

De vernieuwing van de Afrikaanse roman

door

DR. W. E. HEGMAN

vir Ezanne.

Met de verrassende ontplooiing van de Afrikaanse poëzie sedert 1930 heeft het proza blijkbaar geen gelijke tred gehouden. Weliswaar is er heel wat voortreffelijks verschenen, maar dit bleef dan in de lijn van de traditie. Ik denk aan de dorpsnovellen van C. M. van den Heever, de realistische romans van Johannes van Melle, de rustige boerenvertellingen van Marie Elise Rothmann, de geslaagde schetsen van Boerneef, het dierenverhaal van Sangiro, de spookverhalen van Marais en Leipoldt. Daarnaast kan men wijzen op verdienstelijke pogingen om actuele problemen aan te pakken: het kleurlingenvraagstuk bij Mikro, de godsdiensttegenstellingen bij Ella C. Fischer, de verstedelijking bij Willem van der Berg, de gespannen politieke verhoudingen van de tweede wereldoorlog bij W. A. de Klerk. Dit alles blijft echter in vele opzichten oppervlakkig en – vanuit een hedendaagse optiek – soms naïef.

Men zou moeten wachten op de zg. „sestiger”-generatie voor de vernieuwing van de Afrikaanse roman. Die vernieuwing betekent zoveel als een breuk in de langzame groei die het Afrikaanse proza tot dusver had gekenmerkt. Zij is hoofdzakelijk het werk van een groep schrijvers van uiteenlopende aard, die toevallig omstreeks hetzelfde tijdstip hun debuut hebben gemaakt en verbonden waren aan het kwartaalblad van de literaire avant-garde *Sestiger*. Het zijn, in rangorde van hun geboortedatum: Jan S. Rabie, Etienne Leroux, Dolf van Niekerk, André P. Brink, Abraham H. de Vries en Chris Barnard. Hieraan zou kunnen worden toegevoegd Breyten Breytenbach, die enigszins op de periferie beweegt en bij voorkeur te Parijs verblijft.

De beweging is begonnen met de bundel *Een-en-twintig*, een merkwaardige verzameling surrealistische „poèmes en prose” van Jan S. Rabie, verschenen in 1956. Omdat het niet de bedoeling is hier een overzicht te geven van de Afrikaanse literatuur-„geschiedenis” van de afgelopen tien jaren, maar wel de grote lijnen aan te duiden waarlangs de vernieuwing zich heeft ontwikkeld en nog steeds ontwikkelt, zal ik op dit werk, dat slechts een „prélude”

vormt tot de omwenteling van Sestig, niet dieper ingaan. Laat ik er enkel op wijzen, dat de keuze van juist eenentwintig verhalen waarschijnlijk is ingegeven door de bekommernis van de auteur om uiting te geven aan zijn mondigwording als kunstenaar. Dit mag bewijzen, hoe bewust het streven naar vernieuwing is geweest. In een verhelderend essay over *Aspekte van die Nuwe Prosa* (1967) heeft André P. Brink geprobeerd de constanten te bepalen die bij de vernieuwers hebben voorgezeten en deze in relatie te brengen tot de moderne buitenlandse romanliteratuur.

Daar is vooreerst de verschuiving van het absolute naar het relatieve als romangegeven. De vroegere Afrikaanse roman behoort tot het type dat Franz K. Stanzel bestempeld heeft als „auktorial”¹. De zg. „auctoriële” roman wordt vanuit de auteur verhaald, d.w.z. dat de schrijver soeverein onafhankelijk staat tegenover datgene wat hij vertelt, dat hij tegenover het gebeuren een zekere vertelafstand bewaart. Dit impliceert dat er maar één werkelijkheid bestaat, die van de auteur, die van de gemeenschap waarvan hij deel uitmaakt. Derhalve is zijn verhaal in hoge mate op de realiteit betrokken. De moderne Afrikaanse roman is daarentegen veeleer van het „personele” type: de lezer krijgt de gelegenheid zich in een of meer van de personages in te leven en van daaruit het gebeuren mee te maken. Dit brengt mee dat er meer dan één waarheid is, meer dan één werkelijkheid, m.a.w. een stel verschuivende werkelijkheden, en dat de „werkelijkheden” van de roman niet zelden geldiger en zinvoller zijn dan de ons omgevende realiteit. Het verhaal schept a.h.w. zichzelf, of zoals Jean Ricardou het formuleerde: „toute création descriptive... est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture”². Anders gezegd: de moderne Afrikaanse roman wordt vanuit de perspectief der personages verhaald en ook gelezen, waardoor de realiteit in niet geringe mate wordt gerelativeerd. Dit blijkt duidelijk uit een roman als *Die Ambassadeur* van André P. Brink (1963), waar de kijk op dezelfde zaak door verschillende mensen schitterend wordt aangewend, enerzijds omdat het verhaal er telkens verder door gestuwd wordt, anderzijds omdat de schrijver daardoor de gelegenheid krijgt menselijke motieven nader te belichten. Eenzelfde bekommernis ligt ten grondslag aan het gebruik van allerlei typografische elementen, als bijv. cursief naast romein, in *Lobola vir die Lewe* van dezelfde auteur (1962) om verschillende werkelijkheidsvlakken tegenover elkaar te plaatsen, en in *Hilaria* van

1. Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman: dargestellt an Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses u.a.*, Wien-Stuttgart 1955.

2. Jean Ricardou, *Aspects de la description créatrice*, in: *Méditations III* (Automne 1961), p. 32.

Etienne Leroux (1957) om Edelharts pathetische toekomstdromen duidelijk te onderscheiden van het heden.

Dit spel met diverse werkelijkheidsniveaus, die elkaar onderling corrigeren, is de grootste verworvenheid van Sestig. Het schijnt mij in niet geringe mate beïnvloed door het strata-gedicht van de Veertigers (Opperman c.s.), waar op eenzelfde manier verschillende bewustzijnsvlakken dooreenschuiven. In hoever de speciale relativiteitstheorie van Einstein, de quantumtheorie van Planck en het onzekerheidsbeginsel van Heisenberg daar iets mee te maken hebben, kan hier gevoeglijk in het midden worden gelaten. Wij verwijzen daarvoor liever naar het reeds genoemde essay van André P. Brink. Iets is voor de Sestigers evenwel zeker, de realiteit is nooit objectief kenbaar, maar wordt voortdurend gesubjectiveerd. De „alledaagse” of „uiterlijke” werkelijkheid wordt door de personages van de roman op de hun eigen wijze ervaren en daardoor gewijzigd en gespleten in reeksen nieuwe werkelijkheden. Uiteraard gaat daarmee een verandering gepaard in wat men gewoon is de vertelhouding te noemen. De verteller is niet meer de reële, biografische persoon van de auteur, noch het gefingeerde personage („implied author”³) dat via een gedrukte tekst de lezer iets tracht mede te delen en zich daarbij in de tijd (hij gebruikt immers bij voorkeur het preteritum!) en in de ruimte van het gebeuren distantieert. In de moderne Afrikaanse roman bestaat de verteller slechts ten volle in functie van het verhaal, hij wordt met en door het verhaal in het leven geroepen: „die verteller bestaan nie voordat hy hom deur sy vertelling geskep het nie”⁴. Dit komt op een merkwaardige wijze tot uiting in Etienne Leroux' *18-44* (1967). Daarin worden de werkelijkheden van vier vrouwen: de teringmagere tante, de manisch-depressieve echtgenote, de Russische maîtresse en de dweperige tienernimf X, afgebroken en herschapen tot een synthese, een nieuwe realiteit die grondig verschilt van de vroegere werkelijkheden. En door die perspectiefveranderingen wordt de middeljarige schrijver, die de hoofdpersoon van de roman is, tegelijk verteller en resultaat van het schrijfproces.

Door de subjectivering van de werkelijkheid wordt de wereld ontdekt van het eindeloos mogelijke, de wereld van de droom, die niet noodzakelijk onverenigbaar hoeft te zijn met de realiteit rondom ons. Want er wordt niet bij voorbaat aanvaard dat de droom enkel schijn is en de werkelijkheid werkelijk. Uit de wisselwerking tussen droom en realiteit ontstaat een nieuwe werkelijkheid, waarin de realiteit op wonderbare wijze getranscendeerd wordt. Ik denk

3. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago-London 1963³, passim.

4. A. P. Brink, *Aspekte van die nuwe prosa*, Pretoria-Kaapstad 1967, p. 103.

aan het magisch-realisme van *Le grand Meaulnes*, van Johan Daisne en Hubert Lampo, waaraan sommige Afrikaanse romans meer dan eens herinneren. Het is wel niet zonder reden, dat André P. Brink *De trap van steen en wolken* in zijn onderzoek betreft. Sedert Sestig legt de Afrikaanse romanschrijver niet langer louter rekenschap af van de hem omringende wereld en van hetgeen er op die wereld gebeurt, maar hij scheidt zijn eigen wereld en zijn eigen werkelijkheid, die slechts in en door de taal bestaan. Daarom is zijn werk geen spiegel van de werkelijkheid, maar een interpretatie en derhalve een „verwringing” ervan. In de verwilderende verscheidenheid van de alledaagse realiteit poogt de auteur de eeuwige levenspatronen te ontdekken die ons bestaan zinvol maken, of misschien zinloos. Onder de oppervlaktestructuur van de roman, die betrekking heeft op een waarneembare werkelijkheid (bijv. Henry's visite bij de Silbersteins), schuilt een herkenbare diepte-structuur die duidt op een patroon of een reeks patronen waarvan het verhaal slechts symptoom is⁵. Zo gezien vloeit de complexiteit van de moderne Afrikaanse roman niet voort uit een menigvuldigheid van personages of gebeurtenissen, maar uit een menigvuldigheid van dooreenschuivende werkelijkheden of betekenislagen, dikwijls op één enkele gebeurtenis toegespitst. In *Miskien Nooit* van A. P. Brink (1967), het verslag van de toevallige ontmoeting van de schrijver met een jonge Zweedse en de kortstondige verhouding die daaruit ontstaat, wordt dit bereikt door de wereld van de actualiteit te plaatsen naast het voltooid verhaal en daarbij nog te spelen met een derde voorstellingswijze, namelijk door de film, waarvan de mogelijkheden worden aangegeven. In Leroux' *18-44* geschiedt dit door een super-impositie van verschillende bewustzijnsvlakken, waardoor de auteur tot het inzicht komt dat het onmogelijk is om de vier vrouwen uit zijn leven : de tante, de echtgenote, de geliefde en de onbekende tiener met elkaar te verzoenen, zodat hem slechts de eenzaamheid overblijft.

Een tweede factor in de vernieuwing van het Afrikaanse proza is de relativisering van de tijd, of liever het streven om de twee traditionele categorieën tijd en ruimte niet meer gescheiden te houden, maar aaneen te sluiten tot het begrip „tijdruimte”, zoals dat in het begin van de 20e eeuw zijn intrede heeft gedaan. Naast Einstein dient hier Henri Bergson vermeld met zijn opvatting van „durée réelle”, volkomen verschillend van de natuurwetenschappelijke tijd, omdat verleden, heden en toekomst erin versmelten en elkaar wederzijds doordringen tot iedere opeenvolging is opgeheven. Marcel Proust is de eerste geweest om dit als structuur-

5. A. P. Brink, *a.w.*, p. 115.

middel in het verhaal te gebruiken en het maakt het bouwprincipe uit van zijn cyclus *A la recherche du temps perdu*. Een ogenschijnlijk onbelangrijk feit kan een voorbije gebeurtenis zo sterk in het geheugen roepen, dat zij niet meer als een herinnering ervaren wordt, maar als een aanwezige werkelijkheid beleefd. Voor de roman schept dit onvermoede uitzichten. Het bevrijdt de auteur van de verplichting de strikte chronologie in acht te nemen en schenkt hem in de plaats daarvan de mogelijkheid een chronologische hiërarchie van waarden in de rangschikking der gebeurtenissen te brengen, waarbij zij verteld worden in volgorde van hun belangrijkheid. Het opent meteen de weg naar de toepassing van bepaalde filmtechnieken, o.m. de flash-back, bij de opbouw van het verhaal, dat daardoor minder lineair wordt, vermits de tijdsdimensies waarin het verloopt voortdurend veranderen. Daarbij is elke teruggreep naar het verleden een stap vooruit in de afwikkeling van de roman, omdat die teruggreep een schakel vormt in de evolutie van de persoonlijkheid van de verteller die met en door het verhaal bestaat⁶. Dit blijkt duidelijk uit Leroux' *18-44* en in enigszins mindere mate uit zijn *Een vir Azazel* (1964). Anders dan in de traditionele roman, die kan beschouwd worden als het verhaal van de voltooide tijd, waarin bij voorkeur gebruik gemaakt wordt van preteritum en perfectum, ziet men hoe de Sestigters, in navolging van hun Europese tijdgenoten en onmiddellijke voorgangers, herhaaldelijk overgaan tot aanwending van het praesens, in het bijzonder voor de uitbeelding van die momenten in het verhaal die door de personages zo levendig worden ervaren dat zij a.h.w. aan de tijd zijn ontrukkt, hun enigste werkelijkheid vormen, de bewustwording van „le temps retrouvé”. In dit verband heeft André P. Brink in navolging van prof. Rob. Antonissen m.i. terecht de vraag gesteld of hierin misschien niet een van de redenen is te zoeken waarom het Afrikaans met zijn sterk ontwikkeld praesens zich zo gemakkelijk heeft geleend tot moderne romanexperimenten, terwijl het in de vertelkunst van vóór Sestig nooit hoge toppen heeft gescheerd⁷.

Er is nog iets anders, dat nauw verband houdt met de ontginning van de tijd in het hedendaagse Afrikaanse proza. Het is de poging om het verhaal tot tijdeloosheid op te heffen door het te plaatsen in het licht van de eeuwige mythe. Ook hier zijn Europese, met name Nederlandse voorbeelden aan te wijzen. Ik denk aan Vestdijks *Aktaion onder de sterren* en Meneer Vissers *bellevaart*, aan Ruyslincks *Het dal van Hinnom*, maar vooral aan Marnix Gijsens *Joachim van Babylon*, *Telemachus in het dorp*, *De vleespotten van*

6. A. P. Brink, *a.w.*, p. 94.

7. A. P. Brink, *a.w.*, p. 93.

Egypte en Harmagedon. Dit soort verwijzingstechniek is een geliefkoosd procédé geworden van de moderne romancier. Het brengt een complicering mee van het anderszins eenvoudige roman-gegeven, omdat de werkelijkheden van het eerste vlak, meestal een tijdsgebonden verhaal, door de mythe een verrassend nieuwe dimensie krijgen. Hierdoor wordt dit verhaal immers een zoektocht naar het absolute, een verkenning van paradeigmata, afschaduwingen van de oerbeelden in een volmaakt geestelijke wereld, waar zin gegeven is aan het zinloze, samenhang aan het onverstaanbare, een naam aan het onbekende⁸. Door de mythe met zijn bezwerende kracht te herhalen in moderne gedaante komt de schrijver terecht in een ambiguë situatie: enerzijds ontdekt hij een nieuwe inhoud in hetgeen schijnbaar absurd en futiel is; anderzijds vindt hij hoe sommige menselijke gedragingen door de eeuwen gelijk zijn gebleven, maar hoe wat eens zinvol was in een bloot gebarenspeel zonder betekenis is ontaard. Beide ervaringen hoeven daarbij elkaar niet uit te sluiten. Natuurlijk scheidt dit problemen voor de lezer. Voor de lectuur van Leroux' *Die derde Oog* (1966) moet hij de hele klassieke verhaalschat over Herakles' tocht naar de onderwereld kennen. Men bedenke evenwel, dat het precies de taak is van de kunstenaar om onder de chaos van onbeduidende dingen de enkele zinvolle patronen van menselijke verhoudingen aan te wijzen die van alle tijden zijn en dat het hem vrijstaat dit te doen op de manier die hij het best geschikt acht. De moderne romanschrijver grijpt bij voorkeur naar het met een wonderde macht geladen oergebeuren, dat zich steeds wisselend herhaalt en toch steeds aan zichzelf gelijk blijft. Hij negeert derhalve de voortgang van de tijd en zoekt door het magische woord, de *muthos* van de Grieken, onverwachte perspectieven voor het lezersoog op te roepen.

Reeds in *Hilaria*, met zijn satirische herschepping op modern vlak van de vruchtbaarheidsritus van Attis en Kubele, toont Etienne Leroux zijn voorliefde voor structuren die de mythe als achtergrond gebruiken. Zijn daaropvolgend werk *Die Mugu* (1959), eigenlijk de analyse van het mensbestaan in een ontluisterde wereld, biedt niet eenzelfde volgehouden mythische onderbouw, wel flarden van oude mythes die verdwenen zijn, zoals de mythe van de jeugd in de figuur van Daphné dansend op het kerkhof. Bovenal is het boek doordrongen van de wetenschap dat er voortijds mythes bestaan hebben, hetgeen op zichzelf al weer een mythe uitmaakt. Daarnaast vindt men Juliana Doepels en Julius Johnson erin weer, personages uit Leroux' vorige romans,

8. A. P. Brink, *a.w.*, p. 42.

die door hun terugkeer a.h.w. hun eigen romanverleden onder het verhaal inschuiven. Hetzelfde procédé past de auteur toe in zijn meesterlijke trilogie *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), *Een vir Azazel* en *Die derde oog*: ook hier ontmoet men Henry, dr. Johns, rechter O'Hara, Hope Ritchie enz. als mythische resten uit de eerste roman in de twee volgende. Aldus groeit deze trilogie uit tot één grote, evoluerende roman⁹. Voorts is het zonder meer duidelijk, dat de (vooral Griekse en Hebreeuwse) mythologie het klaarblijkelijk uitgangspunt vormt voor de drie vertellingen: Genesis, het heilige getal zeven, het Verloren Paradijs, de boom der kennis van goed en kwaad in de *Silbersteins*, de zondebok uit Leviticus 16 in *Azazel*, de hellevaart van Herakles en Dante in *Die derde oog*. Het zijn deze mythische patronen waaraan de absurditeit van het leven gemeten wordt, waarbij zij op allerlei vlakken verwrongen worden, om tenslotte aan hun algemene geldigheid te worden getoetst. Niet ten onrechte ziet prof. Antonissen in Leroux' trilogie drie perverteringen van grote literatuur: de peregrinatie- of Bildungsroman, de antieke tragedie, de danteske tocht naar de onderwereld¹⁰.

Er is echter nog meer: naast het mythische grondpatroon, waardoor zin en inhoud wordt gegeven aan het geheel, schiept Leroux in zijn romans „secundaire” mythes, variaties op het thema van het centrale gebeuren, die op hun beurt een structurele rol vervullen. In de *Silbersteins* zijn dit de gesprekken en discussies van dr. Johns en rechter O'Hara in verband met Henry's initiatie; in *Azazel* is dit het speurdersverhaal, specifiek in de vorm van de heptagonale probleemstelling van een strafrechterlijk onderzoek (Ubi? Quid? Cur? Quis? Quibus auxiliis? Quomodo? Quando?); in *Die derde oog* is het de zoektocht naar de Anima en de hele psychologie van Jung. Voor het overige zijn er trouwens genoeg voorbeelden aan te halen van mythische structuren in het hedendaagse Afrikaanse proza. Ik denk aan Gilgamesj, aan het scheppingsverhaal en aan het verhaal van Noach in Chris Barnards bundel *Dwaal* (1964), aan de verhouding Dante-Beatrice in Brinks *Ambassadeur*, aan de mythe van Ikaros en het Zen-boeddhisme in Breyten Breytenbachs *Om te vlieg* (1964), aan verschillende moderne mythes (Adolf Hitler, Eva Braun en het Jodendom, Van Gogh, het Pagliacci-verhaal) in de vertellingen van Abraham de Vries¹¹.

9. A. P. Brink, *a.w.*, p. 49. Terugkeer van personages uit vroegere romans vindt men ook in het werk van Johan Daisne.

10. Rob. Antonissen, *De hedendaagse en de jongste Zuidafrikaanse letterkunde*, in: *Wet. Tijdingen XXVI* (1967), kol. 422.

11. Iets dergelijks doet Hugo Claus met de „mythe” van Joris van Severen en het Verdinaso in *De Verwondering* (1962).

Met dit al legt de moderne Afrikaanse roman rekenschap af van 's mensen vruchteloze poging om door te dringen tot de eeuwige waarden, om de zin van het leven te doorgronden in een wereld waarin hij ronddooft als iemand die er niet thuishoort. Wereldvreemdheid: dit is het woord, waarmee de Afrikaanse roman van vandaag nog het best wordt gekarakteriseerd. Daarmee sluit hij aan bij het existentiële denken van onze tijd. De eenzaamheid van de mens is fundamenteel, zijn bestaan is absurd vermits het enkel leidt tot de dood. Aan deze absurditeit wil de romancier niet ontkomen door met de bourgeois algemene normen en waarden te scheppen ten einde ze te verdoezelen. Vandaar zijn opstandige levenshouding. Hij voelt zich een buitenstaander op deze aarde, een *outsider* die te veel weet en te diep ziet. Hij rebelleert tegen de huichelarij en tegen de zelfvoldaanheid van het z.g. establishment, ook al is hij niet zelden „rebel without a cause”. Ik herinner hier aan de reus Adam Kadmon in *Een vir Azazel*. Het is misschien merkwaardig, dat A. P. Brink in zijn reeds meermaals genoemd essay deze houding in verband heeft gebracht met het feit dat heel wat jonge Afrikaanse auteurs een kortere of langere tijd in het buitenland hebben doorgebracht en daar het gevoel van *dépaysement* min of meer hebben leren kennen¹².

In *Die son struikel* van Dolf van Niekerk (1960) is Diederik een outsider, omdat de banden die hem binden aan het verleden verbroken zijn: hij en zijn broer hebben in de loopgraaf hun plaatsen ingeruild en kort daarop is zijn broer neergeschoten. Eigenlijk had hij dood moeten zijn. Daarom dwaalt hij nu rond als een blinde die nergens enig houvast kan vinden. Evenzo is Henry van Eeden een vreemdeling in de mikrokosmos van Welgevonden, want in hem leeft het verlangen om een „gelaat” te ontdekken in een gemeenschap zonder aangezicht. Dit is de betekenis van zijn zoektocht naar de paradijselijke schone, Salomé. Ondanks de stelselmatige aftakeling van de mens tot beeldloosheid redt *Sewe dae by die Silbersteins* het gezicht van de mens, die „met volkome vertrouwe wag... op die beeld van waarheid in gelid van die liefde”¹³. In de laatste, onvoorspelbare regels van het boek bereikt dit een hoogtepunt van onthullende ironie. Maar de meest pathetische uitbeelding van de outsider in de Afrikaanse literatuur vindt men waarschijnlijk in Leroux' *Die Mugu*, het verslag van Gysbrecht Edelharts tweedaagse odusseia door Kaapstad, op zoek naar het kringetje waarbij hij hoort, zich bewegend tussen de

12. A. P. Brink, *a.w.*, p. 75.

13. Rob. Antonissen, *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*, Kaapstad z.j. [1964]⁸, p. 335. Het citaat komt uit *Sewe dae by die Silbersteins*, Kaapstad 1964⁵, p. 156.

uitersten van orde en chaos, aan de ene kant de gevestigde „welfare”-maatschappij en aan de andere kant de jeugdige „eendstertbende”, het provotariaat dat vol idealisme bereid is de heersende orde omver te werpen, om zich onmiddellijk daarna verplicht te zien een nieuwe orde op te bouwen. En het symbool van zijn beweeglijkheid is het „Go, man, go !” op zijn trui. Waar de mythe verdwijnt, desintegreert de gemeenschap en ontstaat de *mugu*, de outsider. Want „daar is net één wyse waarop die mugu vernietig kan word: die finale antitese van mugu – ’n onveranderlike mite”¹⁴. Hiermee neemt Leroux een standpunt in dat dit van Jung benadert: de mythe als uiting van het collectief onbewuste, dus het collectieve, zinvolle verleden van de mensheid¹⁵. Iets daarvan blijkt ook uit *Mens-alleen* van Jan Rabie (1963, echter geschreven 1950-55), waar de ter dood veroordeelde Lukas Alwyn tegen wil en dank tot een identiteit gedwongen wordt, maar vooral de hoofdfiguren in Barnards *Dwaal* zijn eenzame ontwortelden in een heden dat voor immer van het verleden is afgesneden. Existentiële angst vormt derhalve de motor, die deze verhalen vooruithelpt. De ontluistering en ontheroïsering van een wereld zonder mythes heeft het aanzijn gegeven aan de anti-held, wiens beeld zo aangrijpend is omdat hij het tegenbeeld is van wat de mens zou kunnen geweest zijn, van wat hij behoort te zijn¹⁶. Misschien is de antiheld het grootste bewijs van ’s mensen verlangen naar heldhaftigheid en leven wij nog altijd „en attendant Godot”.

De meest navrante analyse van de existentiële situatie vindt men m.i. in Brinks *Lobola vir die lewe*. De intrige is uiterst eenvoudig. Een jongeman, François, ontdekt dat hij een aangenomen kind is en gaat op zoek naar zijn afkomst, maar komt al gauw voor de grotere vraag te staan: wie en wat is de mens? Op alle mogelijke manieren probeert hij het antwoord op die vraag te vinden, maar vergeefs. Dan wordt hij op een avond uit een kroeg gewezen wegens dronkenschap en door de afgeleefde Serfontein naar huis meegenomen. Hij ontmoet er Marie. Hun bloot lichamelijke verhouding leidt noodwendig tot een ramp; François moet verder zoeken. En zijn „oplossing” in de slotmonoloog met de kaars (een van de centrale symbolen in het boek) is, dat er juist géén oplossing mogelijk is. Het enige waarvan de mens bij zijn voortdurend zoeken zeker is, is *dat hij is*. Dit is helemaal geen pessimistische ontdekking, want precies daarin vindt François de mogelijkheid om zijn leven creatief voort te zetten... Een vrij gewoon gegeven, inderdaad, maar hoe verbijsterend uitgewerkt!

14. *Die Mugu*, Kaapstad 1959, Inleiding.

15. A. P. Brink, *a.w.*, p. 97.

16. A. P. Brink, *a.w.*, p. 41.

Tegen de achtergrond van de veertien kruiswegstaties (ook hier dus de absolute mythe, waaraan een banaal menselijk avontuur gemeten wordt) ontrolt zich François' levensverhaal, zijn verward rondtasten in een schijnbaar onzinnig universum, om eens een eeuwigheidsmoment te mogen beleven waardoor de ban van de blinde „ek is"-narcissuscirkel verbroken wordt¹⁷. Dat hiervoor een dure prijs, een „lobola" dient te worden betaald is niet meer dan billijk. Merkwaardig is intussen dat de mythe, met name het verhaal van Christus' lijdensweg, de hoofdstukindeling en derhalve de structuur van Brinks roman mede bepaalt.

Hiermee kom ik tot een van de verrassendste vormkenmerken van het hedendaagse Afrikaanse proza: de ontginning van het medium, d.w.z. van de stijl en in laatste instantie van de taal zelf. In zijn eenvoudigste gedaante beperkt zich dit tot de toepassing van „ritmische typografie" naar het voorbeeld van Van Ostayen en Apollinaire, als bijvoorbeeld in *Orgie* van A. P. Brink (1965), een elegische compositie in de vorm van een beurtzang tussen twee stemmen, waarin aan de hand van een gewoon driehoeksgeval wordt verteld van 's mensen hunkering naar iemand tot wie hij zijn smeekbeden kan richten om verlost te worden van steriliteit, noodlot en dood, hetgeen weer wordt geplaatst in het perspectief van oude Sumerische en Babylonische mythes. In dit werk verschijnt taal op papier in een *visuele* gedaante: er wordt gebruik gemaakt van kolommen om aan simultaanheid in de tijd een simultane ruimtelijke gestalte te geven; van verschillende lettersoorten om heden, verleden en duur van elkaar te onderscheiden; van wit om de stilte aan te duiden; zelfs van een paar zwarte bladzijden om het donker van de nacht uit te beelden – allemaal middelen om het rechtlijnig denken te veranderen in veelduidige, gelijktijdige vormgeving¹⁸. Andere mogelijkheden, die illustreren hoe het woord op papier tot in zijn uiterste consequentie kan worden geëxploiteerd, bieden de gastenlijst in *Sewe dae*, de lijst van potentiële verkrachters in 18-44 (een procédé dat reeds door Rabelais gebezigd is in *Pantagruel*) en de aantekeningen van speurder-sergeant Demosthenes H. de Goede in *Een vir Azazel*. Boven heb ik al gewezen op het gebruik van cursivering bij Leroux en A. P. Brink. Daarnaast treft ons in *Orgie*, hoe vaak de woorden door klankassociaties worden opgeroepen: zoiets als „kabaal kabbala kabbel krabbel brabbel babbel babel", een van de leitmotieven die het verhaal ondersteunen. Waar de wereld verbrokkelt, wordt de taal zelf aangetast en versplintert de syntaxis. De verminkte zin-

17. Rob. Antonissen, *Die Afrikaanse letterkunde van aanvang tot hede*, p. 340.

18. A. P. Brink, *a.w.*, p. 105.

nen in *Die son struikel* geven een schrijnend beeld van Diederiks ontreddering; Breytenbachs *Katastrofes* (1964), een soort dagboeksuite van grotendeels paralogische ervaringen, vertoont een opeenhoping van ontwrichte syntactische structuren, jazz-ritmes en hortende eenwoordzinnen. Bovendien is er de sporadische doorbraak van lyriek in het verhaal, soms in duidelijke versvorm, zoals in *Die derde oog* en vooral in *Lobola vir die lewe*, meestal met het doel om een nieuwe relatieve werkelijkheid te stellen tegenover de objectieve realiteit.

Men kan zich de vraag stellen, of de hedendaagse Afrikaanse roman door zijn toespitsing op de vorm-om-de-vorm niet het gevaar loopt uit te monden in een esoterisch geschrijf voor luttel ingewijden, vooral waar de band met de actualiteit wordt verbroken. Dit gevaar bestaat wezenlijk, als wij enkel rekening houden met uitzonderingsgevallen als *Orgie* en in sommige opzichten *Die derde oog*, waarin de grenzen van de taal soms worden overschreden. Toch is de verhaalkunst van Sestig nog voldoende aan het Zuidafrikaanse wereldbeeld gebonden en derhalve niet geheel op losse schroeven komen te staan. Weliswaar is Jan Rabie de enige die zich tot dusver op de tragiek van modern Zuid-Afrika heeft geconcentreerd (*Ons die afgod*, 1958; *Eiland voor Afrika*, 1964), maar ook bij anderen is er geen gebrek aan eigentijdse probleemstelling. Dolf van Niekerk gebruikt de Randse mijnwerkersstaking van 1913 als basisgegevens voor *Die son struikel*; Etienne Leroux scheidt op Welgevonden een gesloten gemeenschap, die de veelrassigheid in zijn land op boeiende wijze weerspiegelt.

Het zou vermetel zijn, nu reeds een oordeel te willen vellen over de betekenis van de vernieuwing van Sestig voor de Afrikaanse letterkunde. Men dient namelijk in het oog te houden, dat de beweging nog lang niet is afgelopen en dat haar productie tot nu toe niet eens twintig boeken bevat. Toch valt het niet te loochenen, dat Sestig een toenadering betekent tot de Westerse romanliteratuur en een breuk met een uitgebloede traditie. Meer en meer gaat de Afrikaanse auteur zich bezinnen op nieuwe waarden en nieuwe vormen, nieuwe manieren van denken en nieuwe uitdrukkingswijzen. Hij tracht een nieuwe inhoud te geven aan het leven, dat in onze welvaartsmaatschappij in veel opzichten zinloos is geworden. Daarbij sluit hij aan bij de bekommernis om uitwegen te vinden voor de „crisis van de roman” en om het verhaal als verhaal te redden.