



Teorie en praktyk in die onderrigsituasie: Chris Barnard se kortverhaal "Vrydag"

Marius Scholtz

To cite this article: Marius Scholtz (1991) Teorie en praktyk in die onderrigsituasie: Chris Barnard se kortverhaal "Vrydag", *Journal of Literary Studies*, 7:3-4, 263-278, DOI: [10.1080/02564719108529989](https://doi.org/10.1080/02564719108529989)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02564719108529989>



Published online: 06 Jul 2007.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 5



View related articles [↗](#)

Teorie en praktyk in die onderrigsituasie: Chris Barnard se kortverhaal “Vrydag”*

Marius Scholtz

Opsomming

C. Barnard se verhaal “Vrydag” word in hierdie artikel geanaliseer ten einde in die onderrigsituasie te illustreer hoe die narratologie ’n hulpmiddel kan wees om die nodige leesstrategie vir die bewussynstroomverhaal te identifiseer en te beskryf.

Summary

C. Barnard’s short story “Vrydag” is analysed in this article to illustrate how narratology may be of use in the teaching situation to identify and describe the required reading strategy for the stream-of-consciousness story.

1 Inleiding

In hierdie referaat word die bruikbaarheid van ’n teoretiese raamwerk getoets in die analise en interpretasie van ’n kortverhaal. S. Rimmon-Kenan se *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983) word as basis gebruik ten einde te onderskei tussen twee soorte verhale: die meer tradisionele hetero-ekstradiëgetiese verhaal met ’n onbetrokke verteller as oriënteringsentrum van die leser en die bewussynstroom- of homo-intradiëgetiese verhaal met ’n karakter wat self aan die storiegebeure deelneem as oriënteringsentrum van die leser. Daarnaas word ook ander teoretiese aspekte, wat nie spesifiek deur Rimmon-Kenan se studie vermeld word nie, betrek ten einde hierdie twee verhaalsoorte van mekaar te onderskei. As illustrasiemateriaal word Chris Barnard se kortverhaal “Vrydag”, soos opgeneem in die bundel *Duiwel-in-die-bos* (1968), gebruik.

Die meeste eerstejaars studente het op skool hoofsaaklik kennis gemaak met die meer tradisionele verhaal waarin ’n fiksionele verteller vanuit ’n fiksionele nou-en-hier – vertellerhede – vertel van wat vroeër en elders plaasgevind het, dit wil sê vertel van die toe-en-daar van sy fiksionele karakters. Op hierdie wyse word die oeroue epiese illusie van “Eendag was daar, en toe . . .” by die leser gevestig.

Word hierdie studente met ’n verhaal soos “Vrydag” gekonfronteer, ’n voorbeeld van die meer moderne bewussynstroomverhaal, vind hulle dit vreemd en moeilik omdat hulle ervaringshorison nie vir hierdie soort teks en die daarvoor gepaste leesstrategie voorsiening maak nie. In hierdie soort verhaal maak die tradisionele epiese illusie van ’n toe-en-daar-wêreld van die karakters gerig vanuit ’n fiksionele vertellerhede plek vir die meer dramatiese illusie van ’n nou-en-hier-wêreld van die karakters wat alles skynbaar direk, dit wil sê sonder die bemiddelende tussenkoms van ’n verteller, voor die geestesog van die leser ervaar en doen. Die illusie dat vertel word van gebeurtenisse – *diëgesis* – wat reeds plaasgevind het (toe-en-daar) word vervang deur die illusie dat alles in ’n fiksionele nou-en-hier – *mimesis* – met

die karakters aan die gebeur is. Waar die leser in die meer tradisionele verhaal gewoonlik tot passiewe verbruiker gereduseer word omdat die verteller vir hom "verduidelik" en "lees", word hy in 'n verhaal soos "Vrydag" gedwing om aktief mee te werk, moet hy self, as gevolg van die "afwesigheid" van 'n bemiddelende verteller, byvoorbeeld verbande lê en afleidings maak.

In 'n reeks lesings aan die begin van die prosakursus is die basiese teoretiese raamwerk, waarna hierbo verwys is, aan die studente verduidelik waarvolgens onderskei kan word tussen die hetero-ekstradiëgetiese en die homo-intradiëgetiese verhaalsoorte. Daarna is laasgenoemde verhaalsoort as volg aan hulle verduidelik aan die hand van die verhaal "Vrydag".

2 Die leser as aktiewe medeskepper van die verhaalwêreld

2.1 Die wyse waarop die illusie van 'n dramatiese nou-en-hier by die leser tot stand kom: *mimesis*

By wyse van 'n samevatting kan gesê word dat die verhaal handel oor die belewenisse van 'n man wat op 'n Vrydagmiddag, na 'n week se harde werk, moeg en afgemat tuis kom. Hierdie man, wat vir die leser 'n naamlose en gesiglose "hy" bly, is iemand wat dodelik verstrikt is in die sloer en roetine van die alledaagse lewe: die dag van môre is vir hom sonder enige misterie – hy weet presies hoe elke dag, en dus ook elke Vrydag, gaan verloop.

Binne die lewensproses van "ratte wat in ratte draai" – 'n belangrike leitmotief in die verhaal – is hy tot 'n blote nommer gereduseer, het hy nie net homself en sy individualiteit verloor nie, maar kan hy ook nie langer tot die ware essensie van die werklikheid deurdring nie. Die lewe is vir hom "'n Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog. . . Ratte wat in ratte draai, beweging sonder geluid: 'n wêreld agter glas" (p. 1). By sy medemens vind hy geen aansluiting nie en hy is nie tot kommunikasie in staat nie, want "Alles is metaal en dood. Ratte wat in ratte draai, geluidloos . . ." (p. 5). Vasgevang binne hierdie proses van draaiende ratte lewe hy só meganies en onbewustelik dat hy aan allerlei uiterlike oriënteringspunte moet vasklou – hy moet die ratte in die lewenswiél van merkies voorsien om die begin en einde van die beweging, vandag en môre te kan onderskei. Die almanak in die gang van sy huis ("In die gang hang 'n almanak" p. 2) oriënteer hom nie langer nie want datums is iets waarvolgens hy lank gelede geleef het. Dit is soos die trouportret – "In die gang hang 'n trouportret; die gesigte skaars herkenbaar in die skemer. Maar dis lank terug" (p. 2) – dit behoort tot 'n vervloë bestaan.

Nou is Vrydag byvoorbeeld vir hom betaaldag, posdag en die dag waarop hy 'n bietjie vroeër huis toe kom as gewoonlik. Vrydagaand is biduur, en dan sing en drink die swartes na die week se betaling. Alhoewel die gelykblywendheid, die uniformiteit in 'n sekere sin beklemmend is, het dit, sonder dat hy dit besef het, met verloop van tyd vir hom die waarborg, die sekuriteit vir môre en die hele lewe geword: dit is die agtergrond waarteen hy sien, begryp en weeg.

Op hierdie Vrydagmiddag, met die sonlig verblindend op die wit mure, voel hy egter by sy tuiskoms onrustiger as gewoonlik, voel en wéét hy later dat

iets verander het en nie meer dieselfde is as vroeër nie. As hy voor die tuinhekkie staan en namate hy van daar na binne die huis beweeg, ondersoek hy alles rondom hom versigtig om homself te oortuig dat dit dieselfde is, dat dit slegs sy verbeelding is wat die onrus in hom wakker maak. Die noukeurige aftree en opweeg word 'n spel met homself: wat hy vermoed en later weet, naamlik dat sy vrou weg is en alles dus verander het, wil hy nie aanvaar nie. Hy probeer homself om die bos lei dat dit net soos elke Vrydag is. Later probeer hy hom selfs wysmaak dat dit, ten spyte van alle tekens wat die teendeel bewys, nie Vrydag is nie, maar:

The sun is the astral body of immutable constancy and hence it reveals the reality of things . . . It is related to purification and tribulation, the sole purpose of which is to render transparent the opaque crust of the senses so that they may perceive the higher truths.

(Cirlot 1962: 305)

In die helder en verhelderende middagson van hierdie Vrydag word hy egter uiteindelik gedwing om sy lewe en die werklikheid van sy situasie in ware perspektief te sien en te aanvaar:

Die klok lui en hy roer nie
Dis Vrydagaand (p. 8).

Tot sover die samevatting. Die meer tradisionele verhaal begin gewoonlik *ab ovo*, dus met 'n eksposisie waarin die verteller vanuit 'n vertellerhede die situasie en die karakters wat daarby betrokke was, respektiewelik aan die leser verduidelik en bekend stel. In "Vrydag" is daar nie 'n dergelike verduideliking en bekendstelling nie: die verhaal begin, soos tipies van die bewussynstroomverhaal, *in mediis rebus*, dit wil sê midde-in die gebeure. Die eerste paragraaf sou byvoorbeeld as die begin van 'n oorlogsverhaal beskou kon word. Later word dit egter duidelik dat die pantserwa wat daarin vermeld word, geen oorlogsvoertuig is nie, maar die poswa wat elke Vrydag kom. Dit moet dus nie letterlik nie, maar figuurlik begryp word omdat hy die koms van die poswa vrees:

Dis die regteragterwiel. Dis Vrydag en die pantserwa hou voor die hekkie stil. Hy sien haar met die man staan en gesels en die man haal die possak uit en soek na briewe vir haar. Soms kom daar vir haar 'n brief. Baie selde (p. 6).

Die eerste paragraaf kan egter ook in 'n ander opsig op twee maniere interpreteer word: dit kan 'n verteller óf 'n karakter wees wat aan die woord is. Met die eerste oogopslag lyk dit asof 'n verteller hom vanuit 'n vertellerhede rig tot 'n verbeelde leser, asof hy in 'n gesprek met laasgenoemde tree oor die pantserwa wat weer eens daar was:

. . . 'n Mens herken sy spore maklik. Die regteragterband is aan die binnekant heeltemal glad, maar as jy [liewe leser, M.G.S.] mooi kyk, sien jy aan die buitekant nog die merke van die loopvlak se fyn kruispatroon (p. 1).

Hierna sou mens, soos in die tradisionele verhaal, verwag dat die verteller spoedig sou oorgaan tot 'n verduideliking – eksposisie – en dan daarna tot die

vertel van die toe-en-daar van die pantserwa asook die karakter(s) wat daarby betrokke was.

Namate die leser egter vorder, besef hy dat dit nie 'n verteller is wat in 'n vertellerhede 'n gesprek met 'n verbeelde leser voer nie, maar dat dit 'n karakter, die "hy" is, wat in 'n gesprek met homself verkeer oor wat hy by sy tuiskoms ervaar. 'n Gesprek wat gevoer word, is 'n proses wat nog aan die gang is. Hierdie selfgesprek van die "hy" veroorsaak dus die illusie by die leser dat wat met die "hy" gebeur nog aan die gang (nou-en-hier – *mimesis*) is, en nie alreeds (toe-en-daar) plaasgevind het en daarná vertel (*diëgesis*) word nie.

Die meerduidigheid van hierdie paragraaf is funksioneel. Het die leser sy oriënteringsentrum beleef asof dit in 'n verteller gesetel is, is hy, wanneer hy daarna besef dat hy hom met sy oriëntasie "vergis" het, en dat dit die karakter se oë is waardeur hy alles ervaar, reeds deel van 'n nou-en-hier-wêreld? Op hierdie wyse word die vertellerhede vir hom 'n karakterhede.

Die illusie ontstaan derhalwe dat die leser direkte insae het in die gedagte-wêreld van die "hy", dat die gebeure hulle direk afspeel in sy bewussyn terwyl hy nou-en-hier, ervaar. Die bemiddelende verteller wat met 'n Olimpiese visie die gebeure oorskou en vanuit 'n ander en latere posisie – posterioriteit – in respektiewelik ruimte en tyd vertel, het dus "verdwyn". As die leser, op grond van die feit dat hier voortdurend na die man verwys word met die derdepersoonsvorm "hy" 'n verteller verwerklik, sal die dramatiese en direkte effek van die verhaal vir hom grootliks verlore gaan. Die trefkrag van "Vrydag" is juis daarin geleë dat die leser hier skynbaar direk met 'n krisis in die lewe van die hy te doen het as "hy" tuiskom en sy vrou hom verlaat het.

Critically, of course, we know with what judicious thought the showman is selecting the points of the scene upon which he touches. But the effect is that he is not there at all, because he is doing nothing that reminds us of his presence. He is behind us, out of sight, out of mind; the story occupies us, the moving scene, and nothing else.

(Lubbock 1965: 113)

Soos reeds verduidelik, is die gespreksituasie in die verhaal wesenlik vir die skep van die dramatiese belewenis van 'n nou-en-hier-illusie. In hierdie verband is dit nodig om kortliks stil te staan by die "Erlebte Rede" – die vrye indirekte rede – waarvan daar, alhoewel in 'n ongewone vorm, in "Vrydag" gebruik gemaak word. Wanneer die vrye indirekte rede gebruik word, ervaar die leser nie abstrak nie, maar direk en konkreet deur middel van die geestesoo, want:

Alle mimetiese middele word gebruik ten einde hom 'n soort toehoorder of toeskouer te maak, wat deur middel van die geestesoo karakters sien en hoor praat.

(Lorck 1921: 14; vertaling, M.G.S.)

Lorck stel die gesprekskarakter as fundamentele voorwaarde vir die vrye indirekte rede indien dit die illusie van direkte uitbeelding en belewenis by die leser wil skep:

By die leser moet die verwagting vooraf geskep word dat hy met 'n gesprek te doen het om sy innerlike oor op luister in te stel.

(1921: 11; vertaling, M.G.S.)

Ook F. Stanzel, wie se personale vertelsituasie grootliks ooreenstem met die homo-intradiëgetiese situasie, sê van dié situasie en van die vrye indirekte rede, die volgende:

Die mees voortreflike struktureringsmoontlikheid wat hierdie vertelsituasie en die daarby gepaste weergawe van die bewussyn met behulp van die vrye indirekte rede bied, is die dramatisering van die bewussyn. Die gedagtes, besluite en gevoelens van 'n karakter kan in hulle samespel, in hulle kom en gaan en in hulle konflik getoon word.

(Stanzel 1965: 153; vertaling, M.G.S.)

Die vrye indirekte rede noem die bewussynsdraer met die derdepersoon, en *het gewoonlik die verlede tyd as vertelvorm*. In "Vrydag" word in plaas van die gewone verlede tyd egter die teenwoordige tyd gebruik. Dit is juis die illusie van die nou-en-hier-teenwoordige wat deur die vrye indirekte rede in sy gewone vorm nagestreef word. Die teenwoordige tyd, soos ons dit in "Vrydag" aantref, versterk dus die illusie van die hede, die dramatiese nou-en-hier van die gebeure. Die feit dat die derdepersoonsvorm hier saam met die teenwoordige tyd gebruik word, verleen aan die vrye indirekte rede van die bewussynsdraer iets van 'n retrospektiewe karakter: die konflik wat in die bewussyn van die "hy" bestaan tussen *toe* ("hy" – verlede) en *nou* ("ek" – hede, teenwoordige tyd). Dit is dan inderdaad ook hoe die karakter beleef en herbeleef: hy is gedurig besig om vir die nou-en-hier sekerheid in die toe-en-daar te soek; vanuit wat die ek nou-en-hier beleef en wat hom bedreig en uitdaag – vergelyk wat later oor die vrees by hom gesê word – herbeleef hy die toe-en-daar om daarin sekerheid te kry dat niks verander het nie en nog is soos "elke" vorige Vrydag, "elke" somer.

Word daar gekyk na die verhouding tussen storie- en verhaaltyd, word die illusie geskep dat die twee saamval, dat die leser hier met toneelmatige ("scene") uitbeelding te make het. Die indruk word by die leser gewek dat hy van oomblik tot oomblik in die gedagtes van die man beweeg na die nog onsekere toekoms van "Dis Vrydagaand" (p. 8). Daar kan derhalwe nie werklik sprake wees van die ander kategorieë soos vertragings, samevattinge, ellipse en beskrywende pouses by tydsduur nie. Wat plaasvind, duur solank as wat dit van oomblik tot oomblik beleef en herbeleef word in die nou-en-hier van die "hy" se gedagtestroom. Die tyd is dus, soos dit deur die karakter ervaar word, gesubjektiveerd:

Time in the dramatic novel is internal, its movement is the movement of the figures; change, fate, character, are all condensed into one action.

(Muir 1960: 104)

Hierdie gedetailleerde waarneming en belewenis dra naas die gesprekskarakter by tot die vestiging van die illusie dat die leser op die toneel ("scene") aanwesig is, 'n deel vorm van die dramatiese nou-en-hier:

In order then that the event be placed immediately before the reader, there is required a definite point in space and time. The chief difference between the narrative and scene is accordingly of the general-particular kind: summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of storytelling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action and dialogue begin to appear. Not dialogue alone, but concrete detail within a specific time-place frame is the *sine qua non* of scene.

(Friedman 1955: 1176)

Wat die leser stilisties in "Vrydag" opval is die skynbaar oormatige gebruik wat daar gemaak word van sinskontruksies met die voegwoord *en*:

Die pantserwa kom elke Vrydag met die pos. Die man agter die stuur is kort *en* tengerig *en* vriendelik. Hy kom hou voor die hekkie stil *en* klim uit met die possak in sy hand. *En* sy praat met hom, haar hare blink in die son, *en* hy gee haar 'n brief. *En* as hy ry, lê die spoor in die sagte grond (p. 3; alle gekursiveerde gedeeltes in verdere aanhalings uit "Vrydag" is deur M.G.S. gedoen).

Hierdie gebruik van *en* is in tweeërlei opsig funksioneel. Dit help eerstens om die illusie van die dramatiese nou-en-hier by die leser te versterk as daar gedink word aan wat Friedman, soos hierbo aangehaal, sê:

... immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action and dialogue begin to appear. Not dialogue alone, but concrete detail within a specific time-place frame is the *sine qua non* of scene. (idem)

Tweedens, wat met bogenoemde saamhang, wil die man homself verseker dat elke fynste besonderheid nog dieselfde is as vroeër en tel hy as 't ware, soos sy treë van buite die huis na binne elke afsonderlike detail af, weeg hy alles teen mekaar op. Iets waarsku hom egter dat hierdie Vrydagmiddag anders gaan wees as die voriges, want "... eers treë verder in die middeldeur, weet hy dat die stilte dieper as die deur lê: die huis vol" (p. 1), weet hy dat die doodse en steriele stilte wat oor alles hang, beteken dat sy vrou nie daar is nie. Alhoewel hy dit nie wil aanvaar nie, staan dit soos "... die dooie takkies in die donker blompot... *stekelig en dood afgeteken teen die helderte, byna uitdagend*" (p. 1) teenoor hom. Hy soek nogtans in elke besonderheid van die vroeëre uniformiteit van sy bestaan die versekering dat niks verander het nie en soos vroeër is. As hy hom later wil wysmaak dat hy hom vergis het en dit nie Vrydag is nie, loop hy hom op paradoksale wyse vas teen hierdie besonderhede van "elke Vrydag". Wanneer die klokke die aanddiens aankondig – wat hy elke Vrydagaand bygewoon het – besef hy uiteindelik dat sy patroon verbreek is en sy lewe onherroeplik verander het:

Die klokke lui en hy roer nie
Dis Vrydagaand (p. 8).

Die verlede in hierdie verhaal is geen egte verlede nie, maar word in die hede herbeleef soos wat dit in die nou-en-hier van die "hy" se bewussyn voorkom.

Slegs in soverre dit dus vir die begrip van die nou-en-hier van belang is, word die verlede op assosiatiewe wyse deur die bewussyn geregistreer: in gister soek hy die versekering dat vandag presies dieselfde is, dat niks verander het in die patroonmatigheid van sy bestaan nie. Op hierdie wyse word die verlede, dit wat voor die begin van hierdie Vrydagmiddag plaasgevind het, nie direk nie, maar indirek agterhaal. Die verlede het dus geen outonome waarde nie, maar vorm deel van die hede in die sin dat dit slegs opgeroep word omdat dit deur die hede gegee word, daarin aanwesig is, en dit motiveer. Wat met bogenoemde bedoel word, blyk duidelik uit die assosiatiewe wyse waarop hede en verlede in die volgende gedeelte verband hou:

... En die dooie takkies in die donker blompot staan stekelig en dood *afgeteken teen die helderte*, byna uitdagend.

Afgeteken soos die twee teen die son *vanmôre*. Arms woedend. 'n Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog (p. 1).

Die analepse in hierdie verhaal is derhalwe ook nie egte analepse nie. Weens die geroetineerdheid van sy bestaan, die gelykblywendheid daarvan, is nie net die verlede nie, maar ook die toekoms in die hede gegee. Die uniformiteit "waarborg" dus ook die toekoms. Alhoewel daar in "Vrydag" as gevolg van die bewussynstroomtegniek geen prolepse is nie, kan daar weens die uniformiteit van prolepse in analepse gepraat word. Hiermee hang die herhaalde gebruik van iteratiewe frekwensies soos "elke Vrydag, elke somer, elke aand, elke middag", saam. Verlede, hede en toekoms is dikwels so verweef dat dit vir die leser nie sonder meer duidelik is waar die grense is nie.

Dis Vrydag vandag – netnou sal die klok begin lui (hede, M.G.S.). Die klok lui en hy vat die boeke en kies die voetpad na waar die lig tussen die maroelas brand (p. 6, "hede", "verlede", toekoms; M.G.S.).

2.2 Die assosiatief – korrelatiewe struktuurbeginsel

Eberhard Lämmert onderskei in sy werk, *Bauformen des Erzählens* (1955) drie basiese strukturerings – of verbindingsbeginsels: additief, korrelatief en kousaal-konsekutief. Een of twee van hierdie beginsels is gewoonlik dominant in 'n verhaal.

Die korrelatiewe beginsel stel aan die leser die hoogste vereistes omdat die verbande tussen die dele onderling en dié tussen deel en geheel nie soseer logies-kronologies (kousaal-konsekutief) is nie, maar mekaar wedersyds op byvoorbeeld assosiatiewe, teenstellende of analogiese wyse weerspieël en verdiep. In 'n vertelling waar hierdie beginsel oorheers, is dit ook veel moeiliker om die storievlak (*histoire*) uit die verhaalvlak (*récit*) te abstraher as in die geval van die kousaal-konsekutiewe beginsel waar die verhaalvlak logies en kronologies georden is. Oorheers die additiewe beginsel, is die dele relatief selfstandig en word gewoonlik rondom 'n bepaalde karakter as bindende element gerangskik.

In "Vrydag" is die assosiatief-korrelatiewe beginsel dominant, maar word gekombineer met die additiewe beginsel om deur middel van vele repetisies die geroetineerdheid en patroonmatigheid van die "hy" se bestaan te

vergestalt. Die “hy” vrees elke Vrydag, die dag waarop die posman kom; daarom kom hy elke Vrydagmiddag ’n bietjie vroeër huis toe om die vrees dat sy vrou weg is en wat hom die hele dag teister, te besweer. Die frase, “Daar is sweet op sy arms”, wat so dikwels herhaal word, moet dus nie, soos hy dit wil hê, soseer aan die hitte nie, maar eerder aan die angs wat hy ervaar en wat reeds obsessionele afmetings by hom aangeneem het, toegeskryf word. As gevolg hiervan is die verbande wat hy lê tussen wat hy ervaar nie soseer logies-kronologies nie, maar eerder assosiatief-korrelatief van aard. Die hede word op assosiatief-korrelatiewe wyse met gister in verband gebring om hom sodoende te verseker dat niks verander het nie.

Die verhaal bevat talle voorbeelde van hierdie soort gekombineerde verbandlegging van die assosiatief-korrelatiewe en die additiewe beginsels: ’n bepaalde ervaring in die hede gee aanleiding daartoe om op assosiatiewe wyse die verlede te herroep om sodoende die patroonmatigheid van sy bestaan te waarborg:

- ... *In die wasbak* staan kastrolle inmekaar gestapel. Solank as wat *die water kook*, kan hy buite op die werf gaan kyk. Miskien is sy daar. (hede, M.G.S.)
Sy staan voor die wasbak met haar rug na hom toe. Sy is jonk. Sy praat nie en hy hoor die koppies *klink* ... *Hy kyk na haar en soek na iets om te sê. Haar hare is met ’n lint vasgebind* en hy wonder of hy iets oor die lint moet sê ... *Hy kyk na haar en hy praat nie* (p. 2; verlede)
- ... *Agter in die kombuis* kan hy *die water hoor kook*. Die melkbeker blink in die laaste bietjie lig (hede, M.G.S.)
Sy staan voor die wasbak met haar rug na hom toe ... Sy praat nie en hy hoor die koppies *klink* (p. 2; verlede, M.G.S.). *Daar is ’n lint in haar hare* ... Hy staan op en kom *tot agter haar*; *hy wil iets sê*. *Hy kyk na die dun lint en wil iets sê* (p. 4; verlede, M.G.S.)
- ... Hy haal die teelepel uit die laai en dit *klink* teen die metaalblad van die wasbak (hede; M.G.S.)
 Die sinkgeboutjie is warm en geld val iewers voor hom in die ry. Hy hoor hoe dit reëlmatig afgetel word, hoe dit reëlmatig *klink en klink* ... Stemme praat en hy hoor hoe die muntstukke teen mekaar vasrol *en klink* (p. 4; verlede, M.G.S.).

In die eerste twee aanhalings hierbo (p. 2 en 4) is sy waarneming in die hede van die wasbak en sy assosiasie van laasgenoemde met die kombuis, die direkte aanleiding daartoe om op assosiatiewe wyse die verlede, dit wil sê, die aande as hulle skottelgoed was, te herroep: elke aand is op additiewe wyse ’n herhaling van die vorige aand in die sin dat sy ervaring daarvan dieselfde bly.

In die derde aanhaling is die klinkende teelepel in die hede weer die aanleiding daartoe om die toneel tydens die betaling van die loon elke Vrydag (iteratiewe frekwensie: addisie) op assosiatiewe wyse op te roep. In die aanhalings wat hierna volg, word respektiewelik sy vrees vir die swartes (p. 7) en die geluidloosheid (p. 5) in die hede op assosiatiewe en additiewe wyse gekorreleer met ’n identiese ervaring uit die verlede:

- ... En dan nog die tiende elke maand – dis 'n groot hap uit 'n mens se sak ... En wat gebeur as *die swartes in opstand kom* – die leraar sal nie vir hom bid nie.

Maar hy kry gespaar – goed gespaar – en dis genoeg (hede, M.G.S.). Hy kyk op en *teen die gloeiende son mik twee paar vuiste na mekaar*, kruis en dwars oormekaar: *swart oor wit en wit oor swart. En daar is geen geluid nie.* (En moet die leser op assosiatief-additiewe wyse invul; M.G.S.: *Afgeteken soos die twee teen die son* vanmôre. Arms woedend. 'n *Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog*. Olietenks rondom. Blink in die fel son. *Ratte wat in ratte draai: beweging sonder geluid*: 'n wêreld agter glas. *Die twee figure: die wit man en die swarte teenoor mekaar*; die *hatige gluur* en die bal van die vuiste ... p. 1). Die staaltenks bewe in die lig en voor hom *draai ratte in ratte* (p. 7; verlede, M.G.S.).

- ... Later *hou dit op* en daar is *niewers meer beweging of geluid nie*. Daar is niks nie.

Miskien het hy hom maar verbeel die deur klap (hede, M.G.S.). Alles is metaal en dood. *Ratte draai in ratte, geluidloos. Die son is 'n wit bal vuur* in die grys lug... en *bokant hom* op die staalbrug word *die mimiek genadeloos voortgesit. Die swart man en die witte: teen die fel lig ... worstel twee swetende figure*, wissel ritmies hou vir hou (p. 5; verlede, M.G.S.).

Soos die man gedurig na spore van gister soek om hom te verseker dat die hede nog dieselfde is (“Die pantserwa se bande is half weggeleë; 'n mens herken sy spore maklik ...” (p. 1), so moet ook die leser noukeurig lees om wat vroeër in die verhaal genoem is te herken as dit later op additief-assosiatiewe wyse daarmee korreleer. Die leitmotief van “ratte wat in ratte draai” is nie net tiperend vir die man se roetinebestaan nie, maar ook vir die struktuur-opset van die verhaal.

In hierdie verband word daar ten slotte gekyk na een van die sentrale motiewe in die verhaal, naamlik die kruismotief. Die “fyn kruispatroon” van die regteragterband ontwikkel tot die kruismotief wat in gevarieerde vorm dwarsdeur die verhaal voorkom, en waaroor Cirlot dit as volg het:

The basic idea behind the symbolism of crucifixion is that of experiencing the essence of antagonism, an idea which lies at the root of existence, expressing as it does life's agonizing pain, its cross-roads of possibilities and impossibilities of construction and destruction.

(Cirlot 1962: 68)

Soos uit wat tot dusver gesê is reeds blyk en, ook hierna kortliks in die bespreking van die ruimte aangetoon sal word, deurtrek die antagonisme wat met die kruis geassosieer word alles wat hy ervaar en waarneem, en herinner dit hom op pynlike wyse aan haar en haar afwesigheid. Hierdie Vrydag is vir hom 'n krisisdag, 'n “kruispad” met destruktiewe gevolge omdat dit sy hele lewe verander. Die kruismotief en die daarmee geassosieerde antagonisme en pyn word dikwels slegs geïmpliseer en eers met die verdere verloop van die gebeure duidelik. Die leser moet derhalwe gedurig daarop bedag wees:

- ... Die lig is *skerp, blink venynig* op die ronding van die melkbeker. En op die ruite van die eetkamer. *En die dooie takkies* in die donker blompot

staan stekelig en dood afgeteken teen die helderte, byna uitdagend. Afgeteken soos die twee teen die son vanmôre. Arms woedend. 'n Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog. Olietenks rondom. Blink in die fel son . . . Die twee figure: die wit man en die swarte teenoor mekaar; die hatige gluur en die bal van die vuiste. En die takkies in die blompot (p. 1).

- . . . Hy weet nie waaroor hulle haaks geraak het nie. *Die swartes is opstandig. En dié een is groot, breedgeskouerd. Hy steek vas en kyk op en sien dit: die vuiste, die arms wat soos swaarde kruis. Swart oor wit; wit oor swart. En die mimiek begin (p. 3).*
- *Die skraal kiaathouttakies splinter voor die sakkende son, staan tak teen tak voor die rooi bank, lig, kruis en dwars soos 'n netwerk . . . (p. 3).*
- . . . Voor die kansel is 'n kruis: twee balkies oormekaar; kiaathout . . . (p. 4).
- Die kleedjie is half verbleik, maar hier en daar – regs van die koppie – kan die fyn patroon van vroeër nog gesien word: *bruin strepies, kruis en dwars oormekaar . . . (p. 5).*
- . . . Die maan skyn deur die gaas van die venster en maak 'n kruis: twee balke lig dwars oormekaar (p. 5).
- . . . Hy kyk op en teen die gloeiende son mik twee paar vuiste na mekaar, *kruis en dwars oormekaar: swart oor wit en wit oor swart . . . (p. 7).*
- . . . Die maan hang in die gaas en maak 'n bleek kruis. Die klok lui en hy roer nie. *Dis Vrydagaand (p. 8).*

Word die titel van die verhaal in ag geneem, wil dit voorkom of die kruismotief geïnterpreteer kon word as 'n toespeling op *Goeie Vrydag*, die kruis en lydingsdag van Christus.

2.3 Die gesubjektiveerde ruimte

As gevolg van die bewussynsperspektief is ook die ruimte in “Vrydag” nie 'n vertelde nie, maar 'n beleefde ruimte in die sin dat die ruimte is soos die karakter dit ervaar en inkleur. Die ruimte is dus 'n gesubjektiveerde of simboliese ruimte wat 'n dramatiese “medespeler” word soos dit weerspieël word in die bewussyn van die “hy” terwyl hy nou-en-hier beleef. In hierdie verband is die volgende woorde van Friedman interessant:

The next step toward objectivation of the story material is the elimination of not only the author. . . but also of any narrator whatsoever. Here the reader ostensibly listens to no one; the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. And as a result, the tendency is almost wholly in the direction of scene both inside the mind and externally with speech and action . . .

(Friedman 1955: 1176)

Soos die tyd word ook die ruimte gekenmerk deur 'n besonderse digtheid en kontinuïteit – dit groei en ontwikkel saam met die tyd en skep vir die leser die moontlikheid om die gemoedstemming van die karakter daarin te lees, hoe dit wissel tussen hoop en wanhoop, lig en donker. Die gevoel van verlaten-

heid en doodsheid wat vroeg reeds die ruimte kenmerk, groei in die man namate sy hoop vervaag dat sy tog dalk êrens is. Dit word duidelik in die leitmotief van die vergeet-my-nietjies weerspieël:

- En weerskante van die paadjie, in twee netjiese rye, staan vergeet-my-nietjies.
Blou in die blom (p. 1).
- Daar is iets van haar liggaam in die kamer – iets soos die *geur van die vergeet-my-nietjies* (p. 2).
- ... die blou vergeet-my-nietjies lyk *verlep* (p. 3).
... die hekkie skreeu oop en hy sien hoe die vergeet-my-nietjies *hulle kleur verloor* en klein skaduweetjies maak op die stowwerige pad (p. 4).
- ... die vergeet-my-nietjies is *aan die doodgaan* (p. 8).

Van die voorwerpe en ruimtes wat eintlik “buite” die nou-en-hier van die gebeure is, word slegs dit betrek wat direk deur die ervaringe in die hede gemotiveer word. Soos die hede terselfdertyd verlede en toekoms is, roep ook die voorwerpe en ruimte in die hede assosiasies op van voorwerpe en ruimtes wat slegs betekenis het in hulle relasie tot die hede. Die dooie takkies in die blompot roep byvoorbeeld die vroeëre ervaring van die twee vegtende figure wat afgeteken is teen die son in herinnering.

Dieselfde antagonisme en pyn wat met die kruis geassosieer word, kenmerk ook sy belewenis van die ruimte. Alles staan vyandig teenoor hom, spreek hom op “uitdagende” wyse aan en maak hom pynlik bewus van haar afwesigheid. Daar is byvoorbeeld die tuinhekkies wat “skreeu in sy skarniere”, die “skeur in die gaasdeur” wat al groter word namate die verhaal vorder en die riete wat hy nog nie op die sinkdak laat lê het nie – iets wat telkens herhaal word – om die huis bedags vir haar koeler te maak. Omdat sy hom blykbaar dikwels gevra het om na hierdie sake om te sien en hy dit nie gedoen het nie, pla sy gewete hom.

Hy is hiperbewus van die doodse stilte wat oor alles hang, van ’n “... absolute stilte, vreemde stilte, pynlike, steriele stilte” (Barnard 1964: 55) waarteen elke geluidjie, soos die verskillende voorwerpe teen die helderte, afgeëts word. Daar is die doodsheid en onpersoonlikheid van “alles is metaal en dood. Ratte draai in ratte, geluidloos” (p. 5); die verblindende lig op die wit mure; die skerp lig, “blink en venynig op die ronding van die melkbeker” (p. 1); die dooie takkies wat “byna uitdagend” staan teen die helderte in die kombuis waar dit “dood” (is); “geen geluid of beweging nie” (p. 2). En so sou ’n mens kan voortgaan: wat vir hom onaangenaam is en hy liewers sou wou vergeet en miskyk, staan vol “lewe” duidelik afgeëts teen die een of ander agtergrond voor hom.

’n Verhaal soos “Vrydag” stel ook in ’n ander opsig veel hoër eise aan die leser as die tradisionele verhaal met sy bemiddelende verteller. Daar is veel meer van W. Iser se sogenaamde “leë plekke” in eersgenoemde soort verhaal wat die leser self moet aan- of invul. Hiervan is daar talle voorbeelde in die ruimtelike beelding van “Vrydag”:

Die lig is *skerp, blink venynig* op die ronding van die melkbeker . . . En die dooie *takkies* in die donker blompot staan stekelig en dood *afgeteken teen die helderte, byna uitdagend*.

Afgeteken soos die twee teen die son vanmôre.

Arms woedend, 'n Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog. *Olietenks rondom*.

Blink in die fel son . . . (p. 1).

Wat hierbo met venyn, uitdaging en woede geassosieer word, moet hier en elders in die verhaal deur die leser onthou word omdat dit telkens weer in 'n gevarieerde vorm terugkeer – die additiewe beginsel – en wat later gesê word kwalifiseer en aanvul:

Hy kom van agter en sien die regterwiel se spoor en . . . die fyn *kruispatroon, die een oor die ander, kruis en dwars*. En sy sien hom en haar hare *blink in die son*. Die pantserwa kom elke Vrydag met die pos. Die man agter die stuur is kort en tengerig en *vriendelik* . . . En sy praat met hom, haar hare *blink in die son* . . . (p. 3).

Hierdie gedeelte moet teen die agtergrond van die vorige aanhaling gelees word om die negatiewe en pynlike implikasies daarvan vir hom te begryp. Die toneel saam met die posman, staan vir hom in die teken van die blink venyn en uitdaging van die vorige toneel veral deur die koppeling van die twee tonele deur die woordelike herhaling van die frase, "Blink in die fel son", met die negatiewe konnotasies wat dit in die eerste aanhaling het. Die vriendelikheid van die posman en die feit dat sy met hom praat, vervul hom met 'n magtelose woede, staan uitdagend teenoor hom, herinner hom aan sy onvermoë om te kommunikeer, en die vriendelikheid van die posman, aan sy eie botheid en haar verwyttende blik:

Elke Vrydag as hy die geld op die tafel uittel, is haar oë stil en verwyttend op hom gerig. Sy verstaan nie. Sy sal nog verstaan (p. 6).

As wat reeds oor die simboliek van die kruis gesê is hiermee saamgelees word, is die antagonisme en pyn wat hy ervaar by die herbelevens van die toneel van haar saam met die posman duidelik: die "Arms woedend" in die eerste aanhaling wat later as, "Hy steek vas en kyk op en sien dit: die vuiste, die arms wat soos swaarde kruis. Swart oor wit; wit oor swart. En die mimiek begin" (p. 3) verder gekwalifiseer word, moet dus ingevul word by, "hy kom van agter en sien . . . die fyn *kruispatroon, die een oor die ander, kruis oor dwars*" in die lees van die toneel van haar en die posman. Op hierdie wyse speel "die mimiek van haat op 'n vreemde verhoog" hom af in die bewussyn van die "hy" as hy op hierdie Vrydagmiddag tuis kom.

Die opletende leser behoort bewus te word van sekere sentrale en deurlopende opposisies in terme waarvan die man die ruimte beleef: byvoorbeeld dié tussen donker en lig en tussen geluid en stilte wat dien om die antagonisme en pyn te kommunikeer.

In hierdie verband kan daar by wyse van voorbeeld gekyk word na die volgende:

- . . . En die dooie *takkies* in die donker blompot staan *stekelig en dood afgeteken teen die helderte, byna uitdagend*.

Afgeteken soos die twee teen die son vanmôre. 'n Mimiek van haat op 'n vreemde verhoog . . . Die twee figure: die wit man en die swarte teenoor mekaar: die hatige gluur en die bal van die vuiste. En die takkies in die blompot (p. 1).

- . . . En dan die slaapkamer: *'n spieël teen die blou muur. Hy laat sak sy kop om te kan sien – laat sak sy swaar skouers. Sy gesig is afgemat en blink van die sweet en effens vuil van die olie en baard: dit was 'n harde dag . . . Haar hareborsel lê voor die glas en word weerkaats. Die bed is opgemaak, die kamer leeg (p. 2).*

Soos reeds gesê moet die leser voortdurend daarop ingestel wees om aan en in te vul. In die tweede aanhaling hierbo is dit nie moeilik om die stoppelbaard op sy blink gesig en die hareborsel wat in die spieël weerkaats word op assosiatiewe wyse met “En die dooie takkies . . . staan stekelig . . . afgeteken teen die helderte” en die daaropvolgende “byna uitdagend” met “die kamer leeg” aan die einde van die tweede aanhaling in verband te bring nie. Hierdie soort assosiatiewe en voltooiende waagmoed word deurgaans van die leser van “Vrydag” vereis.

Die ruimte in “Vrydag” is dus 'n gesubjektiveerde ruimte soos dit ervaar en ingekleur word deur die “hy” as hy op hierdie krisisdag tuis kom.

2.4 Karakterisering: die prioriteit van gebeure/handeling teenoor karakter

Van uiterlike handeling is daar in “Vrydag” weinig sprake en dit is slegs van belang in soverre dit die innerlike handeling, dit wil sê wat die karakter ervaar, illustreer en motiveer. Uiterlike handeling vorm dus bloot die agtergrond vir die ontvouing van die gedagte- en binnewêreld van die “hy”.

Die innerlike handeling, die eintlike gebeure in die verhaal, is die konflik en krisis soos dit gemanifesteer word in die bewussyn van die karakter, in die voortdurende opeenvolging en samespel van sy gedagtes. Laasgenoemde word gedramatiseer deurdat hulle gedurig in die verhouding van tese en antitese, aksie en reaksie, van gedagte en teengedagte teenoor mekaar staan en op die konfliksituasie ingestel is.

Alhoewel “Vrydag” 'n bewussynstroomverhaal is en die perspektief of fokalisasie slegs in een persoon gesentreer is, is dit geen karakterverhaal nie. Die karakter is hier basies 'n middel tot 'n doel, die draer van die gebeure rondom die konflik. Die leser leer hom nie as individu of “persoonlikheid” ken nie, maar slegs as naamlose en gesiglose “hy”. Hy kan die tipiese fabrieksarbeider wees: groot gebou (“swaar skouers”), waarskynlik geklee in 'n growwe oorpak en met 'n gesig “effens vuil van olie en baard”.

Hy verteenwoordig egter veel meer as homself en die groep wat konvensioneel met hom geassosieer word: sy lewe is die lewe van die eietydse deursneemens, die “arbeider” in die moderne lewensfabriek vir wie alles bestaan in terme van die rekenaar, die tegnologie, van meganisasie en geldmaak (“Maar hy kry gespaar – goed gespaar – en dis genoeg” (p. 7). Hy is so gekondisioneer deur die sloer en roetine van elke dag dat hy skaars van homself en die wêreld rondom hom bewus is. So lewe hy voort totdat sy

patroonbestaan plotseling verbreek word en hy hom as gevolg daarvan in 'n krisissituasie bevind, in 'n wêreld vol vyandige kragte wat dreig om hom te vernietig en waarteen hy hom moet handhaaf. Hierdie krisis speel hom direk voor die oë van die leser af as 'n konflik wat op hierdie Vrydagmiddag in die bewussyn van die naamlose en gesiglose "hy" woed tussen *ek* en *nie-ek*.

In E.M. Forster se terme sou hy as eensydige of enkelvoudige ("Flat") karakter bestempel kan word in soverre hy alles beleef as vyandige kragte wat in voortdurende onverenigbaarheid, dit wil sê as *ek* en *nie-ek*, swart en wit, donker en helder, nou en toe teenoor mekaar staan.

Hy het geen werklike kontak meer met die lewe en sy medemens nie. Binne die koue en saaklike proses van "ratte wat in ratte draai", binne die onpersoonlike "wêreld agter glas" is ware geestelike kontak nie langer moontlik nie en is "alles metaal en dood". Daar is hoogstens sprake van die skerp maar skril klank van die botsing van staal op staal. In hierdie verband is daar geen sprake van 'n ontmoeting in die sin van 'n sintese of oplossing en opgaan van die een in die ander nie: dit is 'n botsing wat slegs die onversoenbare geïsoleerdheid van die een teenoor die ander bevestig.

Op hierdie soort koue en leë kontak word daar gedurig gesinspeel: "hy haal die teelepel uit die laai en *klink* dit *teen die metaalblad* van die wasbak" (p. 4); "... en die *geluid van die teelepel teen die porselein klink doelloos* in die skemerte" (p. 5); "... hy kyk op en sien die twee op die brug: *twee stukke staal wat woedend teen mekaar vastuimel*" (p. 7). Daar is die geklink van geld op geld: "hy hoor hoe *dit afgetel word*, hoe dit *reëlmatig klink en klink*" (p. 4); "Elke Vrydag as hy die geld op *die tafel uittel*, is haar oë *stil en verwykend* op hom gerig" (p. 6); "... stemme praat en hy hoor hoe die *muntstukke teen mekaar vasrol en klink*" (p. 4). Dieselfde soort venyn en dodelik eentonige geroetineerde reëlmaat word ook in die volgende geïmpliseer: "Die klok *lui en lui* ..." (pp. 4, 8); "... die twee swetende figure wissel *ritmies hou vir hou*" (p. 5); "Elke aand is dit dieselfde dinge ... *sy praat en later trek sy haar terug* ... en wag dat hy moet antwoord. En hy antwoord nie; net die *stormlamp sis* en muskiete *sing eentonig* om sy kop en *kriek kreek* ..." (p. 5); "Hy hoor hoe die stem woorde vorm in *monotone egaligheid*" (p. 4) en "Die stem *neul eentonig*" (p. 5).

Op betaaldag is dit nie mens wat teenoor mens staan nie, maar 'n onpersoonlike hand op hand: "... hy staan in die ry en wag dat sy beurt moet kom. Sy beurt kom en 'n hand tel die note op syne af" (p. 6). Orals ervaar hy die onpersoonlike, die hardheid en gevoelloosheid. In hierdie opsig is dit ook interessant om te let op die gebruik van die woord "staal" en assosiasies daarmee wat dui op hierdie hardheid en kilheid: pantserwa, olietenks, ratté wat in ratte draai, skarniere, swaarde wat kruis, klinkende geld, kragstasie, masjiene, sink, sinkgeboutjie, sinkdak, mense as stukke staal wat teen mekaar vastuimel, *grys* lug, staal- en metaalwasbak, staaltenks, staaltrappe, staalbrug, en so meer.

Die koud- en doodsheid, die geïsoleerde afgeëtsheid wat as gevolg van haar afwesigheid uit alles rondom spreek, herken hy nou ook in hulle verhouding teenoor mekaar. Daar is byvoorbeeld die voortdurende sinspeling op sy onvermoë om met haar te kommunikeer. In hierdie verband is daar byvoor-

beeld die herhaalde analepse van hulle twee elke aand by die wasbak en wat daar plaasvind.

Soos tipies vir die bewussynstroomverhaal is daar geen direkte karakterisering deur byvoorbeeld die vertellerfiguur nie, maar slegs indirekte karakterisering omdat die leser die "hy" moet leer ken uit wat hy sê en dink. Die enigste vorm van direkte karakterisering is waar daar van die spieëltegniek gebruik gemaak word en die "hy" met sy eie spieëlbeeld in gesprek tree, iets wat, soos aan die begin verduidelik is, in 'n ander vorm dwarsdeur die verhaal gebeur. Soos uit bogenoemde en die bespreking van die ruimte blyk, is die ruimte as *beleefde* ruimte 'n belangrike indirekte karakteriseringsmiddel omdat dit 'n verlengstuk van die "hy" vorm.

3 Slotopmerkings

In hierdie artikel is daar gepoog om te illustreer hoe teorie en praktyk in die onderrig van die verhaalkuns met mekaar versoen kan word. Die teoretiese raamwerk is hier nie so uitvoerig uiteengesit soos in die onderrigsituasie nie, omdat dit as bekend veronderstel is.

Uit die aard van die saak lei so 'n byeenbring van teorie en praktyk tot 'n interpretasie, 'n interpretasie wat nie as 'n bewys of as korrek beskou moet word nie, maar slegs as 'n argument in terme van 'n bepaalde teoretiese raamwerk. Die vele aanhalings uit "Vrydag" en ook uit ander bronne is gegee om die argument so eksplisiet moontlik toe te lig en te beredeneer in die onderrigsituasie. Op die wyse is daar gepoog om die student se ervaringshorison te verbreed sodat hy ook aan verhale soos "Vrydag" in die toekoms meer reg sal laat geskied.

* Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n deel van my ongepubliseerde doktrale proefskrif, *Die dramatiese verhaal: 'n studie van sekere aspekte van die literêre perspektief*, PU vir CHO.

Verwysings

- Barnard, C.
1964 *Dwaal*. Johannesburg: Afrikaanse Pers Boekhandel.
1968 *Duiwel-in-die-bos*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- Cirlot, J.E.
1962 *A Dictionary of Symbols*. London: Arnold.
- Forster, E.M.
1953 *Aspects of the Novel*. London: Arnold.
- Friedman, N.
1955 *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. In: *Publications of the Modern Language Association of America* LXX: 1160-1184.
- Lämmert, E.
1955 *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J.B. Metz persche Verlagsbuchhandlung.

- Lorck, E.
1921 *Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung zur deutschen Dichtungstheorie in 17. und 18. Jahrhundert.* Heidelberg: C. Winters Universitätsbuchhandlung.
- Lubbock, P.
1965 *The Craft of Fiction.* London: Jonathan Cape.
- Muir, E.
1960 *The Structure of the Novel.* London: Hogarth.
- Rimmon-Kenan, S.
1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Methuen.
- Stanzel, F.K.
1965 *Die typischen Erzählsituationen im Roman.* Wien: W. Braumüller, Universitätsverlagsbuchhandlung.