

Eendag was daar... (Of was daar nie?) Stories: Onthulling, verdoeseling of moontlikheid?

Abstract

Two contrasting views of narratives are explored by discussing two Afrikaans novels, André Brink's Duiwelskloof (1998) and Marlene van Niekerk's Triomf (1994).

- *On the one hand (as represented by Duiwelskloof – in accordance with views by narrativists, 20th Century Language Theory, constructivism) it can be argued that we understand ourselves and the world only by means of narratives.*
- *On the other hand (as represented by Triomf – and the critical tradition) it could be stated that there is an insurmountable gap between narrative and reality and that narratives merely disguise reality.*

A choice for the first option deprives one of the possibility to criticize any narratives, as it doesn't allow for the possibility of a "correct" narrative. It leaves one without grounds on which to reject some narratives as false or undesirable. The second option fails to explain what that reality outside language really is. In the end it is argued that neither of the positions can be held without various problems – some of which are explored concerning the two novels. A third option is suggested, derived from Paul Ricoeur's idea of mimesis.

1. Inleiding

In Cormack McCarthy se roman, *The Crossing*, kom die dolende hoofkarakter op 'n stadium tydens sy omswerwings in Mexiko op 'n dorpie af wat heeltemal deur 'n aardbewing verwoes is. Tussen die puin vind hy 'n verloopte priester wat al ses jaar lank daar rondsnuffel en oorblyfsels van die vroeëre inwoners versamel. Oor wat hy tussen die rommel gevind het, merk die priester die volgende op:

What was here to be found was not a thing. Things separate from their stories have no meaning. They are only shapes. Of a certain size and color. A certain weight. When their meaning has become lost to us they no longer have even a name. The story on the other hand can never be lost from its place in the world for it is that place. And that is what was to be found here. The corrido. The tale. (...) For this world also which seems to us a thing of stone and flower and blood is not a thing at all but is a tale.

Eendag was daar... (Of was daar nie?)

And all in it is a tale and each tale the sum of all lesser tales and yet these also are the selfsame tale and contain as well all else within them (...) and the tale has no abode or place of being except in the telling only and there it lives and makes its home and therefore we can never be done with the telling. Of the telling there is no end. (McCarthy, 1994:142)

In André Brink se *Duiwelskloof* (1998) kom daar 'n soortgelyke bewustheid van die belang van stories voor. Die motto voorin (die woorde van Muriel Rukeyser) lui: "The universe is made of stories not of atoms." Later in die roman, wanneer Flip Lochner nadink oor al die stories wat aan hom vertel is, staan daar die volgende:

Ek sit en spoel sy vertellings deur my gedagtes. Ek weeg dit teen die baie stories wat ek al gehoor het. Is daar *iets* van waar? Of is dit soos Emma gesê het: dat dit nie regtig so ter sake is nie, solank dit sin maak. Wat sin dan ook al mag beteken. (...) En ek dink: met die leuens van stories – al die leuens, al die stories – maak ons onself soos wat die eerste mens uit die klei van die aarde gemaak is. Want dit is ons eerste en laaste klei. Wie weet, as ons verstaan het wat met ons gebeur, sou ons nie stories nodig gehad het nie. Ons maak vir ons gisters waarmee ons kan saamleef, wat die toekoms moontlik maak, alles bitterlik bedreigbaar en veranderlik, 'n hele fokken netwerk van flikkeringe, 'n soort van intieme weerlig om die binneste donker te verlig. En dis nie dié of daardie misdaad se geheime sonde waarom dit gaan nie, hier is 'n hele gemeenskap aandadig. En nou ook ek. (Brink, 1998:297)

Albei aanhalings kom uit romans waarin die vertel van stories 'n sentrale rol speel. In albei gevalle is die hoofkarakter op reis (Billy deur Mexico en Flip Lochner in die *Duiwelskloof*) en hulle ontmoet elkeen 'n wye verskeidenheid karakters wat telkens stories aan hulle vertel. Op dié manier word die stellings wat gemaak word, ge-eggo deur die gebeurtenisse in die twee romans – die twee hoofkarakters se wêreld, hulle ervarings, word gevorm deur al die stories wat aan hulle vertel word.

Uit hierdie romans blyk dus 'n sekere beskouing van taal, van stories, as die primêre manier waarop ons die wêreld en onself verstaan. "Dinge" sonder hulle stories, meen die priester, het geen betekenis nie. Stories is, volgens Flip Lochner, die "eerste en laaste klei" waarmee ons onself maak – omdat ons andersins nie verstaan wat met ons gebeur nie. Ek neem hierdie moontlike manier om die wêreld te sien as vertrekpunt vir hierdie opstel. Daarna sal ek, met verwysing na Marlene van Niekerk se *Triomf*, krities na hierdie beskouing kyk ten einde die verhouding tussen ons wêreld en die manier waarop ons dit verstaan te problematiseer, voordat ek uiteindelik 'n moontlike uitweg aan die hand doen.

2. Stories as onthulling: Stories as ons “eerste en laaste klei”, stories as “that place in the world”

Wanneer Flip Lochner die Duiwelskloof ingaan, is hy vasbeslote om die geskiedenis van die inwoners op te teken. Gewapen met ’n kamera, bandopnemer, notaboek en pen, is hy as gesoute misdaadverslaggewer op soek na die feite oor die Kloof se verlede. Hy is ’n ontnugterde mens wat geen illusies meer het nie, geen romantiese ideale koester nie en bloot die feite wil gaan opteken, die waarheid blootlê.

Sy pogings is egter nie suksesvol nie. Nie alleen breek die kamera al met die intrapslag en wil die bandopnemer nie werk nie, maar hy besef later dat selfs die “konkrete bewyse”, die feite wat hy vind, soos byvoorbeeld die kinderskedels onder die hoop klippe of die dagboek van ’n oumagrootjie, eintlik geen feit kan bewys nie. Soos die priester in McCarthy se roman moet hy ook erken dat die betekenis van daardie sogenaamde bewyse, van die feite, afhanklik is van die teorie, die storie daarvoor, eerder as andersom.¹ Dit is daarom dat Lochner uiteindelik, moedeloos, vir tant Poppie Vollemaan sê dat hy gekom het om feite te soek, maar net met ’n hand vol vere gelaat is. (280) Hy hoor bloot nóg stories, dikwels verskillende weergawes van dieselfde storie. Dit is daarom dat Lochner uiteindelik besef dat dit seker nooit moontlik sal wees om te bepaal of enigiets van al die stories waar is nie – en dat dit selfs nie “regtig so ter sake is nie, solank dit sin maak” (297). Stories is dus, volgens hierdie romans, die manier waarop sin gegee word aan dinge, aan die wêreld, aan onself. Dit is die manier waarop ons tot begrip kom. Dit gaan om ’n wêreld wat vir die mense wat daarin woon sinvol is – nie om een of ander objektiewe werklikheid wat altyd buite menslike bereik is nie. Stories beslaan nie maar bloot een of ander ruimte in die wêreld nie, stories is inderdaad daardie ruimte waarin ons leef. Só, lyk dit my immers, kan ons die woorde van die verloopte priester in McCarthy se roman interpreteer wanneer hy dit stel dat die vertelling “daardie plek in die wereld” is.

Hierdie is ’n radikale beskouing van die verhouding tussen vertelling en wêreld wat die onderskeid tussen storie en lewe ophef. Dit is egter nie alleen ’n beskouing wat in die werk van enkele romantiese romanskrywers voorkom nie. ’n Soortgelyke beskouing kan afgelei word uit die twintigste-eeuse taalteorie. Op die spoor van De Saussure word taal losgemaak van referensie. Geradikaliseer lei hierdie opvatting van taal uiteindelik tot Derrida se bekende uitspraak dat daar geen buite-teks is nie. Dit klink baie dieselfde as McCarthy se priester wat sê dat die storie nooit losgemaak kan word van die wêreld nie, want die storie is daardie wêreld.

Dit gaan hier egter nie in die eerste plek om 'n ontkenning van 'n werklikheid nie - die priester verwys immers na die objekte wat hy uit die puin versamel het en dui daarop dat hulle in 'n sekere sin geken kan word, hulle grootte, vorm en kleur beskryf kan word. Ons kan dus hierdie “dinge” uit ons leefwêreld bestudeer. Wanneer dit egter om die betekenis daarvan gaan, die sin van hierdie dinge, kom taal - spesifiek in die vorm van stories - ter sprake. Stories gee sin. Daarsonder is daar nie betekenis nie. Dis is natuurlik moontlik om nog verder te gaan en *à la* Lyotard te sê dat selfs daardie ondersoek na kleur, grootte en vorm, daardie sogenaamde “objektiewe wetenskapsbeoefening”, reeds berus op stories. Lyotard (1984:28) verduidelik in sy boek oor die postmoderne toestand die onvermoë van wetenskaplike kennis om sigself te legitimeer en verduidelik hoedat die enigste grond vir wetenskaplike kennis uiteindelik ook maar 'n verhaal is.

Dit is hierdie ongemaklike verhouding tussen wêreld en teks, tussen storie en lewe wat in postmodernistiese tekste ondersoek word. In die Afrikaanse letterkunde was dit veral Koos Prinsloo wat in die laat-tagtigerjare die grense tussen werklikheid en fiksie tot 'n groot mate opgehef het en sodoende die klem geplaas het op ons talige ervaring van die wêreld.

Met die posvat van 'n beskouing van 'n betekenisvolle wêreld² as tekstueel, as storie, het narratiewe gedurende die sewentiger- en tagtigerjare ook toeneemend aandag in ander dissiplines as die literatuurstudie begin kry, juis omdat verhale al meer beskou is as 'n manier om die wêreld te ken. Hinchman & Hinchman (1997:ix) beskryf 'n paradigmaskuif in die menswetenskappe wat reeds in die sewentigerjare begin het: “away from nomological models and toward a more humanistic language and approach, in which narratives are central.” Polkinghorne (1988) se bekende *Narrative Knowing and the Human Sciences* is een voorbeeld hiervan. In die bestudering van narratiewe in ander dissiplines as die literatuurteorie val die fokus nie alleen op die *narratiewe kenmerke* van die tekste nie, maar op die *narratiewe aard* van tekste:

Narrative, like “grand” or “meta” concepts such as “language” or “reason”, has begun to leave the reflected light of specific disciplinary, institutional, or methodological arenas and become a source of illuminatory convergence itself. (Kreiwirth, 1992:630)

Alisdair MacIntyre (1997:249) skryf:

It is because we all live out narratives in our lives and because we understand our own lives in terms of the narratives we live out that the form of narrative is appropriate for understanding of the actions of others.

Die klem op narratiewe is veral opvallend in die veld van die geskiedskrywing, danksy die werk van onder andere White (1973; 1978), Mink (1979), Ankersmit (1998) en Carr (1991). In die psigologie kom die idee dat narratiewe nie 'n tweedeorde-aktiwiteit is nie al meer ter sprake. Die idee dat die mens in die eerste plek die vermoë het om logies-deduktief te dink en eers later 'n narratiewe begrip ontwikkel, word al meer bevraagteken. Narratiewe terapie word 'n gewilde terrein binne die sielkunde (kyk veral na die werk van Hermans, 2001 en Hermans en Kempen, 1993).

Selfs die sakewêreld neem kennis van die belang van stories. Stories word al meer beskou as 'n belangrike manier om kennis te bekom waardeur 'n "kompeterende voorsprong" verkry word in 'n gemeenskap waar die dienste en produkte weinig in gehalte verskil.

Kortom, die oorweldigende indruk is dat verskeie velde binne die menswetenskappe die idioom van literatuurkritiek opgeneem het. Hierdie "narratiewe wending" word deur sommige beskou as die finale en uiteindelijke verwerping van 'n tot nog toe heersende "mimetiese epistemologie", ten gunste van 'n "konstruktivistiese" vervanging van positivisme waarin die klem op die skeppende val (Gergen, 1999).

Om die priester in McCarthy se roman se woorde te gebruik: dit mag lyk asof daar 'n wêreld van klip en blom en bloed is, maar eintlik is daar net die verhaal. McIntyre (1997:254-259) redeneer dat die individuele daad, die enkele gebeurtenis nie sinvol is nie, tensy dit verstaan word in die verband van 'n opeenvolging van gebeurtenisse – 'n narratief³. Daardie narratief sluit motiewe, 'n geskiedenis, emosies en talle ander onwaarneembare sake in. Om die enkele daad te beoordeel sonder om hierdie sake in ag te neem, is betekenisloos.

David Carr (1997) weier insgelyks om 'n diskontinuiteit tussen narratief en 'werklikheid' te aanvaar, omdat ons nie in die eerste plek die lewe sou ervaar en dan eers in die tweede plek daarvoor nadink in die vorm van stories nie. Ons ervaar nie eers en dan ken ons later, met die voordeel van terugskoue, betekenis aan ons (chaotiese en betekenislose) ervarings en handeling toe nie.

Soos Merleau-Ponty (in Carr, 1991:163) uitgewys het, is selfs ons basiese eenhede van ervaring, sensoriese waarnemings, reeds abstrakte produkte van analise: "As we encounter them, even at the most passive level, events are charged with the significance they derive from our retentions and pretensions." Dit beteken dus dat ons nooit die wêreld sonder meer kan ervaar op 'n "objektiewe" wyse nie - elke waarneming staan reeds teen 'n agtergrond en teenoor verwagtings.

Flip Lochner sê dat ons onself maak met die stories wat ons vertel. Die inwoners van die kloof se wêreld word ook eers vir hom verstaanbaar wanneer die lede van die gemeenskap een-een begin om hulle weergawes van die geskiedenis vir hom te vertel. Maar daaruit blyk ook juis dat die penarie waarin hulle hulle bevind, die gevolg is van die manier waarop hulle die wêreld sien – van die manier waarop hulle vertel.

Hierdie opvatting van stories as die basiese manier van verstaan sou eintlik baie voordelig vir ’n letterkundige wees. Dan kan ek my vakgebied begin bemark as die moeder van alle wetenskappe. Eintlik is dit sommer ’n spoggerige vakgebied, meer basies as enige ander dissipline. Ek kan dus met bravade die lof daarvan besing tydens ’n intreerede en geen universiteit durf die belang daarvan bevrage teken nie. Maar nou sê Flip Lochner dat hierdie “eerste en laaste klei” die “leuens van stories” is. Daardie woord, “leuens”, kalwe aan die optimisme.

3. Stories as verdoeseling: “Die leuens van stories”, stories as “muurpapier”

Wanneer Flip Lochner sê dat stories leuens is, impliseer dit dat daar ’n “waarheid” bestaan. ’n Leuen kan immers nie vertel word as daar nie ’n waarheid is nie. Lochner dui dus hiermee aan dat stories onbevredigend is – dat dit nie die “waarheid” kan meedeel nie. Hy is dus nie tevrede met die verhale nie. Hy is ook ontstig as hy sy eie geskiedenis vir Emma vertel en sy hom dan meedeel: “Dis nou weer jou storie.” Hierdie is die “common sense” in opstand teen die idee dat daar slegs stories is.

As daar een karakter in die Afrikaanse literatuur is wat deeglik verstaan dat daar ’n onoorbrugbare kloof tussen lewe en vertel is, is dit Treppie Benade, in Marlene van Niekerk se *Triomf*. Op ’n Saterdagagaand staan Treppie en Lambert op die stoep van hulle huis in *Triomf* en kyk na die huise rondom hulle. Lambert staar in die hoop om meisies te sien wat aantrek vir hulle uitgaanaand, maar Treppie sê dat hy na die muurpapier in hulle kamers kyk:

Hy weet nie hoe Treppie so fyn kan sien nie, maar hy sê dit is net boompies en dammetjies en bruggetjies en hasies wat spring op groen grassies en eendjies en goed. Blou bergies in die verte. Dis nou op die muurpapier.

For fucking crying in a bucket, sê hy dan, hoe kan mense hulleself so voorlieg met mure vol mock paradise. Maar dit kom daarvan, sê hy, as jy ’n plek soos dié, vol prefabwiele en aalwyne, vrot van die rubble, ’n naam gee soos *Triomf*. Dan dink mense mos hulle het license om vir hulleself te lieg. Maar dis kak daai, want al license wat tel is poetic license.

Hy't al vir Treppie gevra wat is poetic licence. Dan sê Treppie dis liberties wat poets vat in die lewe om sekere goed met ander goed te rym. Maar, sê hy, dis daai selle poets wat onderhewig is aan poetic justice. Want woorde kan sleg boemerang, des te meer as hulle rym. Hy sê eintlik rym daar fokken niks van die hele wêreld of die sterre nie. So jy moet jou rieme dun sny en in jou spoor trap as jy wil rym.

So why rhyme? vra hy vir Treppie, as dit dan so 'n moeite is?

En dan het Treppie nie 'n antwoord nie. (85-86)

Taal, die stories wat ons vertel, is, volgens Treppie, die manier waarop ons onself “voorlieg”. Vertellings is soos daardie muurpapier met die “boompies en dammetjies en bruggetjies en hasies wat spring op groen grassies en eendjies en goed”. Dit is muurpapier wat ons oor die werklikheid plak om die realiteit te verdoesel, om dit te laat rym, om dit meer aanvaarbaar en verstaanbaar te maak. Vir Treppie is die geskiedenis, godsdiens en ideologieë, alles vorms van muurpapier wat geplak word oor die wêreld wat “vrot is van die rubble.” (Vir 'n volledige bespreking, kyk Burger, 2000.)

Van die manier waarop die geskiedenis aan hulle voorgehou word tydens die 1938-ossewatrek, sê Treppie: “Dit was nou vir jou muurpapier daai if you ever wanted interior decoration.” (300) Hy sê dat hy die dag met die ossewatrek geleer het

...jy kan enige fokken ding “simbolies” maak as jy wil, vanaf 'n piepot tot 'n posbus. En dit hang net af of jy genoeg mag het, dan kan jy nog 'n verkiesing ok wen met 'n simboliese piepot. Of 'n hose-pipe of 'n kruuiwa of bobbejaanspanner. It's all in the mind. (301)

Dit is dus baie duidelik dat die waarheid van taal, 'n simboolsisteem, afhang van mag. Hierin is 'n eggo van byvoorbeeld Foucault se opvattinge dat die waarheid van enige diskoers deur mag bepaal word. As jy net genoeg mag het, praat jy die waarheid, is jou storie die korrekte een. Hierdie siniese beskouing van taal staan in stryd met die meer romantiese wat ons in die eerste aanhaling uit *Triomf* vind. Treppie besef ook dat alles wat die politici sê, bloot name is wat lieg: “Die hele wêreld is net name en niks is wat dit is nie en alles is wat dit nié is nie, it's all in the mind! En die mind is 'n bottomless pit.” (309)

Treppie sit op 'n stadium op die toilet en koerant lees, toe hy besef dat die mens deur 'n stortvloed van niksseggende woorde mislei word:

Legio soos die varke van Gadara is die name van goed, en hulle moer by die troppe aanmekaar bo-op mekaar af in daai put. 'n Losgemaal in die dieptes. Nie die asem werd wat hulle mee gesê word nie, never maaind die papier waarop hulle geskryf is! (309).

Treppie gooi dan al die koerante teen die plafon in 'n daad van magteloosheid teen die stroom van nuttelose woorde. Wanneer hy die koerante opskeur, “woord-confetti” daarvan maak (310), lei dit daartoe dat sy maag werk. Die vernietiging van die woorde lei tot dit wat hy graag realiteit noem, die een woord wat “all side same side” is, “kak.” (273) 'n Mens is juis liggaamlik en daarin is die primêre beleving van die werklikheid geleë. Die liggaamlike ervaring van die werklikheid kan eers volg nadat die woorde vernietig is. Die storie is dus nie vir Treppie ons eerste en laaste klei nie, is nie “die plek in die wêreld nie”, maar beslaan 'n plek in die wêreld wat juis die werklikheid verdoesel. Die werklikheid kan eers “gevind” word nadat die woorde opgeskeur is.

Treppie bevind hom in goeie geselskap met sy agterdog teenoor stories. Frank Kermode (1966) verduidelik dat wanneer ons “sin maak” van die wêreld, ons die behoefte het om konkordansie (samehang) te ervaar, met beginne, middels en eindes. Die idee van 'n begin, middel en einde is immers sentraal tot verduidelikende, singewende stories. Hierdie stories word egter mites (hy skryf: *degenereer* tot mites) wanneer ons daarin begin glo of hulle eienskappe aan die realiteit begin toeskryf (Kermode, 1966:35). Ook Seymour Chatman (1978:47) beskou stories as “betekenisloos” in die “regte wêreld”. Louis Mink doen wel baie om aan narratiewe geskiedskrywing erkenning te gee as 'n manier waarop ons die wêreld verstaan, maar ook hy maak 'n gewraakte onderskeid tussen lewe en storie: “Stories are not lived, but told. (...) Life has no beginnings, middles and ends... Narrative qualities are transferred from art to life.” (Mink, 1979:557)⁴

Hayden White (1980:23), wat baie navorsing oor narratiewe en geskiedskrywing gedoen het, skryf dat daar geen kognitiewe of wetenskaplike waarde in narratiewe is nie. Dit is as gevolg van 'n begeerte om aan lukrake “ware gebeurtenisse” die koherensie van 'n verbeelde wêreld te gee, dat narratiewiteit 'n belangrike deel van geskiedskrywing geword het. White se vernaamste kritiek teen die opvatting van die wêreld as storie is dat daar, wanneer 'n storie vertel word, ook waardeoordele voorkom. Vertelling is inherent moraliserend: daar is helde en skurke, wenners en verloorders, en altyd 'n bepaalde perspektief. Daarom is alle vertellings by voorbaat verdag. Die manier waarop die storie vertel word, het 'n effek op die gebeurtenisse waarvoor vertel word. Enige diskoers wat dus daarop aanspraak maak dat dit die werklikheid weergee (joernalistiek, biografie, anekdote), maar dit doen in narratiewe vorm, vervreem die werklike gebeure. Die narratiewe vorm word “afgedruk op” realiteit en bring 'n verdraaiing van die lewe teweeg.

Ons het dus twee moontlikhede:

- Aan die een kant kan ons (saam met die verloopte priester en saam met die narrativiste, postmoderniste, Derrida, 20ste eeuse taalfilosofie, sosiale konstruktiviste) sê dat ons die wêreld en onself slegs deur stories kan verstaan – dat ons ons werklikheid konstrueer deur die stories wat ons vertel.
- Aan die ander kant kan ons (saam met Treppie en ’n meer agterdogtige, kritiese tradisie) sê dat daar ’n onoorbrugbare kloof tussen storie en werklikheid lê en dat stories die werklikheid vervals.

Tog wil dit lyk asof daar ook in die onderhewige Afrikaanse romans nie maar bloot ’n eenvoudige keuse tussen die twee opsies gemaak word nie. Hoewel Treppie homself sien as ontmaskeraar van die leuens van stories, swyg hy nie as hy besef alles is muurpapier nie. Hierin lê dus ’n teenstrydigheid: Aan die een kant is hy voortdurend besig is om muurpapier af te ruk, om die leuens van die geskiedenis en van sy gesin te ontmasker. Aan die ander kant is hy egter besig om stories te vertel, om voort te borduur op gediggies en liedjies. Uiteindelik gaan Treppie so ver om self ’n gedig te skryf. Hy wat alle digters veroordeel weens hulle gebruik van “poetic licence”, wat agterdogtig staan teenoor elke woord wat nie is wat dit is nie, wat alles as muurpapier en leuens beskou, juis hy skryf ’n gedig. Dit is ook Treppie wat, ten spyte van sy agterdog jeens taal, sê dat indien die hemel die “suiwer, onverdunde ewige waarheid sonder woorde” is, hy sal verkies om nie daar te wees nie. (323)

Hierdie teenstrydigheid is ook teenwoordig in Flip Lochner se woorde dat stories leuens is, maar nogtans “ons eerste en laaste klei”. Die enigste vraag waarop Treppie nie ’n antwoord het nie, is op Lambert se vraag: “So why rhyme?” (86) Hoekom taal, stories, rympies aanwend as dit lieg?

4. Die ingewikkelde verhouding tussen narratief en werklikheid, tussen lewe en storie

In ’n groot mate is laasgenoemde die vraag wat ek ook probeer beantwoord. Waarom ’n professor in letterkunde wees – vir studente laat lees aan stories – as stories dan nie met die lewe te doen het nie, maar die werklikheid verdoesel? As ek erken dat stories leuens is en dat daar ’n ander werklikheid, ’n “waarheid” daaragter lê, werp ek ’n skadu oor die nut van my vakgebied – om ’n professor in “muurpapier”, in leuens te wees, is seker nie die mees gewenste posisie nie?

Dit sou dus beteken dat ek my met die eerste standpunt moet vereenselwig, naamlik dat geen onderskeid moontlik is tussen lewe en storie nie. Dan kan ek my vakgebied as die basiese wetenskap verklaar – die studie van stories is dan

Eendag was daar... (Of was daar nie?)

eintlik die studie van die lewe. Dié standpunt kan ek egter nie meer naïef benader nadat ek kennis geneem het van die siening dat my stories dalk leuens kan wees nie. As daar geen “waarheid”, geen “werklikheid” buite die stories is nie, is dit immers nie moontlik om kritiek te lewer op ’n spesifieke vertelling nie. Elkeen het ’n eie konstruksie van sy/haar wêreld en ek kan nie kritiek daarop lewer nie. As die storie van 11 September se aanvalle in New York en Washington vanuit die CNN-perspektief vertel word, lyk dit heeltemal anders as dieselfde storie uit die mond van Bin Laden. Is daar dan enige grond om te kies vir die een of die ander? Is kritiek moontlik? Of moet ek my maar weerhou daarvan en bloot elke storie aanvaar? Moet ek soos Flip Lochner in *Duiwelskloof* maar net al die stories hoor – hoe vergesog en teenstrydig ook al – en daarmee tevrede wees? Is dit wat Lyotard (1984) bedoel met die klein verhaaltjies wat die meesternarratiewe vervang? Om die lewe as storie te beskou, lyk dus in die lig van die kritiek van Treppie – dat mens enige ding “simbolies” kan maak, dat alles “muurpapier” is – nie houdbaar nie. Is Treppie se letsels, sy lyding, maar net nóg ’n storie? Is armoede en hongersnood en volksmoorde maar net nóg stories waarop geen kritiek moontlik is nie? Is hierdie stories die waarheid omdat dit met lyding te doen het of is dit ook maar weer ’n storie? Waar vind ek dan die waarheid agter die stories? Wie se waarheid is dit dan – en waarom kies ek juis dit as die ware of die beter weergawe? Wie relatiewiteit vrees, moet dus van die eerste opsie wegbly.

Maar die Treppie-opsie is ook nie sonder vangplekke nie. As ons sê dat die stories wat ons vertel leuens is, “muurpapier” wat afgetrek moet word sodat die “waarheid” kan blyk, bly die moeilike vraag oor die aard van daardie waarheid steeds pla. Wat is daardie waarheid anders as weer ’n storie? Op die vraag “why rhyme?” kan ons antwoord: Juis omdat stories ons eerste en laaste klei is – daar is geen ander “waarheid” nie. Ons is inderdaad in ’n Duiwelskloof vasgevang – soos Flip Lochner, wat aan die einde van die roman nie uit die Kloof kan uitkom nie. Die aanvang van die slotparagraaf van die roman, met die teenstellende voegwoord “maar”, suggereer dat Lochner nie uit die Duiwelskloof ontsnap nie:

Ek hoor my hart in my ore klop. Dit is die laaste toets. Hier moet ek nog verby. Net hier nog.

Maar dan hoor ek hom vir my sê, sonder dat hy na my kyk: “Ek had hier gesit wag vir jou.” (363)

Hierdie laaste sin van die roman is boonop ook dieselfde as die openingsin, waardeur die suggestie dat Lochner nie uit Duiwelskloof uitkom nie, versterk word. Stories mag leuens wees, maar dit is ons eerste en laaste klei.

Net so swyg Treppie nie as hy besef dat stories muurpapier is nie, maar skryf hy selfs sy eie gedig, met die titel: “Dit is nie muurpapier dié nie” – wat, ironies genoeg, deur Mol juis teen die sitkamer*muur* vasgeplak word! Ons kan klaarblyklik nie wegkom van die leuens van stories nie – ook nie met ’n kritiese ingesteldheid nie.

Beteken dit dat ons saam met William van Baskerville in Umberto Eco se *The name of the Rose* moet sê:

Fear prophets, Adso, and those prepared to die for the truth, for as a rule they make many others die with them, often before them, at times instead of them. Jorge did a diabolical thing because he loved his truth so lewdly that he dared anything in order to destroy falsehood. Perhaps the mission of those who love mankind is to make people laugh at the truth, *to make truth laugh*, because the only truth lies in learning to free ourselves from insane passion for the truth. (Eco, 1998:491)

Maar as ek my losmaak van die waarheid, alle waarheidsaansprake ophef en net met die lag oorbly, kan daardie lag maklik ’n leë sinloosheid inlei. Is daar dan enige manier waarop ek kan kies vir beter en slegter stories? Moet ons maar net bly lag oor elke storie – ook oor dié waardeur miljoene mense ly? Beteken dit ook die einde van enige moontlikheid om kritiek uit te spreek? Die stories wat die vroue aan Flip Lochner in Duiwelskloof vertel, verskil radikaal van die “amptelike” manlike weergawes van die verlede. Moet ek nou maar gewoon aanvaar dat hierdie stories bloot nóg stories oor die verlede is; dat hulle kritiek op die ander stories maar net nog moontlikhede oopmaak en dat daar nie keuses uitgeoefen kan word nie? Is Treppie se kritiek op die (Afrikaner-) geskiedenis en op godsdiensoefening (wat die resultaat is van ’n onverkwiklike koppeling van die christelike en nasionale) maar bloot nóg stories, wat nie die ander ongedaan maak nie?

As alles maar net stories is, weergawes waartussen nie gekies kan word op grond van ’n ooreenstemming met ’n goddelike waarheid nie, waarop kan ’n keuse vir een storie bo ’n ander gemaak word? Daar is waarskynlik verskillende gronde waarop die keuse vir een storie bo ’n ander kan berus. McIntyre (1997) wys op die belang van *konsensus*. Ek kan naamlik nie my storie vertel soos ek wil nie. Ek mag miskien myself as die hoofkarakter in my storie inkorporeer, maar my stories, my weergawe van die wêreld, word gedurig getoets aan ander se weergawes. As ek bly aandring op my weergawe, ten spyte daarvan dat al die ander mense konsensus het daaroor dat ek verkeerd is, word ek gewoonlik in ’n inrigting opgeneem. Foucault grond reeds sy vroeë studie oor hoe mag bepaal watter diskoers “waar” is, op ’n analise van die manier waarop kanksinnigheid deur die eeue beskou is. Daar is dus ’n probleem met konsensus as basis vir ’n

Eendag was daar... (Of was daar nie?)

keuse van een storie bo 'n ander. Boetman (Louw, 2001) was juis die bliksem in omdat een so 'n storie waaroor daar konsensus was, dit vir baie onmoontlik gemaak het om ander stories raak te sien.

'n Tweede moontlikheid vir die keuse van een storie bo 'n ander, is die *estetiese*. Ek kan gewoon die esteties mees bevredigende storie kies, die etiologiese waarheid van die mite herstel, soos Paul Veyne (1983) voorstel. Kenneth Gergen (1999) wys op navorsing wat in dié verband gedoen is en wat daarop dui dat mense dalk in elk geval bevooroordeel is ten gunste van goedvertelde narratiewe.⁵ Hierdie is juis die probleem wat Hayden White het met narratiewe geskiedskrywing. Hy verwerp uiteindelik alle narratiewe geskiedskrywing, juis omdat dit die triomf van die (goedvertelde) storie oor die werklikheid verteenwoordig. (1980:23)

Ek wil egter ook 'n derde moontlikheid aan die hand doen waarop die keuse vir een storie bo 'n ander kan berus. Ricoeur (1984) bespreek in sy *Time and Narrative* die vertelproses aan die hand van twee begrippe van Aristoteles, naamlik *muthos* en *mimesis*. 'n Storie is in die eerste plek afbeelding, *mimesis*. Maar hierdie afbeelding is 'n aktiewe proses, nie 'n passiewe spieël nie. *Mimesis* is enersyds die proses van *muthos* – van handelingskomposisie, die maak van 'n storie met 'n begin, middel en einde. Elke individuele gebeurtenis in 'n vertelling word sô gerangskik dat dit uitloop op 'n betekenisvolle slot, 'n konfigurasie (seleksie en ordening) van handelinge. Hierdie konfigurasie, die *muthos*, is egter slegs een deel van die afbeeldingsproses. Van hier af kan stroomop gekyk word in die afbeeldingsproses. Waar kom die handelinge wat uitgebeeld word vandaan? Afbeelding is altyd ook 'n seleksie uit moontlike handelinge in die wêreld wat ons ken. Dinge wat kán gebeur, wat ons al ervaar het en kan bedink, word geselekteer. Boonop is hierdie handelinge altyd reeds geïnterpreteer, deur taal gemedieer. Die handelinge het simboliese betekenis. Ons staan in 'n gemeenskap van taal (taal as erfenis, taal as Ander, wat ek erf). Hierby kom boonop die tradisie van vertelling. Nie slegs handelinge word geselekteer nie, maar ook die manier waarop hulle gekonfigureer word, spruit uit moontlikhede in ons wêreld. (Voorbeelde uit *Duiwelskloof* en *Triomf*: Treppie se stories is almal geskoei op ander stories, hy verdraai byvoorbeeld voortdurend bekende volkswysies – bewus van die deurdrenktheid van taal en storie. In *Duiwelskloof* is die veelvuldige stories hoofsaaklik geskoei op Ou-Testamentiese vertellings.)

Daar is egter ook 'n stroomaf-kyk moontlik vanaf die *muthos*, die storie wat gemaak is. Daardie storie wat vertel word, word ook gehoor, word gelees. En hierdie storie wil Ricoeur nie slegs binne die taal hou nie. Hy skryf uitvoerig oor die versmelting van die storiewêreld met die leefwêreld van die leser. Ricoeur

hou vol dat taal wel verwys na iets buite taal (vanuit die taalhandelingsteorie). Deur die leesproses rekonfigureer ek die verhaal. Ek word as't ware in die verhaalwêreld ingetrek. Die leser se wêreld en die teks se wêreld versmelt. My wêreld kan gewoon nie meer dieselfde wees as voorheen nie.

Dit is soos die groepie ouderlinge in Etienne Van Heerden se *Die swye van Mario Salviati* wat teen die berg uiklim om die Mariabeeld ('n katolieke steen des aanstoots vir die Calvinistiese Karoodorpie) te gaan verwoes. As hulle egter, effens vermoeid na die steil klim, by die beeld aankom, sit die doofstom Mario Salviati met 'n geweer in sy hande voor die beeld. Hulle besef dat dit nie moontlik is om met 'n doofstom man te redeneer nie en daarom gaan sit hulle eers bietjie om te rus, om te dink. Hulle kyk dan eers goed na die beeld, wat hulle dan as nogal mooi moet erken. Van daar bo af kyk hulle ook terug na die dorpie waarvandaan hulle opgeklim het. Skielik lyk die dorpie uit hierdie perspektief, vanaf die Mariabeeld, heeltemal anders. Hulle besef met verbasing hoe ver 'n mens kan sien van daar af. Hulle ervaring van die wêreld, hulle eie wêreld, verander dus in konfrontasie met die kunswerk.

Van hierdie punt van toepassing, van toe-eiening van die tekswêreld, keer die leser, die luisteraar van die storie, dus weer terug tot sy/haar voorverstaan van die wêreld. Tog is daardie voorverstaan nou anders. Ook die kennis, die ervaring van hierdie storiëwêreld gaan saam en word weer ingedra in die volgende lees, in die volgende storie.

Uit die bespreking van Ricoeur se opvatting van mimesis is dit duidelik dat elke vertelling, elke handelingskomposisie, aansluit by 'n "voorvertelde" *tradisie* van vertellings. Elke verteller staan reeds binne 'n tradisie van vertelling. Elke vertelling is in 'n sekere mate 'n bevestiging van hierdie tradisie. Dieselfde vertelkonvensies word telkens aangewend. Dit is duidelik te sien in Treppie se rypies en liedjies, wat telkens geskoei is op bekende Afrikaanse volksliedjies en versies, op bekende politieke en godsdienstige retoriek. Dit is teen so 'n agtergrond wat ek 'n roman kan herken as roman – verduidelik Kundera (1995:17). Maar die agtergrond wat dit vir my moontlik maak om die roman te herken, word terselfdertyd ook deur elke nuwe vertelling uitgedaag. Die "reëls" word enersyds bevestig maar andersyds ook verbreek deur elke nuwe vertelling. Elke nuwe storie staan in 'n spanning met die tradisie, met die voorverstaan. Treppie se stories is telkens verbuigings, verbrekings van die aanvaarde liedjies en versies. Hulle kry juis hulle waarde uit die afwykings, uit die verbreking van die reëls van die voorafgaande. (Dink maar byvoorbeeld aan die ironiese betekenis wat die liedjie "saai die waatlemoen" binne die konteks van Treppie se sing daarvan kry.) Daar-

die verbreking van die reëls is bevestiging van die voorafgaande, maar dit is ook terselfdertyd die manier waarop kritiek gelewer word.

Oor eeue heen is die konsep van wat kuns is (wat is 'n roman?), sowel as die betekenis van die “ontwikkeling” van die kuns (waarheen is dit op pad?), voortdurend gedefinieer en geherdefinieer deur elke individuele nuwe kunswerk (Kundera, 1995:17). Dit impliseer dat elke nuwe kunswerk telkens in gesprek is met al die vorige – dat dit in 'n geskiedenis staan – dat dit put uit die vorige. Sonder “kunswerke” nie meer dit doen nie, maar bloot – soos Kundera (1995:18) dit stel – “novelized confessions, novelized journalism, novelized autobiographies” ensovoorts word, dan is dit nie meer deel van die geskiedenis van die roman nie. Dit put nie uit die geskiedenis en bou nie daarop voort nie. Dan is sulke boeke, sulke romans nie in staat om iets nuuts by te dra tot ons kennis van die mens nie; hierdie boeke is “completely consumable in the morning and completely discardable in the afternoon.”

Elke vertelling kry dus sy betekenis teen die agtergrond waarteen dit vertel word. Elke vertelling verander uiteindelik ook aan daardie agtergrond. Die manier waarop ek die waarde van enige vertelling beoordeel, is juis deur dit te meet aan al die voorafgaande vertellings. Uiteindelik is die appél juis om méér stories, om vernuwendes stories, om stories wat ander maniere van kyk na die wêreld moontlik maak. As dit nie gebeur nie, eindig dit soos in *Duiwelskloof*. In die *Duiwelskloof* word geen alternatiewe stories geduld nie. Boeke, behalwe die enkele Bybel wat slegs deur Lukas Dood geïnterpreteer word, is verbode. Die Bybel word ook nie oopgeslaan nie, maar as geslote boek benut om die straf wat uitgedeel word, te regverdig. Lukas staan bv. op die Bybel wanneer Alwyn Knieë geïnterpreteer word. Daar is angsvallige pogings om alle apokriewe weergawes van die verlede uit te weer. Uiteindelik word ook alle kreatiwiteit in die Kloof gedood – soos onder meer blyk uit die afwesigheid van voëls en water.

Die implikasie hiervan is duidelik. Stories in die Kloof stagneer. Moontlike maniere van kyk na die wêreld, moontlike maniere van verstaan, word gereduseer. Dit lei tot ongekende morele verval, tot 'n onvermoë om verder kreatief met die wêreld om te gaan. Daar is genoegsame water in die Kloof, maar die bron word deur die inwoners vermy.

Daar is dus 'n behoefte aan nuwe stories, aan herinterpretasies van die wêreld, aan herontwikkeling van 'n etiese ervaring in nuwe stories. 'n Ander toekomsvisie, 'n alternatiewe perspektief op die verlede word moontlik gemaak deur ander stories te vertel, deur alternatiewe aan te bied. In die Afrikaanse letterkunde van die afgelope dekade is daar só 'n sterk herondersoek van die verlede dat

Hennie van Coller (1997) dit al 'n “byna obsessiewe bemoeienis met die verlede” genoem het. Alternatiewe maniere van kyk na die verlede maak juis ander moontlikhede vir die hede en die toekoms oop.

Randse Afrikaanse Universiteit

AANTEKENINGE

1. Hier word teorie en storie in dieselfde asem gebruik, wat nie 'n gelykstelling veronderstel nie. “Teorie” is hier eerder 'n hipotese, 'n opvatting oor hoe iets in die verlede sou kon gebeur het, terwyl “storie” dui op 'n narratiewe weergawe van daardie verlede. Daar word dikwels geredeneer dat daar besliste bewyse van die feite van geskiedenis kan bestaan. Jenkins (1991) redeneer dat sekere gebeurtenisse wel in die verlede plaasgevind het, maar dat daardie gebeurtenisse nie meer in die hede teenwoordig is nie. Slegs spore van daardie gebeurtenisse bly in die hede bestaan, ongeag of die geskiedskrywer na hierdie “spore” soek en of hy hulle vind of nie. Historiese bewyse ontstaan wanneer so 'n spoor gebruik word in diens van 'n sekere argument. Gevolglik kan geredeneer word dat enige “bewys” 'n produk van die geskiedskrywer se diskoers is (Jenkins, 1991:49). Daardie spesifieke spoor sou nie ontdek gewees het as dit daarvoor was dat die geskiedkundige 'n sekere hipotese wou bewys nie. Die implikasie is dus dat die hipotese, die “teorie” of die “storie” wat vertel word uiteindelik bepaal watter feite ontdek word.
2. Wanneer hier verwys word na 'n “betekenisvolle wêreld”, word aangesluit by die hermeneutiese tradisie van veral Heidegger en Gadamer. Dit gaan dus nie om 'n empiriese wêreld wat *tabula rasa* deur die subjek geken kan word nie, maar om die verhouding waarbinne die subjek tot die wêreld staan – dat bestaan nie bloot bestaan is nie, maar dat ons bestaan altyd 'n bestaan is in tyd en in verhouding tot ander subjekte. Voorbeeld: 'n Man kom by die bushalte aangestap. Hy sê vir die ander man wat reeds op die bankie vir die bus wag: “Die rooikophoutkapper.” As mens hierdie daad in isolasie beskou, het dit geen betekenis nie. 'n Mens sou selfs dink dat die man kranksinnig is. As jy egter die storie ken - naamlik dat hulle elke dag saam op 'n bus wag en dat die sittende man die vorige dag vir die ander een gevra het watter soort voël die spesifieke geluid maak, en die man onderneem het om uit te vind - is die optrede nie vreemd nie. Of as hulle altwee spioene in 'n fliek is wat mekaar met 'n kodewoord daar moet ontmoet. Buite-om hierdie stories, is die daad egter sinloos.
3. Die eenvoudigste definisie van 'n narratief is seker dat 'n narratief die *vertelling van 'n opeenvolging van gebeurtenisse* is – met 'n begin, 'n middel en 'n einde (kyk o.a. Rimmon-Kenan, 1991:2; Hinchman & Hinchman, 1997:xv; Brink, 1987).

4. Dit is oor hierdie uitlating van Mink wat Ricoeur 'n lang respons skryf. Kyk sy artikel, "Life in quest of narrative", in Wood (1991).
5. Gergen wys op navorsing oor hofgetuienis. Mense is werklike en fiktiewe getuienisse gegee, maar kon nie onderskei tussen die werklike en die fiktiewe getuienisse nie. Hulle was wel geneig om die verhale wat meer koherent is – waarin al die gebeurtenisse afgestem is op die eindpunt - te glo as die stories wat nie "goedgevormde narratiewe" was nie. Hy verwys ook na 'n ander studie (ongepubliseerde tesis) waarin die hofgetuienis eksperimenteel verander is deur, in verskillende weergawes van dieselfde getuienis, die verband tussen gebeure en die eindpunt, die kousale verband tussen verskillende gebeurtenisse en die diachroniese ordening van gebeurtenisse, te laat verskil. Mense was meer geneig om die "goedgestruktureerde storie" te glo as die weergawes wat nie dieselfde koherensie toon nie. (Gergen, 1999:6)

VERWYSINGS

ANKERSMIT, F.

1993. *Narrative Logic: A semantic analysis of the historian's language*. Norwell, Mass.: Kluwer Academic.

1998. <http://www.ruf.rice.edu/~culture/papers/Ankersmit.html> (98/08/31).

BRINK, ANDRÉ. P.

1987. *Vertelkunde*. Kaapstad: Academica.

1998. *Duiwelskloof*. Kaapstad: Human & Rousseau.

1998. *The novel. Language and narrative from Cervantes to Calvino*. Cape Town: University of Cape Town Press.

BRUNER, JEROME

1991. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry* 18, Autumn: 24-36.

BURGER, WILLIE

2000. Also sprach Treppie: Taal en verhaal in Marlene van Niekerk se *Triomf*. *Literator* 21(1), April:1-20.

CARR, DAVID

1991. Discussion: Ricoeur on narrative. In: Wood, David. *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge. 159-171.

1997. Narrative and the real world: An argument for continuity. In: Hinchman, Lewis. P. & Hinchman, Sandra. K. (eds.). *Memory, identity, community. The idea of narrative in the human sciences*. New York: State University of New York Press. 7-25.

CHATMAN, SEYMORE

1978. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell UP.

- ECO, UMBERTO
1998(1983). *The name of the rose*. London: Vintage.
- FOUCAULT, M.
1970. *The order of things: An archaeology of the human sciences*. New York: Pantheon.
1972. *The archaeology of knowledge*. New York: Pantheon.
1981. *Power knowledge*. New York: Pantheon.
- GERGEN, KENNETH. J.
1999. Narrative, moral identity and historical consciousness: a Social Constructionist account. <http://www.swarthmore.edu/SocSci/kgergen1/te xt3.html> (99/03/06).
- HEIDEGGER, MARTIN
1999(1927). *Zijn en tijd*. Nijmegen: SUN.
- HERMANS, HUBERT J.M.
2001. The person as a motivated storyteller: Valuation Theory and the Self-Confrontation method <http://www.socsci.kun.nl/~hermans/Polyp hony.html> (28/11/2001)
- HERMANS, HUBERT. J.M. & KEMPEN, HARRY. J.G.
1993. *The dialogical self: meaning as movement*. London: Academic Press.
- HINCHMAN, LEWIS. P. & HINCHMAN, SANDRA. K.
1997. *Memory, identity, community. The idea of narrative in the human sciences*. New York: State University of New York Press.
- JENKINS, K.
1991. *Rethinking history*. London: Routledge.
- KERMODE, FRANK
1966. *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. London: Oxford UP.
- KREISWIRTH, MARTIN
1992. Trusting the tale: The narrativist turn in the human sciences. *New literary history* 23(3), Summer: 629-657.
- KUNDERA, MILAN
1995. *Testaments betrayed*. London: Faber & Faber
- LACAPRA, D.
1985. *History and criticism*. Ithaca: Cornell University press.
- LYOTARD, J-P.
1984. *The postmodern condition*. Manchester: Manchester University Press.
- MACINTYRE, ALISDAIR
1997. The virtues, the unity of a human life, and the concept of a tradition. In: Hinchman, Lewis. P. & Hinchman, Sandra. K. (eds.). *Memory, identity, community. The idea of narrative in the human sciences*. New York: State University of New York Press. 26-50.
- MCCARTHY, CORMACK
1994. *The crossing*. New York: Alfred A. Knopf.

- MINK, LOUIS, O.
1979. History and fiction as modes of comprehension. *New Literary History*: 557.
- POLKINGHORNE, DONALD. E.
1988. *Narrative knowing and the human sciences*. New York: State University of New York Press.
- RICOEUR, PAUL
1984(1983Fr). *Time and narrative. Volume I*. Chicago: University of Chicago Press. (Vertaal deur McLaughlin, K & Pellauer, D.)
1991. Life in quest of narrative. In: Wood, David. *On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation*. London: Routledge. 20-33.
1991. Narrative identity. *Philosophy Today* 35(1):73-81.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH
1991. *Narrative fiction: contemporary poetics*. London: Routledge.
- RORTY, R.
1980 *Philosophy and the mirror of nature*. Oxford: Blackwell.
1989. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAYLOR, CHARLES
1991. *The malaise of modernity*. Ontario: Anansi Press.
- VAN COLLER, H.P.
1997. Die Waarheidskommissie in die Afrikaanse letterkunde: die Afrikaanse prosa in die jare negentig. *Stilet* 9(2):9-21.
- VAN HEERDEN, ETIENNE
2000. *Die swye van Mario Salviati*. Kaapstad: Tafelberg.
- VAN NIEKERK, MARLENE
1994. *Triomf*. Kaapstad: Queillerie.
- VEYNE, PAUL
1988(1983). *Did the Greeks believe in their myths?* Chicago: Chicago University Press. (Vertaal deur Paula Wissing.)
- WHITE, H.
1973. *Metahistory: The historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
1978. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- WHITE, HAYDEN
1980. The Value of narrativity in the representation of reality. In: Mitchell, W.J.T. *On narrative*. Chicago: Chicago University Press. 1-23.
- WOOD, DAVID
1991. *On Paul Ricoeur: Narrative and interpretation*. London: Routledge.