld. J.H. Kok, Kampen, 1949
De Brief. J.N. Voorhoeve, Den Haag, 1950
Die Simboliek van die Getalle van die Bybel. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1950
Uit die groot Skatkamer. Deel II, Wallachs, Pretoria, 1951
Verspeelde Lente. Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1961 (2de druk 1963)

b. Duits

Bart Nel, der Rebell. G. Altenburg Verlag, Leipzig, 1937 (Vertaald door Fritz Von Bothmer)

c. Engels

Lost Years. Central News Agency, South Africa, 1949 (Vertaald door de auteur)

2. IN KRANTEN EN TIJDSCHRIFTEN (1)

v Staaf se groot diamant. Die Volkstem, 11 Sept. 1928, p.15.
v Rustende onderwyser. Die Volkstem, 9 Okt. 1928, p. 11.
v Geldsorge. Die Huisgenoot, 19 Okt. 1928, p. 43 (OF1G).
v Bruilof. Die Volkstem, 23 Okt. 1928, p. 15.
v Mijn eerste zeereis. Die Volkstem, 28 Sept. 1929, p.7 (SgE).
v Vrouw van de Plaate. Die Volkstem, 18 Okt. 1930, p. 1 (SgE).
v Lusie. Die Volkstem, 29 Nov. 1930, p. 1 (OF1G).
v Zule. Hollands Weekblad, 6 Dec. 1930, p. 12 (SgE).
v Leeuwtje. Hollands Weekblad, 13 Dec. 1930, p. 13 (SgE).
v Lusie-toe. Die Volkstem, 13 Des. 1930, p. 1 (OF1G).
v Een Pattattalander. Hollands Weekblad, 20 Dec. 1930, p. 5.
v Lusie haar Ma. Die Volkstem, 3 Jan. 1931, p. 1 (OF1G).
v Ou Stoop. Die Volkstem, 17 Jan. 1931, p. 1 (OF1G).
v Ou Stoop se slim planne. Die Volkstem, 24 Jan. 1931, p. 1 (OF1G).
v Spekskieter. Die Volkstem, 31 Jan. 1931, p. 1 (ODD).
v Thema's uit Dubois. Hollands Weekblad, 7 Maart 1931, p. 15 (SgE).
v 'n Wederdienst. Hollands Weekblad, 11 April 1931, p. 10 (SgE).
v Hun wederzijds geheim. Hollands Weekblad, 18 en 25 April 1931, p. 10 (SgE).
v Willie. Die Volkstem, 25 April en 2 Mei 1931, p. 1.
t Die huwelik van Pop. Hollands Weekblad, 30 Mei tot 15 Aug. 1931, p. 14.
v Franeina. Die Volkstem, 19 en 26 Sept. 1931, p. 1.
v 'n Oude brief. Hollands Weekblad, 26 Sept. en 10 Okt. 1931, p. 19 (SgE).
v Sare. Hollands Weekblad, 24 Okt. 1931, p. 17 (SgE).
v Een plicht verzaakt. Hollands Weekblad, 21 Nov. 1931, p. 15 (SgE).
g Waarheid. Groot Nederland, Feb. 1932, p. 182.
g Avontuur. Groot Nederland, Feb. 1932, p. 182.
v Karolien haar vryers. Die Volkstem, 13 Feb. 1932, p. 1.
t De vissersjongen van Brouwershaven. Hollands Weekblad, 13 Feb. tot 4 Juni 1932, p. 17.

---

(1) Vóór de titel van elk item vindt men òf de letter v voor verhaal, òf g voor gedicht òf t voor toneelstuk òf a voor artikel. Het simbool na de bladzij-aanduiding wijst aan in welke bundel het verhaal te vinden is. Men moet ermee rekening houden dat Van Helle sommige titels wijzigde voor de herdruk en ook dat hij soms twee of drie verhalen tot een enkel comprimeerde.

v Oom Freek le Grange se derde vrou. Die Huisgenoot, 11 Maart 1932, p. 27 (OF1G).
v Van Staden kry uiteindelik 'n vrou. Die Huisgenoot, 29 April 1932, p. 29.
v Miemie de Lange kry goeie raad. Die Volkstem, 4 Junie 1932, p. 1.
v Een vriendelikheid van Miss Johns. Hollands Weekblad, 16 en 30 Juli 1932, p. 17
v Sy laaste tweesjielingstukke. Die Huisgenoot, 26 Aug. 1932, p. 23.
v Ou Vorster maak dinge weer goed. Die Volkstem, 17 Des. 1932, p. 1.
v Die onderwyser van Welverdiend. Die Volkstem, 31 Des. 1932, p. 1.
v Daantjie vergeetagtig. Die Volkstem, 14 Jan. 1933, p. 1.
v Die gasvrye mense van Grootsonderhout. Die Vaderland, 26 April 1933, p. 9.
v Die onderwyser-boer se mislukte onderneming. Die Volkstem, 9 Des. 1933, p. 1.
v Coetzer se seun. Die Vaderland, 19 Jan. 1934, p. 17 (OF1G).
v My belangstelling raak dood. Die Volkstem, 24 Feb. 1934, p. 1.
v Frans se keuse. Die Volkstem, 12 Maart 1934, p. 1.
v Die spieël. Die Volkstem, 15 Des. 1934, p. 1.
v Patattalander. Die Vaderland, 10 Jan. 1936, p. 15 (ODD).
a Jochem Van Bruggen. Jaarboek Skrywerskring, 1936, p. 56.
v Oom Karel neem sy geweer saam. Jaarboek Skrywerskring, 1936, p. 96 (ODD).
t Wraak. Die Vaderland, 7 Feb. tot 20 Maart 1936, p. 9.
v Herinneringe. Die Huisgenoot, 8 Mei 1936, p. 17 (ODD).
v Twyfel. Die Vaderland, 20 Mei 1936, p. 13 (ODD).
v In die tronk. Die Vaderland, 22 Mei 1936, p. 15 (ODD).
v Die Tuiskoms. Die Vaderland, 16 Julie 1936, p. 15 (ODD).
v Oom Daan en die Dood. Die Vaderland, 21 Aug. 1936, p. 13 (ODD).
v Spokery. Die Moderne Vrou, Sept. 1936, p. 16 (ODD).
v In die bosveld. Die Vaderland, 18 Sept. 1936, p. 12 (ODD).
v 'n Sondagmôre. Die Vaderland, 2 Okt. 1936, p. 12 (ODD).
v 'n Poging. Die Moderne Vrou, Des. 1936, p. 8 (ODD).
v Watter een. Die Vaderland, 4 Des. 1936, p. 10 (ODD).
v Kom nou. Die Vaderland, 24 Des. 1936, p. 13 (ODD).
v Sonder skip. Die Vaderland, 8 Jan. 1937, p. 8 (ODD).
v Klaas de Bruin soek na 'n formule. Jaarboek Skrywerskring, 1937, p. 156 (Vgs).

v Die sif. Die Suiderstem, 20 Jan. 1937, p. 7 (ODD).
v Iets soos 'n bestiering. Die Suiderstem, 27 Jan. 1937, p. 6 (ODD).
v Betyds. Die Brandwag, 6 Feb. 1937, p. 6 (Vgs).
v Ken jouself. Die Moderne Vrou, Feb. 1937, p. 6 (ODD).
v Die sneeubal. Die Suiderstem, 27 Feb. 1937, p. 11 (ODD).
v Klara Van Blerk raak verlief. Die Brandwag, 13 Maart 1937, p. 6 (VaS).
v Terug by die huis. Die Suiderstem, 7 April 1937, p. 9 (Mgv).
v Staan jou man. Die Brandwag, 10 April 1937, p. 4 (Mgv).
v Geroep van oorkant af. Die Brandwag, 15 Mei 1937, p. 9 (Pwv).
v Die wewenaar. Die Suiderstem, 15 Mei 1937, p. 10 (Mgv).
v Lig daag. Die Brandwag, 26 Junie 1937, p. 4 (Vgs).
v Die Joiner. Die Suiderstem, 17 Julie 1937, p. 13 (Vgs).
v Goeie Raad. Die Brandwag, 24 Julie 1937, p. 4 (Mgv).
v Die Smous. Die Suiderstem, 27 Julie 1937, p. 6.
v Fouché besien homself. Die Suiderstem, 24 Aug. 1937, p. 6.
v Terug na die ou werk. Die Suiderstem, 11 Sept. 1937, p. 11.
v Die aangenome dogter. Die Suiderstem, 5 Okt. 1937, p. 6 (VaS).
v 'n Man het opgestaan in Newtown. Die Brandwag, 8 Okt. 1937, p. 6 (Vgs).
a Literêre kritiek. Die Burger, 20 Okt. 1937, p. 15.
v Le Roux antwoord De Bruin. Die Huisgenoot, 26 Nov. 1937, p. 43 (Mgv).
v Verjonging. Die Brandwag, 3 Des. 1937, p. 5 (Vgs).
v Help die spoke. Jaarboek Skrywerskring, 1938, p. 52 (Mgv).
v Mense wat maar eenmaal liefhet. 7 tot 21 Jan. 1938, Die Brandwag, p. 4 (Vgs).
a Skrywers moet meer idealisties en ruimer van uitsig wees. Die Brandwag, 21 Jan. 1938, p. 17.
v Oom Diederik leer om te huil. Die Huisgenoot, 18 Feb. 1938, p. 21 (Vgs).
v Dinge wat rusgee. Die Brandwag, 25 Feb. 1938, p. 12 (Vgs).
v 'n Slegte Nuwejaar. Die Suiderstem, 26 Feb. 1938, p. 15 (Mgv).
v Troos. Die Suiderstem, 26 Maart 1938, p. 11 (Mgv).
v Ilene vergeet Klaas De Bruin. Die Brandwag, 22 April 1938, p. 13 (VaS).
a Waarom skryf mens. Die Brandwag, 17 Junie 1938, p. 18.
a Anargisme. Die Brandwag, 24 Junie 1938, p. 3.
a Inspirasie en die onderbewuste. Die Brandwag, 1 Julie 1938, p. 24.

v Zule. Die Huisgenoot, 23 Sept. 1938, p. 15 (VaS).
a Waardering van die letterkundige werk. Die Huisgenoot, 30 Sept. 1938, p. 33.
v Versoening. Die Brandwag, 18 Nov. 1938, p. 6 (Mgv).
v Die pad van Afrika. Die Brandwag, 5 Des. 1938, p. 22 (VaS).
v 'n Ou brief. Die Huisgenoot, 9 Des. 1938, p. 27 (VaS).
v Sare. Die Suiderstem, 27 Des. 1938, p. 6 (VaS).
v Vrou Van de Plaate. Die Huisgenoot, 20 Jan. 1939, p. 55 (VaS).
v Nagedagtenis. Jaarboek Skrywerskring, 1939, p. 50 (VaS).
v 'n Goeie dag. Die Brandwag, 31 Maart 1939, p. 21 (Mgv).
v Drusse. Die Huisgenoot, 31 Maart 1939, p. 23 (VaS).
v Die laaste skof. Die Brandwag, 19 Mei 1939, p. 10 (Mgv).
v Ivonne. Die Brandwag, 17 Julie 1939, p. 10 (VaS).
v Aangesigte. Die Brandwag, 22 Sept. 1939, p. 4 (VaS).
v Die geheim. Die Huisgenoot, 27 Okt. 1939, p. 19 (VaS).
v Die heildronk. Die Huisgenoot, 10 Nov. 1939, p. 17 (VaS).
v De Milde betaal sy skuld. Die Brandwag, 19 Jan. 1940, p. 13 (VaS).
v Die predikant van Albertstad. Die Huisgenoot, 19 Jan. 1940, p. 16 (VaS).
a Styl en doel in die letterkunde. Die Brandwag, 9 Feb. 1940, p. 19.
v 'n Geslaagde proefneming. Die Brandwag, 23 Feb. 1940, p. 13 (Pww).
a Die tyd om te skryf. Die Huisgenoot, 15 Maart 1940, p. 27.
a Styl en stemming. Die Brandwag, 5 April 1940, p. 18.
a Stof vir 'n verhaal. Die Huisgenoot, 26 April 1940, p. 19 (Pww).
a Waarheid in die Letterkunde. Die Huisgenoot, 3 Mei 1940, p. 25.
a Die ware Kritikus. Die Brandwag, 24 Mei 1940, p. 20.
a Ritme in die Letterkunde. Die Huisgenoot, 31 Mei 1940, p.15.
a Die spraakmakende gemeente. Die Huisgenoot, 14 Junie 1940, p. 17.
a Atmosfeer in literêre werk. Die Brandwag, 28 Junie 1940, p. 20.
a Skoonheid is ewig. Die Brandwag, 12 Julie 1940, p. 20.
a Fantasie. Die Brandwag, 26 Julie 1940, p. 21.
a Spanning. Die Brandwag, 30 Aug. 1940, p. 18.
v Vertroosting. Die Huisgenoot, 13 Sept. 1940, p. 15 (Pww).
a 'n Skrywer se woordeskat. Die Huisgenoot, 20 Sept. 1940, p. 23.

a Styl en gevoel. Die Huisgenoot, 18 Okt. 1940, p. 35.
a Nederigheid in die Kuns. Die Brandwag, 22 Nov. 1940, p. 28.
v Kersfeesoordenkinge. Die Brandwag, 27 Nov. 1940, p. 31 (Pww).
v Ding. Die Huisgenoot, 13 Des. 1940, p. 23 (Pww).
v My eerste losiesplek. Die Huisgenoot, 10 Jan. 1941, p. 31.
v Gedagtes wat saamvloei. Jaarboek Skrywerskring, 1941, p.151.
a Veraanskoueliking. Die Huisgenoot, 14 Feb. 1941, p. 35.
v Hoor hoe hoes hulle. Die Naweek, 20 Feb. 1941, p. 3 (Pww).
v Pop se keuse. Die Huisgenoot, 25 April tot 16 Mei 1941, p. 12 (Pww).
v 'n Ondankbare. Die Huisgenoot, 20 Junie 1941, p. 27 (Pww).
v Begeestering. Die Brandwag, 4 Julie 1941, p. 6 (Beg).
v Wraak. Die Huisgenoot, 8 tot 22 Aug. 1941, p. 14 (Beg).
v Die jong geslag. Die Brandwag, 15 Aug. 1941, p. 7.
v Verdoke skoonheid. Die Brandwag, 29 Aug. 1941, p. 6 (Beg).
v Siener of profeet. Die Huisgenoot, 26 Sept. 1941, p. 6.
g Wee my. Suid-Afrika, Okt. 1941, p. 10.
v Soon. Die Naweek, 2 Okt. 1941, p. 10.
v Jesus genees. Die Brandwag, 29 Nov. 1941, p. 21.
g Reënmiddag. Suid-Afrika, Des. 1941, p. 27.
v 'n Nuwe land. Suid-Afrika, Des. 1941, p. 27.
a Getalle in die Bybel. Die Huisgenoot, 12 Des. 1941, p. 33.
v Pop se huwelik. Die Huisgenoot, 6 Feb. tot 20 Maart 1942, p. 10.
v Saam met die wind. Jaarboek Skrywerskring, 1942, p. 53.
v Alida. Die Huisgenoot, 15 Mei 1942, p. 6.
g Awontuur. Suid-Afrika, Aug. 1942, p. 6.
a Watter kennis moet die laere skole aanbring? Suid-Afrika, Aug. 1942, p. 15.
g Die horlosie. Suid-Afrika, Sept. 1942, p. 22.
a Oorlogsgedigte van Uys Krige. Suid-Afrika, Sept. 1942, p.9.
g Die boodskapper. Suid-Afrika, Okt. 1942, p. 10.
v Die kersfeespresent. Die Huisgenoot, 23 Okt. 1942, p. 5.
g Reën in die nag. Suid-Afrika, Nov. 1942, p. 8.
g Hoop. Suid-Afrika, Nov. 1942, p. 8.
v Die dramatikus. Die Huisgenoot, 6 Nov. 1942, p. 5.
g Die ster van Bethlehem. Suid-Afrika, Des. 1942, p. 49.
a Die digter Boutens. Suid-Afrika, Des. 1942, p. 32.
v Terugblik. Die Huisgenoot, 4 Des. 1942, p. 15.
g Die moordenaar aan die kruis. Die Brandwag, 25 Des. 1942, p. 17.
v 'n Ope deur. Die Brandwag, 22 Jan. 1943, p. 10.

v Sy Pa se kind. Jaarboek Skrywerskring, 1943, p. 83.
a Ons poësie. Jaarboek Skrywerskring, 1943, p. 107.
g Geluk. Suid-Afrika, Feb. 1943, p. 16.
g Die sondares. Die Brandwag, 5 Feb. 1943, p. 17.
g Oud word. Die Brandwag, 5 Feb. 1943, p. 17.
v Pop se tweede huwelik. Die Huisgenoot, 19 Feb. tot 2 April 1943, p. 4.
a Herman Gorter. Suid-Afrika, Junie 1943, p. 10.
g Die trekkers. Die Brandwag, 4 Junie 1943, p. 13.
a Die Tagtigers. Suid-Afrika, Okt. 1943, p. 31.
v Teleurstelling. Jaarboek Skrywerskring, 1944, p. 75.
a Internasionalisme en Christendom. Saamwerkers Joernaal, 31 Maart 1945, p. 6.
v Getuies. Jaarboek Skrywerskring, 1945, p. 106.
v Viering. Jaarboek Skrywerskring, 1946, p. 44.
a Besondere skole en staatsskole. Suid-Afrika, Maart 1946, p. 31.
v Geldsak. Vandag, Des. 1946, p. 3.
v Arms wat jou optel. Die Huisgenoot, 27 Des. 1946, p. 13.
v Die laaste mensepaar. Die Naweek, 16 Jan. 1947, p. 4.
v Die verlede wink. Die Brandwag, 31 Jan. 1947, p. 17.
v Iets kosbaars gered. Suid-Afrika, Mei 1947, p. 17.
v Die Leer. Die Brandwag, 30 Mei 1947, p. 7.
v Tuð. Die Huisgenoot, 6 Junie 1947, p. 13.
v 'n Daad van hoop. Die Brandwag, 11 Julie 1947, p. 17.
v 'n Daad uitgewis. Die Huisgenoot, 11 Julie 1947, p. 14.
v Belydenis. Die Huisgenoot, 1 Aug. 1947, p. 17.
v De thuiskomst. Timotheus, Oct. 1947, p. 528.
v 1 2 3 4 5 6 7 8. Die Huisgenoot, 16 Jan. 1948, p. 35.
v De heildronk. De Vlaamse Gids, Feb. 1948, p. 133.
v Die Kindergebedjie. Die Naweek, 18 Maart 1948, p. 4.
v Arms wat jou optel. De Nieuwe Stem, 3, 1948, p. 402.
v Oom Daan en de Dood. De Gids, Deel I, 1949, p. 213.
v Oom Diederik learns to weep. The Outspan, 5 Oct. 1951, p. 43.
v Oom Karel goes prepared. The Outspan, 2 Nov. 1951, p. 26.
a Wat is Kuns? Ts vir Letterkunde, Maart 1953, p. 5.
a Die Boesmanverhale van E. Marais. Ts vir Letterkunde, Sept. 1953, p. 41.
a Ons Bybel is soms duideliker. Die Huisgenoot, 4 Des. 1953, p. 29.

3. IN BLOEMLEZINGEN

a. Afrikaans

Oom Karel neem sy geweer saam: in Tussen die Engtes, 'n Afrikaanse versameling ten behoeve van Ned. skrywers, N.A.U.M., Kaapstad, 1940.

Idem: In Kortpad (F.V. Lategan), Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1950.

Idem: In Afrikaanse Humorverhale (F.E.J. Malherbe), J.L. Van Schaik, Pretoria, 1951.

Idem: in Afrikaans verhalend proza (M.A. Bax Botha en Dr. Bax m.m.v. C.G.N. De Vooys), Elsevier, Amsterdam, 1953.

Idem: in Moderne Afrikaanse Verhaalkuns (F.E.J. Malherbe), Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1962.

Die Tuiskoms: in Moderne Afrikaanse Verhaalkuns.

'n Ope deur: in Fakkels (S.J. Malan), Afrikaanse Pers, Johannesburg, 1950.

Die Joiner: in Afrikaanse Humorverhale.

Idem: in Kernbeeld (F.V. Lategan), Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1959.

Idem: Die Vyftig Jaar. Gedenkbundel, J.L. Van Schaik, Pretoria, 1954.

1 2 3 4 5 6 7 8: in Flitse, Afrikaanse Pers, Johannesburg, 1953.

Oom Diederik leer om te huil: in Wereldletterkunde (R.D. Stevens), Kinderkultuurvereniging, 1958, Deel 7.

b. Engels

Revenge: In Harvest of the Lowlands (J. Greshoff), Querido, New York, 1945.

Oom Karel goes prepared: in South African Stories, Faber & Faber, London, 1960.

Oom Karel goes forth armed: in Afrikaans Short Stories (F.V. Lategan, Smuts, Weiss), Nasionale Boekhandel, Kaapstad, 1964.

c. Duits

Ohm Diederich lernt weinen: in Glut in Afrika (P. Sulzer), Artemis Verlag, Zürich, 1961.

Heimkehr: in Glut in Afrika.

II ONGEPUBLICEERD WERK VAN J. VAN MELLE (berustend in Van Melle-argief, Johannesburg)

1. TONEELBEWERKINGEN

Die onderwyser van Witkoppies: "Drama in agt bedrywe". Met proloog. Manuscript onvolledig: 42 bladzijden. Bewerking van het verhaal Ou Vorster (OF1G).

Die predikant van Albertstad: "Drama in ses bedrywe". Manuscript volledig. Bewerking van gelijknamig verhaal (VaS).

Hoor hoe hoes hulle: "Radiodrama in 8 episodes". Manuscript onvolledig (slechts 1 episode): 9 bladzijden. Bewerking van gelijknamig verhaal (Pww).

Versoening: Ingedeeld in 7 bedrijven. Manuscript volledig: 30 bladzijden. Bewerking van gelijknamig verhaal (Mgv).

Mense wat maar eenmaal liefhet: "Toneelstuk in agt bedrywe". Volledig manuscript: 32 bladzijden. Bewerking van gelijknamige novelle (Vgs).

Staan jou man: "Blyspel". Ingedeeld in zes bedrijven. Manuscript volledig: 12 bladzijden. Bewerking van gelijknamig verhaal (Mgv).

Bart Nel: "Drama in 14 bedrywe". In tegenspraak met de ondertitel ingedeeld in 16 bedrijven. Volledig manuscript: 66 bladzijden. Bewerking van gelijknamige roman.

2. VERTALINGEN

a. Verhalen

Het laatste mensenpaar: 6 blz. (Bew. v. Die laaste mensepaar).

De zeef: 3 blz. (Bew. v. Die sif).

Spokerij: 4 blz. (Bew. v. Spokery).

Oom Karel neemt zijn geweer mee: 13 blz. (Bew. v. Oom Karel neem sy geweer saam).

De professor: 15 blz. (Bew. v. 'n Man het opgestaan in Newtown).

1 2 3 4 5 6 7 8: 7 blz. (Bew. v. 1 2 3 4 5 6 7 8).

Nagedachtenis: 8 blz. (Bew. v. Nagedagtenis).

Dingen die rust geven: 11 blz. (Bew. v. Dinge wat rusgee).

Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers: 52 blz. (Bew. v. Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers).

Verjonging: 24 blz. (Bew. v. Verjonging).

Geldzak: 12 blz. (Bew. v. Geldsak).

Een plattelander: 6 blz. (Bew. v. 'n Patattalander).

Bijtijds: 9 blz. (Bew. v. Betyds).

De heildronk: 8 blz. (Bew. v. Die heildronk).

Oom Diederik weent: 11 blz. (Bew. v. Oom Diederik leer om te huil).
Het kerstgeschenk: 11 blz. (Bew. v. Die kersfeespresent).
Verdoken Schoonheid: 12 blz. (Bew. v. Verdoke skoonheid).
Kom mee: 7 blz. (Bew. v. Kom nou).
Zonder schip: 10 blz. (Bew. v. Sonder skip).
Begeestering: 8 blz. (Bew. v. Begeestering).
Wraak: 56 blz. (Bew. v. Wraak).

b. Romans

Bart Nel: Volledig in het Nederlands vertaald, met Nederlandse dialoog: 249 blz. Geweigerd door de uitgeverij Voorhoeve.
Groeiend Koren: Nederlandse tekst van Saad wat opkom. Volledig manuscript: 212 blz. Geweigerd door de uitgeverij Voorhoeve.
Blaas verzamelen: Nederlandse tekst van Denker! Kom kyk! Volledig manuscript: 179 blz., met een "Inleiding".
Sound the rally: Engelse vertaling van Denker! Kom kyk! Bij een uitgever later aangeboden als "Looking through the haze", maar geweigerd. Volledig manuscript met "Introduction": 130 blz.

3. ARTIKELS EN PAMFLETTEN

Nederland en haar koningin: 6 blz.
Die Kunstenaar: 2 blz.
Indrukken van ons bezoek aan Holland: 73 blz.
Die naam Jerusalem: 7 blz.
Die teokratiese regerings by die ou Israeliete en die Christelike gemeentes: 10 blz.
Moeilikhede by die pogings om die profete te verstaan: 22 blz.

4. BEPLANDE BOEKEN

Die Wandelaar: Een verzameling van 15 korte verhalen, waarvan acht gepubliceerd in 1942-1943 in Afrikaanse tijdschriften. De overige uit Oom Daan en die Dood:
1. Siener of profeet; 2. Saam met die wind; 3. Alida; 4. My eerste losiesplek; 5. 'n Kersfeespresent; 6. Terugblik; 7. 'n Ope deur; 8. Die dramatikus; 9. Gedagtes wat saamvloei; 10. Iets soos 'n bestiering; 11. Die sif; 12. In die tronk; 13. 'n Patattalander; 14. In die tronk;

15. Sondagmôre; 16. 'n Poging.

Die laaste mensepaar: Verzameling van zeven korte verhalen verschenen in Afrikaanse Tijdschriften in 1946-1948:
1. Die gebedjie; 2. Die laaste mensepaar; 3. Belyding; 4. Die leer; 5. Arms wat jou optel; 6. 'n Dand uitgewis; 7. Tud.

Gedigte: Een reeks van achtentwintig gedichten door de auteur zelf gerangschikt. Hiervan was een tiental reeds vroeger in Afrikaanse tijdschriften gepubliceerd.

Die kuns van skrywe: Een bundel waarin de meeste van Van Melles literair-esthetische opstellen zouden opgenomen worden. Zou oorspronkelijk in 1947 bij de Afrikaanse Pers-Boekhandel verschijnen. De dertien artikels (uit Die Brandwag en Die Huisgenoot), rangschikte Van Melle aldus:
1. Ritme in die letterkundige werk; 2. Atmosfeer; 3. Styl en doel; 4. Die ware kritikus; 5. Waarheid in die letterkunde; 6. Styl en stemming; 7. Waarom skryf mens I; 8. Waarom skryf mens II; 9. Styl en gevoel; 10. Skoonheid is ewig; 11. Fantasie; 12. Waardering van die letterkundige werk; 13. Die tyd om te skryf.

Letterkundige beskouinge en kritieke: Een bundel opstellen voornamelijk verschenen in het tijdschrift Suid-Afrika. Van Melle rangschikte ze aldus:
1. Die Tagtigers; 2. Herman Gorter; 3. Die digter Boutens; 4. Jochem Van Bruggen; 5. Oorlogsgedigte van Uys Krige; 6. Ons poësie.

5. SYLLABUS

Geskiedenis van Suid Afrika (vir St. VI): "Volgens die leerplan van 1929". Volledig: 123 bladzijden.

III DAGBLAD- EN TIJDSCHRIFTKRITIEKEN OP VAN HELLES WERK

Zuid-Afrikaanse Schetsen

Ph. A.L.: Stemmen des Tijds, Oct. 1921, p. 406.

Het Stadje op 't groene Eiland

Anoniem: Hollands Weekblad, 10 Feb. 1934, p. 13.

Hoekstra, R.: Die Huisgenoot, 6 April 1934, p. 75.

Dawid Booysen

Rademeyer, J.H.: Ons Tydskrif, Junie 1933, p. 6.

Anoniem: Die Unie, Julie 1933, p. 30.

J.L.N.: Die Burger, 3 Julie 1933, p. 3.

Anoniem: Die Huisgenoot, 1 Sept. 1933, p. 31.

Heever, C.M. van den: Die Vaderland, 30 Sept. 1933, p. 13.

du P., A.: Kerkblad, 4 Okt. 1933, p. 821.

Kritzinger, M.S.B.: Die Volkstem, 18 Nov. 1933, p. 1.

Haantjes, J.: Opwaartsche Wegen, 9, 1934-35, p. 277.

Schoonees, P.C.: Die Vaderland, 29 Mei 1936, p. 11.

Schoonees, P.C.: Ons Eie Boek, Jan.-Maart 1938, p. 64.

Boshoff, S.P.E.: Ons Eie Boek, Des. 1943, p. 185

Villiers, M. de: Ons Eie Boek, 4, 1940, p. 250.

Anoniem: Critisch Bulletin, Sept. 1956, p. 36.

Gedichten uit Zuid-Afrika

Anoniem: De Vacature, 8 Jan. 1935, p. 9.

Anoniem: De Zeeuwsche Kerkbode, 1 Feb. 1935, p. 9.

E.L.: Noord Hollandsch Kerkblad, 1 Feb. 1935, p. 12.

Anoniem: Gereformeerde Kerkbode van Delft, 23 Feb. 1935, p.2.

Anoniem: De Graafschapper, 26 Feb. 1935, p. 8.

Anoniem: Leidersblad, Maart 1935, p. 24.

d.B.: Opwaartsche Wegen, Maart 1935, p. 17.

Buysse, E.: Nederland, Maart 1935, p. 249.

de W.: Leeuwarder Kerkbode, 2 Maart 1935, p. 8.

Anoniem: Ons Verbondsblad, 8 Maart 1935, p. 23.

C.M.: Kerkblad van N.S., 25 Juli 1935, p. 14.

Anoniem: Westlandse Kerkbode, 1 Aug. 1935, p. 15.

Die huwelik van Pop le Roux

Anoniem: Ons Eie Boek, April-Junie 1935, p. 34.

Anoniem: Die Burger, 3 Junie 1935, p. 3.

Heerden, W. van: Die Vaderland, 14 Junie 1935, p. 11.

Anoniem: Hollands Weekblad, 13 Juli 1935, p. 22.

Hoekstra, R.: Die Huisgenoot, 20 Sept. 1935, p. 79.

Oom Freek le Grange se derde vrou en ander Verhale

Boshoff, S.P.E.: Die Burger, 4 Nov. 1935, p. 3.

Anoniem: Ons Eie Boek, Okt.-Des. 1935, p. 118.

J.V.C.: Kerkblad, 18 Des. 1935, p. 424.
Kempen, W.: Die Huisgenoot, 20 Des. 1935, p. 43.
Schoonees, P.C.: Die Vaderland, 29 Mei 1936, p. 11.
Anoniem: Repliek, 19 Junie 1936, p. 11.

Bart Nel, de Opstandeling

Kempen, W.: Ons Eie Boek, Jan.-Maart 1937, p. 158.
Anoniem: De Nieuwe Gids, Feb. 1937, p. 176.
Demedts, A.: D.W. en B., Feb. 1937, p. 155.
Wapenaar, A.: De Rotterdammer, 9 Feb. 1937, p. 12.
Anoniem: Boekenschouw, Maart 1937, p. 516.
Kritzinger, M.S.B.: Ons Tydskrif, Maart 1937, p. 23.
D.: Hooger Leeven, 17 April 1937.
Kritzinger, M.S.B.: Die Volkstem, 15 Mei 1937, p. 1.
Dekker, G.: Koers, Aug. 1937, p. 33.
Tazelaar, C.: Stemmen des Tijds, Junie 1937, p. 632.
Haantjes, J.: De Werkplaats, Juni 1937, p. 465.
Besselaar, G.: Neerlandia, Juni 1937, p. 97.
Houwink, R.: Algemeen Weekblad, 11 Juni 1937, p. 381.
TH. S.: Den Gulden Winckel, Juni-Juli 1937, p. 18.
Anoniem: Delftsche Courant, 31 Juli 1937.
Boshoff, S.P.E.: Die Burger, 7 Aug. 1937, p. 15.
M.B.: Amsterdamsch Studentenweekblad, 18 Aug. 1937.
Houwink, R.: Elseviers Maandschrift, Oct. 1937, p. 295.
Grosskopf, E.B.: Die Suiderstem, 1 Okt. 1937, p. 9.
Pillecyn, C. de: Nieuw Vlaanderen, 13 Maart 1937, p. 15.
Mulder-Stagger, R.: Critisch Bulletin, Mei 1938, p. 140.

Wraak

Mocke, S.I.: Die Brandwag, 5 Junie 1937, p. 12.
C.J.E.: Die Burger, 10 Julie 1937, p. 15.
Malherbe, F.E.J.: Ons Eie Boek, Julie-Sept. 1937, p. 249.
H.K.: Nieuwe Eeuw, 15 Sept. 1951.

Vergesigte

Coetzee, A.: Jaarboek Skrywerskring, 1938, p. 156.
Malherbe, F.E.J.: Ons Eie Boek, Julie-Sept. 1938, p. 168.
Coetzee, A.: Die Brandwag, 26 Aug. 1938, p. 24.
Schoonees, P.C.: Die Huisgenoot, 2 Sept. 1938, p. 93.
C.J.E.: Die Burger, 3 Sept. 1938, p. 14.

Oom Gideon ontmoet die Voortrekkers

Kritzinger, M.S.B.: Jaarboek Skrywerskring, 1939, p. 138.
Swart, A.: Ons Eie Boek, Des. 1938, p. 248.
Schoonees, P.C.: Die Brandwag, 16 Des. 1938, p. 24.
Schoonees, P.C.: Die Huisgenoot, 6 Jan. 1939, p. 47.
J.V.C.: Kerkblad, 16 Aug. 1939, p. 15.

Oom Daan en die Dood

Malherbe, F.E.J.: Ons Eie Boek, Julie-Sept. 1938, p. 167.
S.: Kerkbode, 10 Aug. 1938, p. 268.
Heever, C.M. van den: Die Vaderland, 13 Aug. 1938, p. 8.
Coetzee, A.: Die Brandwag, 26 Aug. 1938, p. 24.
Mulder, H.A.: Die Suiderstem, 27 Aug. 1938, p. 11.
Malherbe, F.E.J.: Die Huisgenoot, 2 Sept. 1938, p. 53.
C.J.E.: Die Burger, 17 Sept. 1938, p. 15.
Dekker, G.: Koers, Okt. 1938, p. 35.

Mense gaan verby

Kritzinger, M.S.B.: Jaarboek Skrywerskring, 1940, p. 113.
Anoniem: Die Burger, 17 Feb. 1940, p. 11.
Coetzee, A.: Die Vaderland, 17 Feb. 1940, p. 4.
G.H.M.: Die Skoolblad, April 1940, p. 21.
N.: Die Onderwysblad, April 1940, p. 25.
E.F.E.: Die Huisgenoot, 5 April 1940, p. 41.
Coetzee, A.: Die Brandwag, 5 April 1940, p. 19.
Malherbe, F.E.J.: Ons Eie Boek, Junie 1940, p. 33.
Kritzinger, M.S.B.: Die Volkstem, 29 Junie 1940, p. 1.

Venster aan die Straat

Louw, W.E.G.: Die Huisgenoot, 27 Des. 1940, p. 61.
M.: Die Volkstem, 15 Feb. 1941, p. 3.
Heerden, E. van: Ons Eie Boek, Maart 1941, p. 22.

Uit die groot Skatkamer

M.: Die Brandwag, 22 Maart 1942, p. 17.
W.: Die Huisgenoot, 10 April 1942, p. 35.
Heese, K.W.: Ons Eie Boek, Junie 1942, p. 83.

Die Simboliek van die Openbaring van Johannes

N.: Die Vaderland, 6 Feb. 1943, p. 4.
J.E.: Suid Afrika, April 1943, p. 36.

Paaie wat wegraak

Anoniem: Hollands Weekblad, 25 Okt. 1941, p. 18.
Anoniem: Die Suiderstem, 7 Nov. 1941, p. 8.
Coetzee, A.: Die Vaderland, 10 Nov. 1941, p. 10.
M.: Die Volkstem, 7 Feb. 1942, p. 2.
Boshoff, S.P.E.: Ons Eie Boek, Maart 1942, p. 14.
Burgers, M.P.O.: Die Brandwag, 20 Maart 1942, p. 17.

En ek is nog hy (Bart Nel)

Endendyk, J.: Suid Afrika, Jan. 1943, p. 20.
Burgers, M.P.O.: Die Brandwag, 5 Maart 1943, p. 17.
Beukes, G.J.: Ons Eie Boek, Junie 1943, p. 64.

Stagger, R.: Die Huisgenoot, 15 Okt. 1943, p. 23.
Westhuizen, H.M. van der: Nederlandse Post, 15 Juni 1951, p. 11.
F.G.S.: Die Transvaler, 7 Aug. 1951, p. 16.
Hattingh, S.C.: Helikon, Maart 1955, p. 84.
Steyn, J.L.: Ts. vir Letterkunde, Des. 1959, p. 40.
Botha, E.: Standpunte, Aug. 1960, p. 18.
Lindenberg, E.: Kriterium, April 1964, p. 41.

Begeestering

Coetzee, A.: Jaarboek Skrywerskring, 1943, p. 95.
Mulder, H.A.: Die Huisgenoot, 17 Sept. 1943, p. 32.
Coetzee, A.: Die Vaderland, 15 Okt. 1943, p. 3.
Kritzinger, M.S.B.: Ons Eie Boek, Maart 1944, p. 20.
Endendyk, J.: Suid Afrika, Okt. 1943, p. 18.

'n Volstrekte Demokrasie

Murray, A.H.: Die Brandwag, 31 Des. 1943, p. 23.

Denker! Kom kyk!

Burgers, M.P.O.: Jaarboek Skrywerskring, 1945, p. 85.
Burgers, M.P.O.: Die Brandwag, 12 Jan. 1945, p. 15.
Schoonees, P.C.: Die Huisgenoot, 2 Feb. 1945, p. 29.
Venter, S.J.: Ons Eie Boek, Maart 1945, p. 28.

Saad wat opkom

Badenhorst, W.J.: Die Huisgenoot, 7 Nov. 1947, p. 54.
Plessis, P.J. du: Die Onderwysblad, Jan. 1948, p. 27.
F.G.: Die Voorligter, Jan. 1949, p. 23.

'n Keur uit die verhale van J. Van Melle

Lategan, F.V.: Ons Eie Boek, 3, 1950, p. 159.
N.: Die Huisgenoot, 5 Jan. 1951, p. 54.
Tredoux, E.: Sarie Marais, 5 Mei 1954, p. 30.
Verhage, J.A.: Standpunte, Julie 1955, p. 63.

Een Lente verspeeld

Hulzen, J. Van: Ontmoeting, Juni 1949, p. 431.
Venter, E.A.: Koers, Okt. 1949, p. 86.
E.A.V.: Die Kerkbode, 11 Jan. 1950, p. 60.
Kok, B.: Die Huisgenoot, 14 April 1950, p. 61.

De Brief

N.: Timotheus, 19 Mei 1950.

Verspeelde Lente

Rabie, J.: Cape Times, 23 Mei 1961, p. 7.
A.v.Z.: Die Volksblad, 31 Aug. 1961, p. 22.
Cloete, T.T.: Koers, Sept.-Okt. 1961, p. 94.

J.J.K.: Die Huisgenoot, 6 Okt. 1961, p. 65.
Behrens, L.: Die Staatsamptenaar, Nov. 1961, p. 45.
Blignault, A.: Sarie Marais, 8 Nov. 1961, p. 37.
Coetzee, A.: Ts. vir Letterkunde, Des. 1961, p. 92.
Rykheer, G.: Inset, Maart 1962, p. 45.

Lost Years

Harvey, C.J.D.: Ons Eie Boek, 1, 1950, p. 42.
A.A.C.: Bulawayo Chronicle, 10 Jan. 1950.
Anoniem: Tydskrifbylaag tot Dagbreek, 25 Nov. 1951, p. 9.
Anoniem: Onderwysblad, Jan. 1952, p. 35.
Anoniem: Nederlandsche Post, Juni 1952, p. 13.

IV ALGEMENE ARTIKELS EN STUDIES IN VERBAND MET J. VAN MELLE EN ZIJN WERK

Antonissen, R., J. Van Melle. Standpunte, Maart 1954, p. 60.

Antonissen, R., Aantekening bij het overlijden van J. Van Melle, in Dietsche Warande en Belfort, Maart-April 1955, p. 177.

B., J.H., J. Van Melle: een kenschets. Zuid-Afrika, April 1957, p. 52.

Botha, E., J. Van Melle. In Perspektief en Profiel, Afrik. Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1960, pp. 371-381.

Coetzee.A., Stilistiese-grammatiese taalkenmerke van J. Van Melle se taalgebruik. Ts vir Volkskunde en Volkstaal, deel 1, Aug. 1946, pp. 37-46; deel 2, 15 Feb. 1947, pp. 111-115.

Coetzee, A., Johannes Van Melle. Helikon, Jan. 1954, p. 9.

E.L.F., 'n Groot Skrywer. Die Brandwag, 13 Sept. 1940, p. 3.

Griesel, C.J., Die Prosa van J. Van Melle. B.A. Hon. Verhandeling, Univ. Witwatersrand, 1938.

Grové, A.P., Teëgif teen stylwoede. Van Melle se romankarakters. Ons Eie Boek, 1, 1953, p. 8 (idem in Oordeel en Vooroordeel. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1958).

Grové, A.P., Johannes Van Melle. Jaarboek van de Maatschappij der Nederl. Letteren te Leiden, 1955-56, pp. 140-146.

Hattingh, S.C., Die Kortverhale van J. Van Melle. B.A. Hon. Verhandeling, Univ. Witwatersrand, 1938.

Hattingh, S.C., Die Kortverhaalkuns van J. Van Melle. Die Brandwag, 19 Jan. 1940, p. 18.

Hattingh, S.C., J. Van Melle. In Perspektief en Profiel, Afrik. Pers-Boekhandel, 1951, pp. 561-584.

Hattingh, S.C., J. Van Melle oorlede. Die Brandwag, 27 Nov. 1953, p. 6.

Heever, C.M. van den, J. Van Melle. In My Jeugland. Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1953, pp. 57-67.

Joubert, E.A.M., Van Melle as Prosaskrywer. M.A. Verhandeling, Kaapstad, 1945.

J.S., Te gast bij een Nederlandse Zuid-Afrikaner. De Maasbode, 12 feb. 1948, p. 2.

Lindenberg, E., J. Van Melle. Ts vir Letterkunde, Des. 1953, p. 23.

Malherbe, F.E.J., J. Van Melle. Ons Eie Boek, 4, 1953, p. 171.

Mulder, H.A., J. Van Melle. In Twee Wêrelde. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1942, pp. 78-81.

Nienaber, P.J., J. Van Melle. In Afrikaanse Skrywers aan die woord. Afrik. Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1947, pp. 195-206.

Nienaber, P.J., J. Van Melle. In Hier is ons Skrywers, Deel 1, Afrik. Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1949, pp. 239-241.

Oosterbeek, N., J. Van Melle in ons land. Nieuwe Courant, 6 Aug. 1947.

Truter, H.W., Oom Daan en Oom Diederik. Standpunte, Feb. 1965, p. 44.

Verhage, J.A., Los gebruik van die woord ironie. Standpunte, Julie 1955, p. 63.

Villiers, Mavis de, 'n Ondersoek van Struktuurprobleme in die Roman Bart Nel van J. Van Melle. M.A. Verhandeling, Universiteit van Suid Afrika, Maart 1961.

Villiers, Meyer de, J. Van Melle. Die Huisgenoot, 4 Des. 1953, p. 7.

Westhuizen, H.M. van der, J. Van Melle. Nederlandsche Post, Dec. 1953, p. 5.

Anoniem, Op besoek by J. Van Melle. Die Brandwag, 14 April 1939, p. 22.

Anoniem, Skrywers wat verjaar. Die Brandwag, 14 Feb. 1947, p. 27.

Anoniem, J. Van Melle in Nederland. Die Burger, 8 Aug. 1947, p. 9.

Anoniem, Augustus se pryswenner. Die Huisgenoot, 19 Sept. 1947, p. 9.

Anoniem, J. Van Melle oorlede. Die Transvaler, 9 Nov. 1953, p. 1.

Anoniem, Vegter wat nie wou bang word. Die Vaderland, 9 Nov. 1953, p. 7.

Anoniem, De Heer J. Van Melle overleden. Hollands Weekblad, 21 Nov. 1953, p. 19.

Anoniem, Model van suiwere eenvoud. Die Naweekpos, Feb. 1956, p. 38.

Anoniem, Herdenking J. Van Melle. Nederlandsche Post, Juli 1958, p. 26.

V O V E R I G E G E R A A D P L E E G D E W E R K E N

Antonissen, R., Schets v.d. ontwikkelingsgang der Zuidafrikaanse Letterkunde. Pro Arte, Diest, 1946.

Antonissen, R., Die Afrikaanse Letterkunde van Aanvang tot Hede. Nasion. Boekh., Kaapstad, 2de druk, 1961; 3de druk, 1965.

Antonissen, R., Kern en Tooi. Nasion. Opvoedk. Uitg., Kaapstad, 1963.

Auerbach, E., Mimesis. A. Francke Vlg., Bern, 1946.

Bates, H.E., The Modern Short Story. Th. Nelson, London, 1945.

Becker, G.J., Documents of Modern Literary Realism. Princeton Univ. Press, Princeton, 1963.

Beukes, G.J. en Lategan, F.V., Skrywers en Rigtings. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1952.

Bieber, H., Der Kampf um die Tradition. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart, 1928.

Bloch-Michel, J., Présent de l'indicatif. Gallimard, Paris, 1963.

Blok, W., Verhaal en lezer. J.B. Wolters, Groningen, 1960.

Booth, W.C., The Rhetoric of Fiction. Univ. of Chicago Press, Chicago, 1963.

Brooks, C. and Warren, R.P., Understanding Fiction. Appleton-Century-Crofts, Inc., New York, 1959.

Buytendyk, F., De psychologie van de roman. Aula-Boeken (Spectrum), Utrecht, 1962.

Coetzee, A. en Hattingh, S.C., Die Afrikaanse Letterkunde. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1951.

Dekker, G., Afrikaanse Literatuurgeskiedenis. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1961.

Deyssel, L. Van, Verzamelde Werken. Scheltema & Holkema's Boekhandel, Amsterdam, 2de druk, z.d.

Donkersloot, N.A., Beeld van Tachtig. Elsevier, Amsterdam, 1952.

Dumesnil, R., l'Epoque réaliste et naturaliste. Ed. Tallandier, Paris, 1945.

Eckermann, J.P., Gespräche mit Goethe. Verlag Diederichs, Jena, 1905.

Eliot, T.S., Selected Prose. Penguin Books, Harmondsworth, 1955.

Forster, E.M., Aspects of the novel. E. Arnold & Co., London, 1949.

Grové, A.P., Woord en Wonder. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1958.

Giraud, P., La stylistique. Que sais-je? (646), Paris, 1961.
Haan, J.D. Bierens de, Het Tragische. A.W. Sythoff's Uitg. Mij., Leiden, 1933.
Hamilton, C., Materials and Methods of Fiction. London, 1909.
James, H., The Art of the Novel. Ch. Scribner's Sons, New York, 1962.
James, H., The House of Fiction. R. Hart-Davis, London, 1957.
Jansonius, F., Over woord en zin in het proza van L. Van Deyssel. Van Gorcum & Comp NV, Assen, 1942.
Jonker, A.H., Prosa-rigtings en ontleding. Unie Volkspers, Kaapstad, 1940.
Kannemeyer, J.C., Die stem in die literêre Kunswerk. Nasion. Opvoedk. Uitg., Kaapstad, 1965.
Kayser, W., Entstehung und Krise des modernen Romans. Deutsche Vierteljahrschrift, 28(4), 1955.
Kayser, W., Das sprachliche Kunstwerk. A. Francke Verlag, Bern, 1961.
Kayser, W., Kleines literarisches Lexikon. Band 1, A. Francke Verlag, Bern, 1961.
Keuning, P., Litteratuur en Leven. E.J. Bosch, Baarn, 1919.
Knuvelder, G., Handboek tot de Geschiedenis van de Nederlandse Letterkunde van aanvang tot heden. Malmberg, 's Hertogenbosch, 1953.
Lämmert, E., Bauformen des Erzählens. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1955.
Lategan, F.V., Die kortverhaal en sy ontwikkeling in Afrikaans. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1956.
Lategan, F.V., Kernbeeld van die Afrikaanse Kortverhaal. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1959.
Lever, K., The Novel and the Reader. Methuen & Co., Mercury Books, London, 1962.
Liddell, R., A treatise on the novel. J. Cape, London, 1953.
Liddell, R., Some principles of fiction. J. Cape, London, 1956.
Louw, W.E.G., De nieuwere Afrikaanse Poëzie. D.A. Daamen's Uitg. Mij, 's Gravenhage, 1939.
Louw, N.P. Van Wyk, Lojale Verset. Nasion. Pers, Kaapstad, 1939.
Louw, N.P. Van Wyk, Berigte te Velde. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1939.
Louw, N.P. Van Wyk, Vernuwing in die prosa. Human & Rousseau, Kaapstad, 1961.
Lubbock, P., The Craft of Fiction. J. Cape, London, 1955.
Lucas, F.L., Style. Cassel & Co., London, 1955.

Lukacs, G., Studies in European Realism. Hillway Publishing Co., London, 1950.

Malherbe, F.E.J., Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse Letterkunde. Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1932.

Malherbe, F.E.J., Aspekte van die Afrikaanse Literatuur. Nasion. Pers, Kaapstad, 1940.

Malherbe, F.E.J., Afrikaanse Humorverhale. J.L. Van Schaik, Pretoria, 1953.

Malherbe, F.E.J., Afrikaanse Lewe en Letterkunde. Universit. Uitg., Stellenbosch, 1958.

Malherbe, F.E.J., Moderne Afrikaanse Verhaalkuns. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1964.

Mey, K.; Rudolph, C.F.; Kemp, G., Verhaal en Student. H.A.U.M., Kaapstad, z.d.

Muir, E., The structure of the novel. The Hogarth Press, London, 1928.

Mulder, Hk., Boutens en Bijbel. Firma Boucher, Den Haag, 1948.

Nienaber, P.J., Perspektief en Profiel. Afrik. Pers-Boekhandel Johannesburg, 1960.

Nienaber, P.J., Bronnegids by die studie v.d. Afrik. Taal en Letterk., Voortrekkerspers. Johannesburg, 1947-1962.

Nienaber, P.J., Addendum (bij Bronnegids). Afrik. Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1965.

Nienaber, P.J., Bibliografie van Afrikaanse Boeke. Voortrekkerspers, Johannesburg, 1943-1963.

Nienaber, P.J., Totius - Digter en Profeet. Afrikaanse Pers-Boekhandel, Johannesburg, 1948.

Oppermann, D.J., Digters van Dertig. Nasion. Boekhandel, Kaapstad, 1953.

Overdiep, G.S., Stilistische Grammatica. Tjeenk Willink, Zwolle, 1949.

Petsch, R., Wesen und Formen der Erzählkunst. M. Niemeyer Verlag, Halle, 1942.

Potter, F. de, Geschiedkundige beschrijving der stad Gent, van den vroegsten tijd tot heden. Annoot & Braekman, Gent, 1884-90.

Reeves, J., The critical sense. Heinemann, London, 1961.

Rutten, M., Inleiding tot de literatuur. Wereldbibliotheek, Amsterdam, 1956.

Schoonees, P.C., Die Prosa van die tweede Afrikaanse Beweging. De Bussy & H.A.U.M., Pretoria-Kaapstad, 3de druk, 1939.

Thrall, W.F. and Hibbard, A., A Handbook of literature. Odyssey Press, New York, 1961.

Verwey, A., Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche Dichtkunst. Mij voor goede en goedkope lectuur, Amsterdam, 1921.

Viëtor, K., Goethe. A. Francke Verlag, Bern, 1949.

Vivere, J. Van den, Chronycke van Ghendt. (Ms. uitgegeven door F. De Potter), S. Leliaert, A. Siffer & Cie, Gent, 1885.

Vooys, C.G.N. De; Asselbergs, W.J.M.A., Geschiedenis van de Letterkunde der Nederlanden. Delen VII en IX, Teuling's Uitg. Mij; Malmberg; Standaard Boekhandel, 's hertogenbosch en Antwerpen, 1948 en 1951.

Villiers, Meyer de, Absolute and relative tenses; empathy in Afrikaans. Lingua, April 1955, pp. 405-412.

Villiers, Meyer de, Die aanduiding van tyd in Afrikaans. Standpunte, Desember 1962, pp. 53-61.

Walker, E., History of Southern Africa. Longmans, London, 1962.

Walzel, O., Das Wortkunstwerk. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig, 1926.

Warren, A. and Wellek, R., Theory of Literature. J. Cape, London, 1961.

Watt, I., The rise of the novel. Penguin Books, Harmondsworth, 1963.

Wellek, R., Concepts of criticism. Yale Univ. Press, New Haven, 1964.

Wiese, B. von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hoffman & Campe Verlag, Hamburg, 1952.

Wilpert, G. von, Sachwörterbuch der Literatur. A. Kröner Verlag, Stuttgart, 1961.

Wright, A., Jane Austen's Novels. A study in structure. Penguin Books, Harmondsworth, 1962.

T W E E S T E L L I N G E N

toegevoegd aan het proefschrift over

„Johannes van Melle, realist tussen twee werelden"

door Willem Frederik Jonckheere.

- - -

I. Het introduceren van een cursus over de Zuidafrikaanse taal- en letterkunde in één of de meerderheid van de Belgische universiteiten, bijvoorbeeld als keuzevak in de licentie der Germaanse Filologie, zou (i) op hoog vlak in de zuidelijke Nederlanden de gewenste kennis van de op het Afrikaanse continent unieke vertegenwoordiger der Dietse cultuur helpen verspreiden; (ii) stimulerend inwerken op de wetenschappelijke bestudering van zekere objecten der neerlandistiek, zo taal- als letterkundig; en (iii) in belangrijke mate bijdragen tot een ruimere toenadering en een beter wederzijds begrip tussen beide zo verwante volksgroepen.

II. De twee voornaamste dichters in Zuid-Afrika, N.P. van Wyk Louw en D.J. Opperman, hebben op dit ogenblik in Vlaanderen hun gelijken niet.