

**Gotiese elemente in François Bloemhof se
debuutroman,
*Die nag het net een oog***

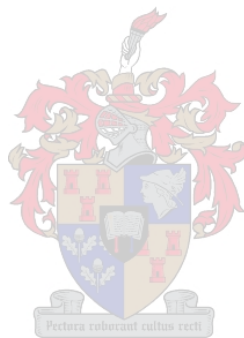
Maria Johanna Loots



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister in
die Lettere en Wysbegeerte by die Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. P.H. Foster

Datum: Maart 2007



Verklaring:

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

Datum:

Opsomming

In hierdie tesis word daar ondersoek ingestel na die Gotiese elemente in François Bloemhof se debuutroman, *Die nag het net een oog* (1991). Die roman kan om twee redes as 'n eksemplariese teks binne die Afrikaanse letterkunde beskou word: Eerstens dra dit by tot 'n genre wat weinig verteenwoordig is in Afrikaans, naamlik die Gotiese letterkunde. Tweedens lei dit tot 'n herwaardering van ander vreeslitteratuur, byvoorbeeld die verhale van onder andere C.J. Langenhoven, C. Louis Leipoldt en Marius Gie (pseudoniem van Martha C. Gieseke). Benewens 'n bespreking van die Gotiese roman in die algemeen en spesifiek Bloemhof se debuutroman, bied die tesis 'n oorsig oor François Bloemhof se oeuvre, insae in sy voortdurende poging om te vernuwe en opmerkings oor sy posisie in die Afrikaanse literêre sisteem.

Die Gotiese roman word algemeen as 'n vorm van ontspanningslitteratuur beskou. Hierdie aspek, sowel as die geskiedenis, funksie, ontwikkeling en kenmerke van die Gotiese roman, kom ook aan bod in die tesis in 'n poging om by te dra tot die skrale teoretisering oor hierdie onderwerp in Afrikaans.

Laastens word die Gotiese elemente Bloemhof se roman bespreek. *Die nag het net een oog* bevat 'n groot aantal kenmerke wat in vroeëre Gotiese romans voorkom, maar Bloemhof vernuwe die genre deur bepaalde grensoorskrydings. Die heldin wat die posisie van die redder inneem, eerder as die een wat gered word, is 'n voorbeeld hiervan.

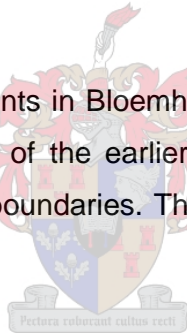
Die ondersoek word afgesluit deur kort samevattende opmerkings en voorstelle vir verdere studie.

SUMMARY

In this thesis I examine the Gothic elements in François Bloemhof's debut novel, *Die nag het net een oog* (1991). There are two reasons this novel can be seen as an exemplary text in Afrikaans: firstly, it contributes to a genre of which there are very few examples in Afrikaans, namely the Gothic novel. Secondly, it leads to a reevaluation of texts of C.J. Langenhoven, C. Louis Leipoldt and Marius Gie (pseudonym of Martha C Gieseke). Apart from a discussion of the Gothic novel in general and specifically Bloemhof's novel, this thesis also examines his large oeuvre, constant focus on renewal and his position in the Afrikaans literary system.

The Gothic novel is generally regarded as a form of popular literature. This aspect, together with the history, function, development and characteristics of the Gothic novel, is also looked at in the thesis in an attempt to contribute to the minimal theoretization on this subject in Afrikaans.

Lastly I will discuss the Gothic elements in Bloemhof's debut novel. *Die nag het net een oog* has many of the characteristics of the earlier Gothic novels, but Bloemhof renews them by crossing over conventional boundaries. The heroine being the rescuer instead of the rescuee, is one such example.



The study is concluded with short summarizing comments and suggestions for further study.

Bedankings

Baie dankie aan die volgende belangrike persone:

- Doktor Ronel Foster, vir haar tyd en raad.
- Die eksaminatore, prof. Betsie van der Westhuizen van die Potchefstroomkampus van die Noordwes-Universiteit en prof. Dorothea van Zyl van die Universiteit van Stellenbosch, vir hul tyd en kennis.
- My ouers, Andries en Topsy, wat die geleentheid vir my moontlik gemaak het en my elke oomblik bygestaan het.
- My broer, Jannie, vir sy onderskraging en begrip.
- My vriende (Alana, Aletta, Anelda, Angie, Johannes, Lizette, Lorinda en Niël) vir die tydige en ontydige moed-inpraat.
- My kollegas by die Eenheid vir Afrikaans.
- François Bloemhof vir sy entoesiasme vir skryf wat my motiveer om aan te hou lees.
- God, vir die pragtige deel wat Hy vir my afgemeet het.



Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1:	8
1.1 Probleemstelling en motivering	8
1.2 Terme	9
1.3 Afbakening en metodiek	11
1.4 Hoofstukindeling	11
Hoofstuk 2: Profiel van François Bloemhof	14
2.1 François Bloemhof: Biografiese inligting	14
2.2 Oorsig oor die literêre oeuvre van François Bloemhof	14
2.3 Vernuwende elemente binne die oeuvre van François Bloemhof	21
2.4 François Bloemhof se plek binne die literêre sisteem	24
2.5 Samevatting	29
Hoofstuk 3: Die Gotiese roman as 'n vorm van ontspanningsliteratuur	31
3.1 Inleiding	31
3.2 Gotiese literatuur se plek in die literêre sisteem	32
3.3 Resepsie van <i>Die nag het net een oog</i>	41
3.4 Samevatting	45
Hoofstuk 4: Verdere geskiedenis en ontwikkeling van die Gotiese roman	47
4.1 Inleiding	47
4.2 Definisie en terminologie	47
4.3 Historiese oorsig	51
4.3.1 Die sosio-politieke funksie van die Gotiese roman	59
4.3.1.1 Rassekwessies en die Gotiese roman	60
4.3.1.2. Die Gotiese roman en die Franse en Russiese Revolusie	61
4.3.1.3. Die Gotiese roman in die tyd van die Industriële Omwenteling	63
4.3.1.4. Die politieke atmosfeer in Suid-Afrika rondom 1990	64
4.4 Ontwikkelinge binne die Gotiese tradisie	65
4.5 Die Gotiese roman in Suid-Afrika, met verwysing na <i>Die nag het net een oog</i>	69
4.6. Samevatting	70

Hoofstuk 5: Gotiese elemente in <i>Die nag het net een oog</i>	71
5.1 Inleiding	71
5.2 Kenmerke	72
5.3 Simboliek	74
5.3.1 Nag	75
5.3.2 Oog	76
5.3.3 Grond	80
5.3.4 Voëls	82
5.3.5 Dorp	85
5.3.6 Spieëls en vensters	86
5.3.7 Maan	91
5.4. Temas	92
5.4.1 Boosheid	92
5.4.2 Geweld	93
5.4.3 Grensoorskryding	97
5.5. Manuskripte en ander geskrifte	99
5.6 Karakters	102
5.6.1 Die skurk	103
5.6.2 Die heldin	109
5.7. Tydruimtelike situering	109
5.7.1 Die Gotiese ruimte	110
5.7.2 Atmosfeer	114
5.8. Manipulering van gegewens	119
5.9. Taalverskynsels	120
5.9.1 Ou taalvorme	120
5.9.2 Clichés	124
5.10. Metafiksionele elemente in <i>Die nag het net een oog</i>	127
5.10.1 Die sprokie	127
5.10. 2 Toneelspel	131
5.11. Samevatting	132
Hoofstuk 6:	133
6.1 Samevatting	133

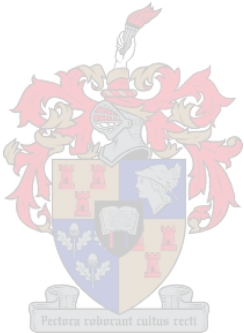


Bylaag: Lys van publikasies

136

Bronnelys

139



Hoofstuk 1

*The alchemist said, "No matter what he does,
every person on earth plays a central role in the history of the world.
And normally he doesn't know it".*

- Coelho (1999: 167)

1.1. Probleemstelling en motivering

In hierdie tesis stel ek ondersoek in na die Gotiese elemente in François Bloemhof se Gotiese roman, *Die nag het net een oog*. Die teks lewer myns insiens op twee vlakke 'n bydrae tot die Afrikaanse letterkunde: eerstens dra dit by tot die ryk tradisie van vreesliteratuur in Afrikaans en tweedens dra dit by tot die spesifiek Gotiese literatuur in Afrikaans, 'n genre wat weinig verteenwoordig is in die Afrikaanse letterkunde.

Bloemhof dra by tot die genre van vreesliteratuur deur die kenmerke van die Gotiese¹ tradisie in sy roman *Die nag het net een oog* te ontgin. 'n Toename in vreesliteratuur soos rillers en spookstories in die onlangse verlede (veral in kinder- en jeugliteratuur) het my daartoe gelei om bestek te neem van die teoretisering oor die Gotiese roman in Afrikaans. *Die nag het net een oog* kan as 'n eksemplariese teks binne die Afrikaanse letterkunde beskou word, onder meer omdat dit die herlees van byvoorbeeld die verhale van C.J. Langenhoven, C. Louis Leipoldt en Marius Gie (pseudoniem van Martha C. Gieseke).

Een van die weinige plaaslike studies oor die Gotiese roman is die M-tesis van Helga Buys (2002), wat 'n vergelykende studie doen oor die elemente van die gruwelverhaal en die Gotiese roman in drie kontemporêre tekste. Haar ondersoek is gedoen teen die agtergrond van die teoretisering oor die genre van die oorspronklike Gotiese roman van die agtiende eeu, in vergelyking met die eietydse teoretisering daaroor. Sy betrek Bloemhof se debuutroman en vergelyk dit met die drama *Drif* van Reza de Wet en die roman *Een hart van steen* van Renate Dorrestein. As uitgangspunt gebruik Buys (2002: 9) die Nederlandse skrywer, uitgewer en kritikus Eddy Bertin (1976) se onderskeid tussen die griesel- (bonatuurlike), die gruwel- (realistiese), die terreur- (geweld) en die sielkundige (onderhuidse) riller. Sy stel dit duidelik dat die Gotiek as verhaalsoort selde nog "in sy suiwer vorm" in die letterkunde aangetref word: "Die drie tekste onder bespreking toon in watter aansienlike mate kruisbestuwing plaasvind tussen die onderskeie sub-kategorieë

¹ In my tesis verwys ek telkens na die Gotiese genre en Gotiese werke deur 'n hoofletter te gebruik. Waar hierdie verwysingstegniek verskil van die bronne wat benut word, handhaaf ek die spelling van die betrokke bron.

van die riller." (Buys 2002: Opsomming). Haar slotsom is dat die Gotiese en die gruwel-elemente binne die geselekteerde tekste op só 'n vernuwende wyse gehanteer word, dat dit nie sonder meer as triviaalliteratuur getipeer kan word nie. Volgens my kan die Gotiese roman en die riller beide as subkategorieë van die breë kategorie vreesliteratuur beskou word en ek bespreek dit as sodanig. Die doel, probleemstelling, benadering en teoretiese staving in my studie verskil dus in so 'n mate van haar studie dat hierdie ondersoek nie as 'n herhaling beskou kan word nie.

Die omvang en vergelykende aard van Buys (2002)² se tesis beteken dat daar - na my wete - nog nie 'n magister- of doktorsale studie verskyn het wat in die geheel aan die werk van François Bloemhof gewy is nie. Met my ondersoek na Bloemhof se oeuvre en sy debuutroman wil ek 'n bydrae in hierdie verband lewer. Die sentrale probleemstelling in my studie is om ondersoek in te stel na die wyse waarop Bloemhof die kenmerke van die Gotiese roman implementeer, ondermyn en vernuwe, onder meer wat sosio-politieke aspekte betref. Vrae word gestel oor die siening dat die Gotiese roman 'n vorm van ontspanningsliteratuur is, terwyl daar telkens in die vakwetenskaplike diskoers gewys word op die sosio-politieke relevansie van die genre. Kan *Die nag het net een oog* as aktuele roman beskou word, of is dit bloot ontspanningsliteratuur? Kan vrees- of spanningsliteratuur ook as *ontspanningsliteratuur* beskou word? In my pogings om antwoorde op hierdie vrae te kry, word daar ook besin oor Bloemhof se plek en status binne die literêre sisteem, asook sy voorkeur vir sogenaamde randgenres.

1.2. Terme

Vreesliteratuur word deur kritici en ander belangrike rolspelers in die literêre sisteem oorwegend as ontspanningsliteratuur beskou (sien onder andere Geary 1998: 284; Van den Berg 1991: 3; Crous 1991: 15; Birkhead 1921:6-7, 23).

Daar word ook soms na ontspanningsliteratuur verwys as triviaalliteratuur. Volgens Bisschoff (1992: 542) en Van Gorp *et al.* (1998: 450) is triviaalliteratuur afgestem op die massa en het dit die uitsluitlike doel om ontspanning te bied. Daar word algemeen aanvaar dat hierdie tipe literatuur nie enige sinvolle bydrae tot die literêre kanon lewer nie en dit word gevolglik eerder deur sosioloë en ander sosiale wetenskaplikes ondersoek as deur letterkundiges. Hierdie waarde-oordeel sluit aan by Ghesquiere (1993: 167) se stelling dat

² Buys het die MA-program met 'n buitelandse komponent van 50% en 'n tesis-komponent van 50% gevolg. Sy het ses maande lank in Leiden gestudeer en daarna haar tesis onder leiding van prof D.P van Zyl geskryf.

ontspanningsliteratuur dikwels as “minderwaardige” literatuur beskou word. Die trivialiteit van hierdie soort literatuur kom ook na vore in die ander benamings wat sy daarvoor opneem in haar bespreking, naamlik “lektuur”, “subliteratuur”, “massaliteratuur” en “cliché-literatuur”.

Van Gorp *et al.* (1998: 450) betoog weer dat ontspanningsliteratuur (hy noem dit triviaalliteratuur) in wese konserwatief is, aangesien dit bloot die gevestigde orde bevestig en dus niks nuuts kan bydra tot die letterkunde nie. My indruk van hierdie uitspraak is dat dit bloot as regverdiging vir die geringskatting van hierdie tipe literatuur aangebied word. Veral in my bespreking van die Gotiese tradisie poeg ek om aan te toon dat bogenoemde uitspraak nie volkome waar is nie.

Bepaalde subgenres word onvoorwaardelik as ontspanningsliteratuur (triviaalliteratuur) ontvang (Van Gorp *et al.* 1998: 450; Bisschoff 1992: 542; Ghesquiere 1993: 167). Voorbeelde hiervan sluit in: strokiesverhale, liefdesverhale, speurverhale en rillers. Die inhoud en tematiek van sodanige tekste word dus dikwels oor die hoof gesien, aangesien die genre waartoe dit behoort, as bepalend vir die bydrae daarvan tot die kanon geag word.

Literêre werke word dikwels ook as ontspanningsliteratuur (triviaalliteratuur) getipeer omdat die inhoud daarvan as moreel onvanpas geag word (Van Gorp *et al.* 1998: 450). Uit die oorsig oor die geskiedenis van die Gotiese roman, blyk dit dat dit juis weens die ‘onaanvaarbare’³ inhoud van die eerste Gotiese romans is dat dit aanvanklik nie in die hoofstroom opgeneem is nie (Ellis 2000: 18). (Enkele klassieke Gotiese romans is wel later in die akademiese kanon opgeneem.) Literatuur wat hierdie eienskap van morele grensoorskryding toon, staan algemeen bekend as populêre literatuur. Aangesien die laer klasse ’n groot deel van die leserspubliek van die Gotiese roman beslaan het, sou die benaming werkersklasliteratuur ook hier van toepassing kon wees (Van Gorp *et al.* 1998: 451).

Jordaan (1997: 55) beskryf die Gotiese roman as “ontvlugtingsvermaak”, maar ek benut nie hierdie term in my ondersoek nie. Ek stel die term “vreesliteratuur” voor op grond van die teoretiese bronne wat ek benut, byvoorbeeld Birkhead (1921), wat na die Gotiese

³ Dubbelaanhalingstekens word by aanhalings (sitate) gebruik, terwyl enkelaanhalingstekens ter beklemtoning, ter relativering of ter ironisering gebruik word.

roman verwys as die *tale of terror*. Die term “vreesliteratuur” verwys dus na literêre werke waarin vrees ’n bepalende rol speel. Aangesien verskillende aspekte binne hierdie konsep in die tesis aangespreek word, volstaan ek hier met hierdie kort definisie.

1.3. Afbakening en metodiek

Ten einde François Bloemhof se beeld en posisie in die literêre sisteem te probeer vasstel, word daar in hierdie tesis sistemies en kontekstualiserend te werk gegaan. Eensyds word daar op makrovlak in die breë na sy omvangryke oeuvre gekyk, en andersyds word daar op mikrovlak gefokus op een spesifieke teks, as voorbeeld van vreesliteratuur. Hoewel die fokusverskuiwing van makro- na mikrovlak in verskillende hoofstukke beslag kry, kom sodanige verskuiwings deur die loop van die tesis voor, soos wat die betoog dit regverdig.

Hoewel daar in ’n groot mate uitgegaan word van die literêre (poli-)sisteem, word geen oorsig van die teoretisering hieroor aangebied nie, aangesien dit reeds veelvuldiglik aan bod gekom het in plaaslike studies. Ek volstaan deur te verwys na die studies van Snyman (1993), Lourens (1997), Van der Westhuizen (1999), Nieman (2005), asook Van Coller en Odendaal (2005a en 2005b).

Ter wille van die konteks van my sentrale studie-objek, *Die nag het net een oog*, word oorsigte oor navorsing en teoretisering oor Gotiese literatuur aangebied. Wat die geskiedenis van hierdie genre betref, word verwys ook na studies oor die sosio-politieke relevansie van die Gotiese roman.

1.4. Hoofstukindeling

Hoofstuk 1 bied ’n profiel van François Bloemhof as skrywer, asook ’n oorsig oor sy oeuvre. Uit die verskeidenheid werke uit sy pen en uit opmerkings in onderhoude, maak ek die afleiding dat Bloemhof daarna streef om te vernuwe. Dit word bevestig deur sy stelling dat hy “hou van eksperimenteer” en “nuwe dinge te probeer” (aangehaal deur Truter 1999: 26). Gevolglik word die oorsig oor sy oeuvre aangevul deur ’n kort bespreking van enkele van die vernuwende elemente in sy oeuvre. Die hoofstuk word afgesluit met ’n betoog oor Bloemhof se plek in die literêre sisteem. Daar word deurgaans in die laaste twee afdelings van hierdie hoofstuk verwys na die talle pryse wat reeds aan Bloemhof toegeken is.

Hoofstuk 2 fokus op die Gotiese roman as ’n vorm van ontspanningsliteratuur. Aangesien die Gotiese roman weinig voorkom is in die Afrikaans letterkunde, word daar in hierdie

hoofstuk op uitsprake oor werke uit ander literêre sisteme gesteun. Die resepsie van *Die nag het net een oog* kom ook in hierdie hoofstuk aan bod.

Die doel van Hoofstuk 3 is om die geskiedenis, funksie, ontwikkeling en veelsydigheid van die Gotiese roman te illustreer. Suid-Afrikaanse ondersoeke oor die Gotiese roman in die Afrikaanse letterkunde, byvoorbeeld dié van Buys (2002), Jordaan (1997), Wiehahn (1995) en Loock (1994), bied weinig inligting oor hierdie aspekte van die Gotiese roman en daarom sluit ek dit by my studie in. Die hoofstuk word ingelei deur 'n kort oorsig oor die (politieke) geskiedenis van die term "Goties". Dit word vervolg deur enkele opmerkings oor die eerste Gotiese romans en 'n kort opsomming van die breër definisie van die woord Goties. Hierna volg 'n historiese oorsig oor die Gotiese roman, met spesifieke verwysing na die sosio-politieke funksie van die Gotiese roman. Laasgenoemde kan verder verdeel word in die manifestasie van rassekwessies in die Gotiese roman, die invloed van die Franse en Russiese revolusie, die effek van die Industriële Omwenteling op die Gotiese genre en die sosio-politieke atmosfeer in Suid-Afrika rondom 1990. Dit is veral in laasgenoemde opsig dat ek met my tesis 'n bydrae tot die vakwetenskap wil lewer. Die hoofstuk word afgesluit met 'n kort bespreking van die ontwikkelinge van die Gotiese genre deur die geskiedenis heen.

Hoofstuk 4 bevat 'n bespreking van die Gotiese elemente in *Die nag het net een oog*, met 'n inleidende verwysing na ander tipes vreesliteratuur wat reeds in Afrikaans voorkom. Die algemene kenmerke van die Gotiese roman word eerste aangebied, gevolg deur die analise van die roman. Gotiese elemente wat aan bod kom, sluit in simbole soos die nag, die oog, grond, voëls, spieëls en vensters, en die maan; temas soos boosheid, geweld en grensoorskryding; die voorkoms van manuskripte en ander geskrifte; karakters soos die boosaard en die heldin; onheilspellende ruimtes; die manipulering van gegewens; enkele taalverskynsels soos ou taalvorme en clichés; en intertekstuele verwysings na sprokies. Die hoofstuk word afgesluit met 'n kort blik op die metafiksionele aspekte binne die teks.

Ten slotte word 'n kort samevatting van my afleidings uit die onderskeie hoofstukke gegee en gevolgtrekkings gemaak.

Op grond van hierdie afleidings kom ek tot die gevolgtrekking dat die ontwikkelinge in die randgenres waarin Bloemhof publiseer, die status van hierdie randgenres in heroerweging bring. Een van hierdie ontwikkelinge is die geleidelike toename in kinder- en jeugtekste

met Gotiese elemente. Dit kom vir my voor asof dit 'n belangrike tendens in die kinder- en jeugliteratuur is, met François Bloemhof as prominente figuur. Op grond van die vernuwende bydrae van sy debuutroman, asook die universele tematiek en sosio-politieke relevansie daarvan, moet die geldigheid en geskiktheid van die term ontspanningsliteratuur aan bevraagtekening onderwerp word.

Bylaag A bevat 'n lys van publikasies deur Bloemhof. Sy kortverhale is buite rekening gelaat.



Hoofstuk 2: Profiel van François Bloemhof

Maar in die algemeen sou ek sê 'n man is net werklik verwond
as hy onvolledig is in homself.

- François Bloemhof⁴

2.1. François Bloemhof: Biografiese inligting

François Bloemhof is op 15 September 1963 in die Paarl gebore. Hy voltooi sy skoolloopbaan aan die Hoërskool Tygerberg en studeer hierna aan die Universiteit van Stellenbosch, waar hy in 1992 sy M.A.-graad in die Afrikaanse letterkunde behaal (Wybenga en Snyman 2005: 194). Die tsesistitel is *Die begin in die kortverhaal*. Hy werk 'n geruime tyd lank as verhaalredakteur by die vrouetydskrif *Sarie*, dan as kopieskrywer by die Taalburo (Du Plessis en Vorster 2005: 194), en tree gereeld as vryskutfilmresensent op. Hy is tans woonagtig in Durbanville en is voltyds skrywer (Smith 2001a: 4).

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n oorsig te gee van François Bloemhof se oeuvre en bepaalde tendense wat daarin voorkom. Die eerste afdeling van die hoofstuk bevat 'n oorsig oor Bloemhof se oeuvre om die omvang en veelsydigheid daarvan te illustreer. Die volgende afdeling bied insae in die vernuwende elemente wat in sy werk voorkom, met verdere verwysing na die talle bekronings wat hom al te beurt geval het. Die laaste afdeling is 'n bespreking van sy plek in die Afrikaanse literêre sisteem.

2.2. Oorsig oor die literêre oeuvre van François Bloemhof

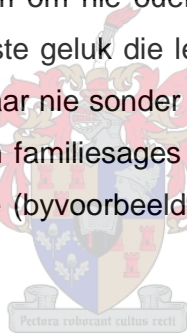
Hierdie afdeling bied 'n oorsig oor die oeuvre van François Bloemhof. Ter oriëntering van die leser word opsommings van die tekste aangebied, hoofsaaklik gebaseer op my eie leeservaring van die betrokke boeke, aangevul met inligting oor prysbekronings, ensovoorts. Die tekste kom in chronologiese volgorde aan bod.

Bloemhof verskyn vir die eerste keer op die literêre toneel in 1980: terwyl hy nog op skool was, wen sy stuk, *A Social Gathering*, die *Amstel Playwright of the Year*-kompetisie. Hierna verskyn 'n verskeidenheid tydskrifverhale (ook onder skuilname soos Frans Bruwer, Fred Bower, Lara Rousseau en Karolien Malherbe), onder meer in *Huisgenoot*, *Sarie*, *Rooi Rose* en *Vrouekeur*. Bloemhof se eerste roman, *Die nag het net een oog*, verskyn in 1991. Hy wen *De Kat* se debuutromanprys en vestig sy naam as rillerskrywer hierna met die romans *Koue soen* (1993), *Die duiwel se tuin* (1993) en *Bloedbroer* (1995)

⁴ Aangehaal in 'n onderhoud met Francois Smith (2001: 4)

(<http://www.nb.co.za/Tafelberg>). Omdat Bloemhof se debuutroman in die volgende hoofstukke aan bod kom, word vervolgens slegs aandag bestee aan sy ander romans.

Die roman *Koue soen* het as subtitel *Die dood en tye van die Strydom-Rabies*. Alhoewel dit nie bekroon word nie, is dit 'n finalis in Sanlam en *De Kat* se “Kuns-op-een”-kompetisie. Die roman word ingelei met die vreemde motto: “Gister toe ek gebore is, het dit gereën” en word aangebied as 'n familiesage. Daar is dan ook telkens 'n stamboom om die verloop van die verhaal in die teks toe te lig (byvoorbeeld op pp. 3, 38, 169 en 187). Die roman handel oor twee gesinne, die Strydoms en die Rabies, wat hulle rondom 1930 op hul onderskeie plase in Simonsvallei vestig. Die gesinne word spoedig vriende, maar die vriendskap versuur wanneer Abraham Strydom en Bet Rabie 'n buite-egtelike verhouding aanknoop. Die *affair* kom eers op die lappe as Abraham een nag op pad terug huis toe op 'n onnatuurlike wyse sterf. Die wrok wat Eleanor Strydom dra en Bet se eie woede rondom die situasie dryf hulle om mekaar se nageslagte te vervloek: die Strydomseuns én hulle nageslagte is gedoem om nie ouer as 25 te word nie, terwyl die Rabie-dogters in die oomblik van hul grootste geluk die lewe sal laat. Die noodlot verloop soos die twee vrouens dit voorspel het, maar nie sonder uitsondering nie. *Koue soen* dra by tot die tradisie van historiese romans en familiesages en kan deur middel van 'n verbreking van konvensies binne hierdie tradisie (byvoorbeeld die insluiting van die bonatuurlike) as vernuwend beskou word.



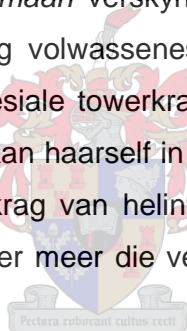
In 1993 verskyn daar nog 'n roman vir volwassenes. Soos met *Koue soen*, word daar telkens na *Die duiwel se tuin* verwys as 'n voorbeeld van 'n Gotiese roman of as 'n roman wat Gotiese elemente bevat (Jordaan 1997; Wiehahn 1995). Hierdie roman benut Durbanville as ruimte, ironies genoeg die buurt “Evergreen”, en delf in die duister wêreld van satanisme. 'n Vrou en haar seun verhuis ná die dood van haar eggenoot na Kaapstad in 'n poging om hulle hartseer te verwerk. Hul nuwe tuiste is egter nie wat dit moet wees nie: onwetend begewe sy haar in 'n web van geweld en die okkulte. Selfs die boord met die mooi vrugte is boos; dit is 'n produk van die sataniste se aktiwiteite in die omgewing. Die roman is ryk aan geweld en lewer 'n belangrike bydrae tot vreeslitteratuur in Afrikaans.

Die volgende jaar verskyn twee kinderboeke, *Die dom towenaar* en *Sakkie en die toffiewolf*. Eersgenoemde vorm deel van die Ekonopret-reeks wat deur Juta uitgegee word en vertel die storie van 'n towenaar wat 'n keer daarin slaag om Wes-Natania se geld in botter te verander. Natuurlik met katastrofiese gevolge! In *Sakkie en die toffiewolf* probeer

die karakter van die wolf pal kinders ompraat om meer toffies te eet, hoewel dit nie goed is vir hul gesondheid nie. Sakkie (so genoem omdat hy altyd 'n sakkie by hom het) swig byna vir die wolf se slimpraatjies, alles in rymtaal. Die verhaaltjie word telkens verryk deur verwysings na ander sprokies, byvoorbeeld Rooikappie en die Drie varkies.

Bloedbroer verskyn in 1995, nog 'n roman vir volwassenes wat as 'n roman met Gotiese elemente beskou word (Jordaan 1997; Wiehahn 1995). Die roman handel oor twee mans, Dirk en Werner. Hulle is aangenome broers (hoewel nie bloedbroers nie), maar die band verbreek namate hulle ouer word. In die openingsmomente van die roman word die antagonis, Dirk, uit die tronk vrygelaat. Hy keer terug na sy familie met die uitsluitlike doel om wraak te pleeg. Dit gebeur op verskillende vlakke: nie net verloor Werner sy hele gesin in 'n bomontploffing nie, sy vlugtog weg van Dirk lei hom op 'n pad van vernietiging en selfvernietiging. Die roman raak aan temas soos homoseksualiteit, broederskap en skuld.

Storieboek: Belydenisse van 'n mitomaan verskyn in 1996 en handel eerstens oor die bonatuurlike. Dit is 'n roman vir jong volwassenes. Altus, die hoofkarakter, kom uit 'n familie waarvan elke familielid 'n spesiale towerkrag het. Hy het die vermoë om iemand gesond te 'praat'. Sy suster, Dinnie, kan haarself in enige ander voorwerp verander; sy pa is alwetend en sy ma het ook die krag van heling. Die verhaal delf in wêreld tussen droom en werklikheid en spreek onder meer die verhouding tussen pa en seun as tema aan.



Die eerste twee *Rillers* in Bloemhof se reeks by Human & Rousseau verskyn in 1996, by name *Die vrou met die pers oog* en *Donkerwoud*. Beide rillers het kinders as die hoofkarakters en volwassenes as die antagoniste. Eersgenoemde se titel verwys na die skool se bibliotekaresse, Juffrou Pol, wat kinders na haar toe lok sodat sy hulle hare kan afskeer. Sodoende verkry sy mag oor hulle. Sy gebruik die hare om 'n jas aanmekaar te weef. Wanneer sy die kledingstuk voltooi het, sal sy almal kan beheer. Met behulp van 'n dramatiese geluiskoot slaag Chris, een van die karakters, daarin om die gemeenskap uit haar kloue te red. *Die vrou met die pers oog* is ook op die lys van voorgeskrewe werke vir leerlinge in die Wes-Kaap (<http://www.curriculum.wcape.school.za>).

Donkerwoud het, soos *Bloedbroer*, twee broers as die hoofkarakters. In hierdie geval is dit egter 'n tweeling. Tiaan en Rolf moet 'n tyd lank by 'n tante in die woud gaan bly. Hulle kom egter gou agter dat alles nie pluis is in die huis nie. Die vreemde meisie in die bos is

dalk nie so onskuldig en onbetrokke soos wat sy voorgee om te wees nie. Die verhaal eindig, soos die ander, op 'n positiewe noot.

Middernagland verskyn ook in 1996 en stem in baie opsigte ooreen met *Donkerwoud*. Lukas en sy suster besoek 'n museum, maar Rina verdwyn ewe skielik. In sy soektog na sy suster beland Lukas in Middernagland. Laasgenoemde is 'n bonatuurlike wêreld waarin die verbitterde kurator die koningin is. Al die inwoners is vasgevang in haar greep en die onus berus by Lukas om hulle saam met sy suster uit haar kloue te red.

In 1997 verskyn daar vyf nuwe publikasies, waarvan die eerste twee opspraak verwek: *Slinger-slinger*, *Moidraai Basuin*, *Nagbesoeker*, *Die waterding* en *Dinnie Kadoef*. *Slinger-slinger* is die verhaal van twee adolessente seuns, beste vriende, se wedervaringe die somervakansie voor hul laaste jaar op skool. Nie net verloor Stephan sy maagdelikheid met die toeganklikste meisie op die strand nie, maar Derek bieg dat hy reeds 'n geruime tyd lank op Stephan verlief is. Hierdie voorkoms van seksuele en spesifiek homoseksuele elemente in 'n jeugwerk het tot groot polemieke gelei, veral toe die roman 'per abuis' in die verkeerde leserskategorie vir die ATKV-jeugliteratuurprys beland. Teikenlesers het dadelik aanklank gevind by die seksuele (en ander) temas in die boek, terwyl volwassenes die heksejag op die boek voortgesit het lank nadat kinders waarskynlik reeds die boek vergeet het (Nicholas 1998: 3).

Moidraai Basuin verskyn in dieselfde jaar. Dit is 'n satire op bekende Afrikaanse populêre tydskrifte soos *Huisgenoot* en sluit 'n verskeidenheid tekste in, almal humoristies van aard. Staatmakers soos die inskryfrubriek, *Sake van die Hart*, die astrologiese sensasie *Die sterre voorspel* en talle ander *Huisgenoot*-rubrieke en -artikels word geparodieer. Deur hierdie publikasie bewys Bloemhof sy veelsydigheid.

Nagbesoeker (1997) is die verhaal van twee sussies, een mooi en die ander een nie, en hoe hulle lewens verander wanneer 'n geheimsinnige mooi man hulle albei se lewens toevallig betree en die eens rustige kusedorpie gebuk gaan onder raaiselagtige moorde. *Nagbesoeker* is 'n belangrike bydrae tot 'n genre wat taamlik yl is in die Afrikaanse letterkunde, naamlik die moordriller. ('n Mens sou kon sê dat *Bloedbroer* ook deel vorm van hierdie genre.)

Die vyfde *Riller*, getiteld *Die waterding*, speel ook langs die see af. Bart, een van die hoofkarakters, woon in 'n spookagtige huis waarvan een van die kamerdeure nie oopge-

sluit mag word nie. Asof die toe deur nie geheimsinnig genoeg is nie, word 'n erg verminkte lyk op die krans naby die huis gevind. En boonop verander Bart snags in die “waterding”. Die spanning in die verhaal bereik 'n hoogtepunt wanneer Stefan uiteindelik die gedierte konfronteer: Stefan maak homself onsigbaar met behulp van 'n kulkunsie, waarna die waterding oor hom struikel en oor die rand van die afgrond val.

Dinnie Kadoef (1997) is 'n werk vir jonger lesers. Die hoofkarakter, die jong meisie Dinnie, het die vermoë om haarself in ander voorwerpe te verander. Om weer na haar normale voorkoms terug te keer, moet iemand met 'n kaal hand aan haar raak. Tydens een van haar ‘verdwynsessies’, word die huis beroof. Dinnie word vir 'n meubelstuk aangesien en omdat die diewe handskoene dra, behou sy die voorkoms van 'n meubelstuk. Maar uiteindelik slaag sy daarin om nie net haarself te red nie, maar ook die meubels.

In 1998 verskyn die vierde boek in die reeks *Rillers*, naamlik *Kamer 13*. Bennie word aan die begin van die skooljaar in die registerklas in kamer 13 ingedeel en dit is waar sy probleme begin. Niemand wil daar klas hê nie, want dis die plek waar 'n onderwyser vroeër selfmoord gepleeg het. Behalwe hiervoor, is die agterste muur van die klas van geverfde karton en skuil daar iets onheilspellends daaragter. Bennie vind ongelukkig gou uit wat dit is en 'n hele reeks grilligerige gebeure volg.

Hostis (1998) is die eerste roman in die Afrikaanse literatuur wat met 'n eie klankbaan, geskep deur die skrywer self, verskyn. Ook die oorkoepelende tema, naamlik reïnkarnasie, is nuut in Afrikaans. Die gebeure sentreer rondom 'n drietal karakters wat onafgehandelde sake het. Met elke reïnkarnasie bevind hulle hul in 'n ander tyd en ruimte, met net een van die drie wat kennis dra van wie en wat die ander twee is. Bloemhof betree hoër grond met die laaste reïnkarnasie: dit is 'n herskrywing van die gekanoniseerde epiese vers *Raka* deur N.P. van Wyk Louw.

In hierdie tyd word Bloemhof weer bekroon: die jeugroman *Die wit huis* (1998) behaal die eerste plek in Kagiso/Eerste Nasionale Bank se letterkundewedstryd en word in 2004 voorgeskryf vir graad 9-leerlinge (<http://www.curriculum.wcape.school.za>). Die boek huiwer op die grens tussen 'n spanningsverhaal en 'n liefdesroman vir die jeug. Shawi Daniels verlaat die skool om in die “wit” huis, 'n huis in 'n spoggerige buurt waar wit mense woon, te gaan werk om geld te verdien om die las wat haar ma se mediese onkoste op hulle plaas, te verlig. Sy en een van die seuns ontwikkel romantiese gevoelens vir mekaar.

Dit is nie net vir haar problematies op grond van ras nie, maar ook weens die klasseverskil. Boonop lei die vrou van die huis se verskuilde agendas tot 'n ontvoeringsdrama, met Shawi in die middel.

Die speletjie (1999) is die vyfde boek in die *Rillers*-reeks en verskyn met 'n interaktiewe speletjie. Dié grillerige storie vir jonger lesers handel oor 'n seun wie se lewe eensklaps deur 'n moorddadige rekenaarspeletjie (oftewel programmeerder) oorgeneem word. Hy kan die speletjie nie ontsnap nie. Sal hy lewendig anderkant uitkom? Die uitreiking van die disket saam met die boek is iets vernuwend in die Afrikaanse kinderliteratuur. Hierdie *Riller* word reeds vanaf ongeveer 2004 vir graad 7-lesers in die Wes-Kaap voorgeskryf (<http://www.curriculum.wcape.school.co.za>).

In die tydperk van 1999 tot 2002 verskyn daar nog ses werke uit Bloemhof se pen. *Klipgooi* (1999) sentreer rondom bepaalde karakters op 'n plattelandse dorpie so klein dat alles klipgooi-afstand van mekaar geleë is. Die volgende jaar verskyn *Die dae toe ek Elvis was* (2000) en *Kry vir jou, ou Langklou* (2000). Laasgenoemde is deel van die *Rillers*-reeks. Die bose karakter in die boek, Juffrou Ia, wen die kinders in die kindershuis se harte deur die besondere wyse waarop sy hulle behandel. Nadat die onderwyseres per ongeluk 'n elektriese skok kry en een van die kinders daarna sien hoe sy hondkos eet, besef die kinders alles is nie pluis nie. Hulle besef ook te laat dat deur haar melkert te eet, hulle in haar mag beland. Sal hulle kan ontsnap uit haar kloue?

Die dae toe ek Elvis was is veral op jong adolessente gemik. Dit handel oor 'n jong seun wat by sy enkelouerma woon en deur Elvis-impersonasies ekstra geld verdien. Wanneer daar 'n molesteerder en moordenaar op hul dorp aankom, verander sy lewe ingrypend. Die boek bevat talle onderliggende maatskaplike kwessies en sluit aan by die nuwe benadering tot jeugliteratuur deurdat dit rekening hou met tieners se behoeftes in hul ontwikkeling tot volwassenheid in 'n veranderende sosiale konteks. Die roman is voorgeskryf vir graad 10-leerlinge in die Wes-Kaap. (<http://www.curriculum.wcape.school.za>)

'n *Tweede asem vir Jan A* (2001) is 'n effens meer volwasse roman wat inhoud en leesvaardigheid betref (dit bevat byvoorbeeld onaangekondigde perspektiefwisselinge). Dit bied 'n kykie na wat gebeur wanneer Jan Ackerman (oftewel die geïmpliseerde Jan Alleman) dit waag om die verbode vrugte van 'n *affair* te probeer proe.

In 2001, 2002 en 2004 skuif Bloemhof as 't ware 'agter die skerms' in en tree op as redakteur van twee versamelbundels spanningsverhale en een bundel spookverhale. Die eerste twee publikasies verskyn by LAPA Uitgewers: *Drie van die bestes (Volume 2)* en *Donker veld: afspraak op spanningsterrein*. Vir *Donker veld* het Bloemhof 'n aantal Afrikaanse skrywers gevra om spanningsverhale te skryf. Die spookverhaalbundel, *Die boek van spoke*, verskyn by Tafelberg. Die verhale is deur Bloemhof uit onder meer Engels vertaal.

Die sewende boek in die *Rillers*-reeks verskyn ook in 2002, *Hospitaaltyd*. In die buurt waar Rudi, die fokalisator, woon, is meer en meer mense elke dag slagoffers van tref-en-trap-ongelukke. Rudi sien eendag die motorbestuurder; en dié het nie 'n gesig nie! Dit is egter nie die ergste nie: elke pasiënt wat ná so 'n ongeluk in die hospitaal beland, verlaat dit met 'n nuwe skeet. So byvoorbeeld kan Werner nie meer sien nadat hy in die hospitaal was nie – hy het iemand anders se oë gekry sonder dat daar fout was met syne! Die verhaal bereik 'n hoogtepunt wanneer Rudi ook ontvoer word, maar het 'n gelukkige einde.

Agent Snoet en die botterdiamant, 'n Afrikaanse strokiesprent, verskyn ook in hierdie jaar. Madame Lente Langenhoven besit 'n rare geel diamant en toe dit gesteel word, is dit Agent Snoet en sy kat, Felino, se taak om dit op te spoor. Die verhaal toon baie sterk ooreenkomste met 'n Ian Flemming se speurverhale (vergelyk Snyman 2003: 13), maar in hierdie geval is Felino die fokalisator in die verhaal. Bloemhof ontvang die C.P. Hoogenhout-aanmoedigingsprys vir hierdie werk.

Bloemhof gaan voort om te publiseer te presteer. In 2003 ontvang hy die Sanlam/RSG-radiodrama-debuutprys vir *Sê my alles*. Sy nuutste jeugroman tot op hede, *Nie vir kinders nie* (2005), verower die Sanlam-prys vir Jeuglektuur. In 2005 verskyn daar ook 'n tweede strokiesprent, getiteld *Agent Snoet en die katterkwaad*.

In 2006 val nog 'n eer Bloemhof te beurt: sy *Rillers*-reeks word as 'n omnibus uitgegee. Hierbenewens verskyn daar in September 2006 vir die eerste maal in geruime tyd 'n roman vir volwassenes: *Spinnerak*, 'n speurverhaal. Anders as in die meeste speurverhale, is die hoofkarakter hier 'n vrou.

Hierdie vlugtige oorsig bied insae in Bloemhof se ruim en veelsydige bydrae tot genres wat tradisioneel nie tot die hoofstroom gereken word nie, soos byvoorbeeld Gotiese literatuur, tydskrifverhale, rillers, jeugliteratuur, strokiesprente en speurverhale.

2.3. Vernuwende elemente binne die oeuvre van François Bloemhof

Bloemhof se oeuvre vertoon telkens vernuwende elemente. Hy ontgin 'nuwe' genres binne die Afrikaanse letterkunde en veral jeugletterkunde, byvoorbeeld rillers; hy skryf dikwels oor temas wat voorheen as taboe beskou is; hy kombineer verskillende media in sy werk; en laastens dra hy by tot die vestiging van 'n nuwe leserspubliek deur onder andere die taalgebruik in sy boeke. Aangesien hierdie elemente telkens oorvleuel, word hulle vervolgens saam bespreek.

Een van Bloemhof se merkwaardigste vernuwings is die *Rillers*-reeks waarvan die eerste boek in 1996 verskyn (sien Wybenga en Snyman 2005: 194). Nie net vul dit die rillerkategorie in die Afrikaanse letterkunde aan nie, dit is 'n besondere bydrae tot die Afrikaanse jeugliteratuur. Vir kinders (en sommige volwassenes) is daar verder *Agent Snoet en die botterdiamant* (2002) (Wybenga en Snyman 2005: 196). Volgens Snyman (2003: 13) is dit die eerste, oorspronklike strokiesverhaal in Afrikaans; sy plaas dit binne die tradisie van gunsteling soos *Asterix* en *Kuifje*. Buiten die ooreenkoms met James Bond, lig sy ook intertekstuele verbande met Staal Burger uit. Alistair Ackerman is die illustreerder.

Ook op die gebied van die satire lewer Bloemhof 'n bydrae. *Moidraai Basuin* is in der waarheid 'n kombinasie van algemene sosiale kommentaar en 'n parodiëring van gewilde Afrikaanse tydskrifte soos *Huisgenoot*. Dit boots die uitleg van bogenoemde tydskrif na en bevat 'n paar verhale wat op die platteland afspeel. Hiermee saam is daar 'n verskeidenheid bydraes wat wissel van grapstrokies en sterrevoorspellings tot 'n ou fotoverhaal (Wasserman 1997: 18; sien ook Engelbrecht 1997: 2). Bertie du Plessis (1997: 31) gaan selfs so ver om te sê dat Bloemhof deur *Moidraai Basuin* soveel vir die Afrikaner se gewilde joernalistiek - verwysende na die plattelandse koerant, die fotoverhaal en selfs die Sondagkoerant - doen as wat Joan Hambidge vir die hygroman gedoen het (Du Plessis verwys indirek na *Swart koring*, 1996). Burger (1997: 10) beweer dat Bloemhof met *Moidraai Basuin* daarin slaag om die grense van genres te deurbreek en die skeiding tussen hoë en lae kuns op te hef.

Slinger-slinger (1997), wat om verskeie redes soveel opspraak verwek het, is veral deur resensente gesien as 'n baken vir 'n nuwe literêre kategorie. Barrie Hough (1997: 33) beskryf dié roman as 'n "hyg-jeugverhaal". Le Roux (1997: 17) brei hierop uit deur die roman aan te beveel vir volwassenes wat met tieners kommunikeer. Sy sien *Slinger-slinger* as voorbeeld van wat oorsee bekend is as die "adult-eration" van jeuglektuur. Dit is volgens haar die beginpunt vir 'n "sinvolle, ingeligte gesprek", 'n "kwantumsprong tussen die tradisionele jeugboek en die porno-roman". *Slinger-slinger* breek weg van die ou, veilige tradisie van jeugliteratuur en is myns insiens so veelbesproke vanweë die grensoorskrydende temas wat daarin voorkom.

Seks en seksualiteit is een van die temas waarvan Bloemhof selde wegstroom. Le Roux (1997: 17) voer in haar resensie aan dat daar na haar wete naas Maretha Maartens se *'n Pot vol winter* (1989) in daardie stadium nog nie 'n Afrikaanse jeugboek verskyn het wat so openlik en onverskrokke oor tienerseks skryf soos *Slinger-slinger* nie. Volgens Le Roux is daar egter 'n belangrike verskil: Maartens het die tema van seks "eufemisties verdoesel en didakties bedek", terwyl Bloemhof dit sonder skaamte dissekteer en ontbloot deur onder andere eksplisiete beskrywings. Die verskil is volgens my moontlik toe te skryf aan die feit dat Bloemhof deel vorm van 'n nuwer generasie skrywers; 'n generasie wat begin wegbeweeg van die didaktiese benadering tot jeugliteratuur en eerder in teikenlesers se behoeftes wil voorsien. Binne hierdie benadering word tieners as gelykes behandel en praat skrywers en boeke eerder reguit oor hierdie belangrike sake as om dit pedagogies of vanuit 'n verdoemende ouer-kind-perspektief aan te pak.

Ten spyte van sterk kritiek soos gerapporteer deur Fourie (1998: 15), vind die teikenlesers *Slinger-slinger* 'n realistiese voorstelling van tienerlewe en het dit in talle kringe groot lof ingeoes (Neethling 1997: 26; Wiggill 2003: 6). Danksy die openlikheid waarmee temas soos hetero- en homoseksualiteit, promiskuiteit, egskeiding, bloedskaande, verwronge gesinsverhoudings en dwelmmisbruik gehanteer word, kan dit as 'n voorloper in die Afrikaanse realistiese tienerfiksie beskou word (Wiggill 2003: 6).

Bloemhof kombineer bogenoemde vernuwende temas prominent in *Nagbesoeker* (1997). Vosloo (1997: 34) sê tereg dat indien "daar nog nie in Afrikaans 'n genre bestaan vir 'hygrillers' nie, [...] behoort hierdie boek deur die jong skrywer met die heerlike, fris styl 'n voorloper te wees". Dit is egter nog te vroeg om te sê of Vosloo se voorspelling raak was.

Uit die nuwe generiese vorme wat Bloemhof beoefen het, blyk dit duidelik dat sy werk grensoorskrydend en onkategoriseerbaar is binne bestaande konvensies (Burger 1997: 10). Sy neiging tot opspraakwekkende vernuwing is te sien in 'n vars benadering en durf om nuut te dink. Hiervan getuig multimedia-aanbiedings soos *Hostis* en *Die speletjie*.

Die hooftema in *Hostis*, reïnkarnasie (Booyens 1999: 3), is nuut in Afrikaans. Die roman verskyn verder met 'n volledige musiek-CD, deur die skrywer self gekonseptualiseer. Volgens algemene konsensus is dit 'n eerste in Afrikaans (Potgieter 1999: 12; Booyens 1999: 3). Reïnkarnasie kan dalk as 'n onderafdeling van die fantastiese beskou word, maar Lessing (1998: 8) tref 'n duidelike onderskeid:

Die verhaalgegewe [in *Hostis*] is ook anders, want hoewel gevestigde Afrikaanse skrywers gereeld oor die fantastiese skryf, is Bloemhof se benadering nie noodwendig vir die *literêre* [my kursivering] leser nie. André P. Brink se *Inteendeel* of Etienne van Heerden se *Toorberg* is bekende voorbeelde van magiese realisme in Afrikaans waar tyd en plek nie vastigheid ken nie.

Deurdad Bloemhof spesifiek op die tema van reïnkarnasie fokus, benut hy die fantastiese op 'n wyse wat nog nie voorheen algemeen in die Afrikaanse letterkunde voorgekom het nie. In hierdie opsig verskil sy werk dus van ander boeke wat handel oor magiese realisme.

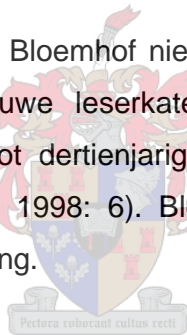
Die CD wat saam met die boek verskyn, lok fel kritiek uit. Booyens (1999: 3) meen daar is geen aanduiding oor presies hoe die "interaktiwiteit" tussen toonsetting en teks moet geskied nie. Sy kritiseer die klankbaan verder deur te verwys na die lengte (oftewel gebrek daaraan), die geforseerde *ambiance* tussen klassieke klanke en verhaalgegewe, en laastens, die onvermoë van die CD om werklike luisterplezier te verskaf. Sy noem verder voorbeelde van waar die teks "té letterlik" weergegee word en dit steurend eerder as oriënterend is. Lessing (1998: 8) beaam laasgenoemde deur hom te weerhou van 'n uitspraak rakende die kwaliteit van die klankbaan. Nietemin is *Hostis* steeds 'n vernuwing binne die Afrikaanse literatuur.

Die speletjie is deel van die *Rillers*-reeks vir jonger lesers. Die interaktiewe rekenaarspeletjie wat saam met die boek verkoop word, kombineer die moderne tegnologie op so 'n wyse dat die leser kan beleef wat die karakters beleef - uiteraard sonder die risiko's. Ten spyte van die inisiatief, is kritici dit eens dat die kwaliteit van die rekenaarspeletjie, soos *Hostis* se klankbaan, veel te wense laat. Die addisionele

produksiekoste en die gevolglike verhoging in die prys van die boek, is 'n verdere punt van kritiek (Wybenga en Snyman 2005: 195; Van der Walt 2000: 17; Lessing 1999: 6).

Tog: Bloemhof doen baanbrekerswerk op nuwe terreine in die Afrikaanse literatuur. Alhoewel die taalgebruik in sy boeke nie soveel omstredenheid veroorsaak soos dié in Jackie Nagtegaal se *Daar's vis in die punch* (2002) nie, haal hy hom tog kritiek op die hals deur die taalgebruik in sy boeke. Hier slegs twee voorbeelde ter illustrasie: sommige tieners was geskok oor die "kru, grafiese taalgebruik" in *Slinger-slinger*, maar moes erken dat dit realisties is aangesien die meeste tieners praat soos Bloemhof dit in die jeugroman voorgestel het (Wiggill 2003: 6). *Die waterding* (1997) word ook slegs op hierdie punt gekritiseer. Nie oor die insluiting van Engelse woorde nie, maar wel oor die inkonsekwentheid daarvan (Wagener 1998: 10). Dit wil voorkom of die voorkoms van niestandaard-afrikaans in (jeug-) literatuur nou al meer deur kritici oorgesien word, maar dit sal myns insiens 'n netelige kwessie bly.

Deur bogenoemde vernuwings slaag Bloemhof nie net daarin om die lesende publiek te stimuleer nie, maar ook om 'n nuwe leserkategorie te skep. Die *Rillers*-reeks is byvoorbeeld juis geskep om tien- tot dertienjarige seuns, wat nie graag lees nie, te motiveer om te lees (Van der Walt 1998: 6). Bloemhof se werk word dus, bo alles, gekenmerk deur 'n strewe na vernuwing.



2.4. François Bloemhof se plek binne die literêre sisteem

Ten spyte van Bloemhof se oorvloedige bydraes tot talle vlakke van die literêre sisteem, wil dit voorkom asof hy nie die status van 'n gekanoniseerde skrywer in die Afrikaanse literêre polisteem geniet nie. Daar kan 'n verskeidenheid redes hiervoor aangevoer word, maar binne my bespreking word daar slegs op twee gefokus: sy klaarblyklik doelbewuste keuse om uitsluitlik in die randgenres te publiseer, by name jeugliteratuur en ontspanningsliteratuur; tweedens sy deurlopende strewe na vernuwing. Vervolgens word daar na hierdie twee aspekte binne sy oeuvre gekyk, met verwysing na die resepsie van sy werk in akademiese en media-geskrifte.

Selfs noudat die (verouderde) siening dat jeugliteratuur slegs pedagogiese waarde inhou, verander het, word Bloemhof selde as 'n hoofstroomskrywer beskou. 'n Eerste moontlike rede hiervoor is die genres waarin hy kies om te skryf. Sy aanvanklike werk is tydskrifverhale, 'n tekssoort wat nie algemeen as deel van die literêre hoofstroom geag

word nie. Sy debuutroman word as 'n Gotiese roman beskou, 'n genre wat tradisioneel as die ontspanningsliteratuur beskou word. Dit is moontlik dat sy status as skrywer beïnvloed is deur 'n verskynsel wat deur Van Coller en Odendaal (2005a: 14-15) "balseming" genoem word. "Balseming" vind plaas wanneer 'n skrywer op grond van sy of haar debuutwerk as 'n bepaalde tipe skrywer bestempel word, as behorende tot 'n bepaalde literêre skool of tradisie. Literatuurhistorici neem dikwels uitlatings van vorige kritici oor in hul eie besprekings en sodoende word kenmerke van die skrywer se werk oorgedra tussen oënskynlik onafhanklike kritici. Selfs al breek die skrywer met die genre waarin die debuutwerk pas en verskil latere werke merkbaar, bly sy of haar plek vas in die literêre rangorde.

Na aanleiding van Bourdieu se beskouing van die verhouding tussen die verskillende rolspelers in die kultuur, kan die verskillende partye in die literêre sisteem breedweg as deel van 'n "literêre veld" gesien word (Janssen 1994:14-17; Foster 2003: 2). In hierdie literêre veld is wisselwerking tussen die verskillende rolspelers die sleutelwoord: die skrywer, leser en kritikus staan nie meer los van mekaar nie. Die proses van skryf, lees en beoordeel is nou verweef met mekaar. Enige literêre werk se uiteindelijke status is dus die gevolg van hierdie verwantskap tussen die skrywer en die verskillende lesers, maar Bourdieu noem wel dat die literatuurkritiek 'n meer bepalende rol speel. De Moor (1993: 135-136) spreek hom sterker hieroor uit deur aan te voer dat die invloed wat literatuurkritiek het, dalk té swaar weeg. Rolspelers soos kritici en uitgewers van sogenaamde hoogliteratuur word 'n elitistiese groep wat uiteindelik met letterkundiges saampraat, eerder as om 'n individuele, onafhanklike oordeel oor 'n werk te vorm. Die kritikus praat dus namens die instansie wat hy of sy verteenwoordig. Hierdie benadering lei gevolglik tot balseming van 'n bepaalde skrywer en sy werk.

Vermaak (2005: 1) bevestig die verskynsel van balseming deur op te merk dat Bloemhof aanvanklik bekendheid verwerf het as 'n skrywer van vreesliteratuur, maar dat daar 'n doelbewuste beweging na die jeugliteratuur in sy werk is (sien ook Truter 1999: 26). *Die nag het net een oog* is 'n volwasseneroman; hoewel dit ook deur adolessente verstaan sou kon word, kan dit nie as jeugroman of oorgangsliteratuur beskou word nie. Vir sy jeugliteratuur is Bloemhof al telkens bekroon – dit bevestig eerder sy status as niehoofstroomsrywer as wat dit sy status verhoog (vergelyk Shavit 1986: 35-36). Truter (1999: 26) noem twee van sy bekronings: in 1997 wen hy die *De Kat*-prys vir die opspraakwekkende *Slinger-slinger* en die jaar daarna weer vir 'n jeugroman, *Die wit huis*.

Dit waarvoor hy bekroon word, situeer hom dus telkens weer buite die binnekring van die kanon.

Dit wil voorkom asof Bloemhof se persoonlike filosofie as skrywer juis is om nié werke te publiseer wat hoogliteratuur gekanoniseer gaan word nie. Hy skryf om te vermaak en nie om akademië tevrede te stel nie. 'n Goeie boek is ook nie noodwendig 'n boek wat handel oor 'n grootse morele kwessie of wat 'n dieper boodskap het nie. Solank die boek die lesers tevrede stel, beskou hy dit as 'n geslaagde boek. In 'n onderhoud met Truter (1999: 26) maak hy sodanige uitlatings:

1. Ek wil niemand lesse leer nie, ek wil vermaak.
2. Ek het geleer die enigste “resepsie” is om 'n mengsel te skryf van wat jy wil en wat jy dink ander mense wil lees.
3. Soms sal ek terugkerende motiewe en sekere temas in my boeke inwerk, maar as mense dit nie raaksien nie, gee ek nie om nie. Solank hulle net 'n lekker storie lees.

Bloemhof het dit dus ten doel om die lesers tevrede te stel, nie die kritici nie. Hieroor skryf Smith (2001b: 8): “Bloemhof se werk word heeltemal onderskat deur baie letterkundiges, terwyl dit wye aanhang geniet onder Jan en alleman. Dit verstaan ek nie heeltemal nie.” Bloemhof (aangehaal in Van den Bergh 1991: 3) antwoord self op hierdie teenstrydigheid deur te sê dat hy eerder “gelees” wil word as om literêr te wees: “Dis 'n probleem van die Afrikaanse letterkunde dat mense vir die akademië skryf.” Hierdie benadering dra by tot sy gewildheid onder die leserspubliek, maar verhoog nie sy status as gesaghebbende skrywer nie.

Die persepsie dat populêre literatuur geen noemenswaardige funksie in die literêre sisteem verrig nie, het egter mettertyd verander. Van Coller (2006: 70-71) gee in Deel 3 van *Perspektief en profiel* 'n kort oorsig oor die kultuur van die negentigerjare. Karen Zoid se bydrae tot die musiekbedryf het daartoe gelei dat haar aanhangers as die “Zoid-generasie” bekend staan. In die letterkunde word daar na hierdie nuwe generasie verwys as die “negentigers”. Faktore soos 'n apatiese houding teenoor die voortbestaan van Afrikaans, genoë met die heersende politieke omstandighede en 'n “gemaklike omgaan met die heterogene Suid-Afrikaanse maatskappy” (Van Coller 2006: 70-71) dra by tot hierdie generasie se afsonderlike identiteit. Die entoesiasme waarmee die nuwe bestel begroet word, is volgens Van Coller 'n bewys dat, alhoewel randgenres (ook in die musiekwêreld) nie as deel van die hoofstroom geag word nie, “hulle marginale posisie nie

sosiale ontmagtigting beteken nie en eerder 'n afsonderlike identiteitsbesef motiveer". Dit sluit aan by Snyman (1994: 50) se uitspraak dat kritici dalk moet afsien van hul vooropgestelde idees oor bepaalde kategorieë binne die literatuur en aanvaar dat populêre literatuur wel 'n belangrike funksie het.

Een van die aanduidings van 'n skrywer se posisie in die literêre sisteem is die aantal akademiese geskrifte oor sy of haar werk, byvoorbeeld verhandelings en proefskrifte (Van Coller en Odendaal 2005b: 16). Dit dui op 'n akademiese belangstelling in die skrywer se werk op die gebied van navorsing en opvoeding aan tersiêre inrigtings. Hiermee saam bied akademiese ondersoeke insig in belangrike aspekte van die skrywer se werk, wat natuurlik die evaluering en uiteindelik die herevaluering daarvan moontlik maak. Navorsing in hierdie verband lei ook noodwendig tot artikels in akademiese publikasies, wat die belangstelling in die skrywer se werk lewendig hou.

In sy literatuurgeskiedenis *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004* staan Kannemeyer (2005: 614) elf reëls aan hom af - min of meer net soveel as Deon Meyer, van wie genoem word dat hy internasionaal bekend is. Benewens die agtelosige verskrywing van "Botmasdorp as "Botmaskop", is die bespreking oorwegend positief. Kannemeyer tipeer Bloemhof se oeuvre deur middel van generiese aanduiders soos "ontspanningslektuur", "tienerromans" en "riller" en benut strukturalistiese kriteria in sy beoordeling: "Met die vernuftige opbou en ontrafeling stoot hy die vlak van werke wat vir blote ontspanning geskryf is, tot 'n hoër vlak op." Oor *Die nag het net een oog* skryf Kannemeyer (2005: 614) dat die gebeure in hierdie "surrealistiese riller" wat by die tradisie van die Gotiese roman aansluit, getransponeer word van "'n Middeleeuse sfeer na 'n Suid-Afrikaanse situasie van gruwels, bloed-dorstigheid en vrees".

In haar oorsig oor die Afrikaanse prosa in Deel 1 van *Perspektief en profiel* verwys Henriette Roos (1998:110) na Bloemhof se "grieselroman" *Die nag het net een oog*, naas Dalene Matthee se *Brug van esels* wat 'n jaar later verskyn het. In albei hierdie romans staan die storiegegewens "in reliëf teen die agtergrond van die tydgenootlike sosiopolitieke opset, en spreek uit die storiegebeure duidelik 'n simbiotiese verhouding met die aktualiteit". Hierdie uitspraak is belangrik vir my siening dat daar by die bestudering van Bloemhof se roman kennis geneem behoort te word van die politieke atmosfeer in Suid-Afrika rondom 1990 (afdeling 4.3.1.4). Ook in Deel 3 van *Perspektief en profiel* verwys Roos (2006:71-72) in die verbygaan na Bloemhof (Roos 2006: 71-72), deur te beweer dat

sy gruwelverhale, net soos dié van Francois Loots, 'n "ontnugterde kultuurbeeld" reflekteer. In sy profiel oor Marita van der Vyver beweer Van Coller (2006:484) dat hierdie skrywer, saam met Sheugnet Buys, François Bloemhof en Johann de Waal, een van die min Afrikaanse skrywers van jeugverhale is "wat taboe-onderwerpe op 'n openhartige manier, sonder die suikerpil van sentimentaliteit en morele didaktiek, oopvlek". Hoewel daar dus nie baie ruimte aan Bloemhof afgestaan word in die drie dele van *Perspektief en profiel* nie, word daar tog aan hom erkenning gegee.

In Wybenga en Snyman (2005) se *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom* kry Bloemhof nog groter erkenning. Dié literatuurgeskiedenis bevat profiele oor prominente jeugliteratuur-skrywers en kort oorsigte oor hul bydraes tot hierdie genre. Ook oor Bloemhof verskyn daar 'n profiel (en 'n foto), deur Miemie du Plessis en Magdel Vorster (Du Plessis en Vorster 2005: 194-197). Hy kan dus beskou word as 'n gekanoniseerde skrywer binne die sisteem van die jeugletterkunde.

In 2002 verskyn Helga Buys se tesis wat die Gotiese elemente in drie kontemporêre tekste (insluitend *Die nag het net een oog*) ondersoek; Jordaan (1997) verwys na Bloemhof in sy artikel oor die ontwikkeling van 'n raamwerk vir die Afrikaanse gruwelroman en Look (1994) bespreek *Die nag het net een oog* in haar referaat as 'n vernuwende bydrae tot die Afrikaanse roman. Daar is dus belangstelling in Bloemhof se werk, maar dit is redelik beperk.

Ten spyte van die gebrek aan aandag in akademiese geskrifte, word Bloemhof gereeld vir sy werk vereer. Reeds sy debuutroman, *Die nag het net een oog*, het die beginnerskategorie in die De Kat-romanwedstryd gewen. Verder ontvang hy meer as een maal die ATKV-kinderboektoekenning in die kategorie 10-12 jaar: vir *Die waterding* in 1998, *Kamer 13* in 1998, *Die speletjie* in 2000 en *Hospitaal tyd* in 2003. In 1998 wen hy ook die Kagiso/Eerste Nasionale Bank-letterkundeprys in die Afrikaanse kategorie vir sy jeugroman *Die wit huis* (Wybenga en Snyman 2005: 194-195). Die omstrede *Slinger-slinger* is ook bekroon: die Sanlam/Tafelberg Debuutprys vir Jeuglektuur in 1996 (Spaarwater 1998: 11; Le Roux 1997: 17; Nicholas 1998: 3; Vrydagverslaggewer 1998: 3). Soos blyk uit die vererings, bestaan daar tog erkenning vir sy werk. Sy jeugroman *Die dae toe ek Elvis was* was 'n finalis in die Sanlam-jeugverhaalwedstryd (Hough 2000: 14) en is onlangs weer uitgegee.

Tog word Bloemhof se werk dikwels as negatief beskou en geëtiketteer. Spaarwater (1998:11) noem *Slinger-slinger* “vuilspuit-” en “riool-lektuur” in sy rubriek en Jansen van Vuuren (1998: 8) beskou dit as vulgêr. Burger (1997:10) voel dat mense wat graag leesstof in die kleinhuisie hou, die satiriese *Mooidraai Basuin* dalk daar sal wil los, aangesien talle van die stories in die boek juis met hierdie tipe humor te doen het. Hierteenoor loof Anoniem in *Die Burger* (1999: 4) Bloemhof vir die wyse waarop hy die tema van seksuele bewuswording in tienertaal sonder vooroordeel in *Slinger-slinger* behandel, terwyl Wasserman (1997: 18) *Mooidraai Basuin* sien as iets met meer om die lyf as die deursnee-ontspanningsliteratuur. Du Plessis (1997: 31) sien dit ook as ’n positiewe bydrae tot die Afrikaanse letterkunde:

Weereens verbluf Bloemhof met sy moeitelose vermoë om stories te produseer. Hy is eenvoudig ’n intrigefabriek. Bloemhof is ’n welkom verskynsel binne die Afrikaanse literatuur en ’n teken van die tyd. In die tye toe die Afrikaner gewroeg het onder die las van die lotsbestemming was alle skrywers profete, behep met edel ambag. Nou het ons gelukkig ook die harlekyn wat selfironiserend, satiries en dromend deur ons letterkunde baljaar.

Die grootste kritiek teen Bloemhof se werk, buiten sy geneigdheid tot grensoorskryding, is sy geneigtheid tot formule-agtigheid. Volgens Van Coller (1999:8) vertoon *Hostis* hierdie eienskap, terwyl sy ander werk genoeg oorspronklikheid aan die dag lê om hiervoor te vergoed. Burger (1997: 10) beskou die verhale in *Mooidraai Basuin* as voorspelbaar, maar Olivier (2002: 15, sien ook Vink 1997: 32 en Grobler 1997: 4) beskou Bloemhof as ’n “voortreflike spanningskrywer”. Daar kan egter gevra word of niehoofstroomgenres nie in wese formule-agtig is deur die patroonmatigheid daarvan nie.

Agent Snoet en die botterdiamant dra nie net by tot ’n skrale oes van strokiesprente in Afrikaans nie (Wybenga en Snyman 2005: 196), maar word deesdae voorgeskryf vir voornemende onderwysers om sleutelbegrippe oor visuele geletterdheid aan hulle oor te dra – volgens Snyman (2003: 13) ’n duidelike aanduiding van die kwaliteit van die teks. Bloemhof kry egter min erkenning vir die behoefte waarin hy hier voorsien, aangesien hierdie boek nie bydra tot dit wat algemeen as hoofstroomliteratuur beskou word nie.

2.5. Samevatting

François Bloemhof blyk een van die veelsydigste skrywers in Afrikaans te wees: hy kan “bykans enigiets van volwasse rillers tot fantasie tot historiese romans aandurf” (Lessing 1999: 6). Sy werk word dikwels bekroon en hy geniet groot gewildheid by die algemene

leserspubliek⁵. Dat hy nog nie in wetenskaplike ondersoek soveel aandag geniet nie, is een van die beweegredes vir my studie.

In die volgende hoofstuk word daar gekyk na die Gotiese roman as 'n vorm van ontspanningsliteratuur. Aangesien daar nog weinig studies in Afrikaans oor dié aspek gedoen is, steun die ondersoek grotendeels op anderstalige bronne en voorbeelde.



⁵By navraag was die verkoopsyfers nie beskikbaar nie.

Hoofstuk 3: Die Gotiese roman as 'n vorm van ontspanningsliteratuur

Oh Radcliffe! thou once wert the charmer
Of girls who sat reading all night!
Thy heroes were striplings in armour,
Thy heroines damsels in white
(Anoniem)

3.1. Inleiding

François Bloemhof se debuutroman, *Die nag het net een oog*, word nie algemeen beskou as deel van die kanon van hoogliteratuur nie, maar eerder as 'n vorm van ontspanningsliteratuur (vergelyk Look 1994: 106; Jordaan 1997: 63-64). Die doel van hierdie hoofstuk is om die kategorisering van die Gotiese roman as ontspanningsliteratuur te bespreek. Die teenstrydigheid tussen die gewildheid van die Gotiese roman onder lesers, die impak van die Gotiese roman op ander literêre vorme en die gebrek aan akademiese gesprek daarvoor kom ook aan bod. Aangesien daar weinig Afrikaanse romans is wat as Gotiese romans beskou word, steun my oorsig hoofsaaklik op besprekings van anderstalige werke. Die ondersoek na Gotiese literatuur se plek in die literêre sisteem word gevolg deur 'n bespreking van die resepsie van *Die nag het net een oog*, spesifiek wat die Gotiese elemente daarin betref.

3.2. Gotiese literatuur se plek in die literêre sisteem

Lesers van die agtiende eeu het die eerste Gotiese roman, *The Castle of Otranto*, met gretigheid opgeraap. Die roman is aanvanklik nie as 'n belangrike bydrae tot die letterkunde beskou nie. Inteendeel, dit is as populêre eerder as hoogliteratuur geag en die genre het slegs by uitsondering skrywers uit ander letterkundige areas gelok (Geary 1998: 294; Birkhead 1921: 6-7, 23). Gotiese literatuur het aan lesers die geleentheid gebied om aan hul omstandighede kon ontsnap en vir 'n oomblik deel hê aan ervarings in vreemde, vergane eeue (Birkhead 1921: 20; Heiland 2004: 2). Dit was dus ontvlugtingsvermaak vir 'n groot leserspubliek (Jordaan 1997: 55).

Ten spyte van die feit dat Gotiese romans uit die staanspoor wyd gelees en geniet is, bevestig Wiehahn (1995: 112) dat dit selde gekanoniseer is as tekste wat behoort tot die hoofstroomliteratuur. Ellis (2000: 12), Botting (1996: 14-15) en Sage (1990:8) brei hierop uit deur aan te voer dat die Gotiese roman van meet af aan gemarginaliseer en uitgesluit is uit die sfeer van dit wat as aanvaarbare literatuur beskou is. Volgens Sage (1990: 8) sien 'n sterk kritiese beweging, wat spruit uit die laat Victoriaanse en vroeë twintigste eeu,

die Gotiese roman as een van die mindere produkte van 'n groot golf in die geskiedenis: die ontstaan van era van die Romantiek. Die romans is beskou as 'n uitermatige reaksie op die oorheersing van die rasionalisme, 'n neiging na nostalgie en 'n meer primitiewe lewe in 'n tyd waarin die waardes van die Verligting uitgedien begin raak het. Dit was dus die produk van opstandigheid, 'n kenmerk wat verder bygedra het tot die sterk kritiek teen die Gotiese roman.

Alhoewel die agtiende-eeuse samelewing uitermate goedgeelowig was, was daar 'n neiging om die bonatuurlike in die literatuur as iets wild en barbaars af te maak (Ellis 2000: 18). As 'n nuwe genre is die Gotiese literatuur nie belas met wat dit voorafgegaan het nie: daar was nie 'n streng stel reëls om na te kom nie en geen gevestigde span skrywers om mee te kompeteer nie. Skrywers en lesers was, in vergelyking met die meer statusdraende genres van die digkuns en die drama, onbeprek deur verwagtinge van dit wat moontlik of toelaatbaar was. Myns insiens kon hierdie nuutheid van die genre bydra het tot die lae status daarvan: kritici het moontlik gevoel dit is onsinnig om tekste te ondersoek wat nie uit 'n soliede, veel ondersoekte tradisie ontwikkel het nie.

Die opvatting dat die Gotiese roman as 'n teenreaksie op die Romantiek ontstaan het (Sage 1990: 8), kon 'n verdere invloed gehad het: die genre kom nie selfstandig voor nie, aangesien dit van 'n ander genre afhanklik is om te bestaan. Met die resepsie van *Die nag het net een oog* word dieselfde probleem deels ervaar: kritici wat onbekend is met die konvensies van die Gotiese roman, kategoriseer dit byvoorbeeld as 'n "spookriller" (Crous 1991: 15) of 'n "riller" (Van den Bergh 1991: 3). Waar resensente wel kennis dra van die kenmerke van 'n Gotiese roman, wend hulle dit volgens my nie voldoende aan om aan die teks reg te laat geskied nie. Crous (1991: 15) kritiseer byvoorbeeld die stereotiepe aard van die gebeure, terwyl die ontginning van stereotipes (veral op die gebied van karakterisering) juis een van die kernaspekte binne die Gotiese tradisie is (Loock 1994: 103).

Daar is diegene wat beweer het die Gotiese roman verbreek doelbewus die reëls en konvensies van vorige literêre vorme en verruil ouer intriges vir aktuele kwessies. Ellis (2000: 18) verskaf bogenoemde as 'n moontlike rede waarom die skryf van Gotiese romans nie as 'n kuns beskou is nie en 'n moontlike implikasie hiervan was dat skrywers hulle nie deur opvoedkundige of maatskaplike hindernisse hoef te laat stuit het nie. Deur tot 'n wyer leserkorps te spreek, is die Gotiese roman mettertyd met die ontluikende

kulturele bewussyn van die lesers daarvan geassosieer. Hierdie kenmerke (die gewildheid van die Gotiese romans onder middel- en laerklaslesers en die grensoorskrydende aard van die Gotiese literatuur) dra, gemeet aan Van Gorp *et al.* (1998: 450) se definisie van trivaalliteratuur, by tot Gotiese literatuur se status as ontspanningsliteratuur.

In Nederland is die genre ook nie gul ontvang nie, moontlik aangesien dit hier ook beskou is as benede die algemene standaard van die beskawing (Van Gorp 1996: 1; vergelyk Andeweg 2005: 19). Kritici in Suid-Afrika het ooreenkomstig gereageer⁶. Nienaber en Nienaber (1942: 9; sien ook Jordaan 1997: 55) skryf byvoorbeeld :

Waarskynlik as 'n uitvloeisel van die oorindustrialisering van die Europese en Amerikaanse grootstede, ontstaan in sommige kringe 'n hunkering na sensasie en grilligheid, uitsluitlik met die doel om die saaiheid en eentonigheid van die gebonde lewe in die grootstad te verdryf. Een vorm van sensasiebelustheid is die aangekweekte vrees vir sommige diere. Nou is dit nie meer die angste van die primitiewe mens wat vir sy bestaan moet veg nie, maar 'n gemaakte, ontaarde, sataniese angste. Dit spuit voort uit 'n neurotiese toestand en is 'n sensusiekte; daarom verteenwoordig dit agteruitgang in ons beskawing.

Die vraag na die redes vir die gewildheid van die Gotiese genre, anders as die moontlikheid vir ontvlugting wat reeds genoem is, word steeds dikwels gestel. Volgens Van Gorp (1996: 3-4) is daar 'n hele paar moontlike redes, onder meer die "*gothic revival*" in die argitektuur, 'n nuwe fokus op die sublieme en 'n algemene rebellie teen die Verligting. Welke rede ook al die wesenlike, die Gotiese roman het op 'n tyd die mark in Engeland, Duitsland en Frankryk oorheers. Net die feit dat hierdie genre in meer as een land welslae kon behaal, is reeds 'n aanduiding van die gewildheid daarvan (Van Gorp 1995: 103, 105).

'n Moontlike oorsaak van die Gotiese roman se randposisie is die status van die vrou. Van Gorp (1995: 104 en 106) voer aan dat een van die kenmerke van die Gotiese wat dikwels op die voorgrond is, die oorfloedige betrokkenheid van vroue is. Birkhead (1921: 222), Schmitt (1997: 4), Punter (1996b: 191) en Sage (1990: 12-13) is dit eens dat alhoewel 'n groot deel van Radcliffe se leserspubliek mans was, dit oorwegend beskou is as literatuur vir jong, opgevoede vroue met genoeg vrye tyd. Dit was letterkunde vir vroue deur vroue. Sage (1990: 12-13) sê verder dat die Gotiese roman verban is deur die kanons van goeie smaak en moraliteit; daarom was dit ook meer aanvaarbaar vir vrouens om met Gotiese

⁶ Tog noem Audrey Bignault (1993: 12) in haar bespreking van die wêreldletterkunde 'n Gotiese werk wat groot opspraak verwek het: Umberto Eco se *The Name of the Rose*. Sy tipeer dit egter as 'n "super-moordverhaal" en nie as 'n Gotiese roman nie.

literatuur geassosieer te word. Die skryf van Gotiese romans kon volgens hom geregverdig word deur die kans dat dit vrouens kon opvoed. Hieruit sou 'n mens kon aflei dat die mindere status wat vroue vroeër gehad het, daartoe bygedra het dat Gotiese literatuur aanvanklik nie as ernstige literatuur beskou is nie, soos in die geval van jeugliteratuur.

Die fiksiemark van die 1790's is verder gepolariseer deur 'n reeks kontrasterende sosiale en politieke faktore – onder meer vroulike emansipasie en politieke radikalisme. Die leserspubliek van die Gotiese roman het ook klassegrense oorgesteek: mense uit die lae én hoë klasse het Gotiese romans begin lees (Summers 1968: 87). Dit kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat die sublieme, waarvan die Gotiese onlosmaakbaar deel is, 'n oordrewe emosionele reaksie ontlok. Deur voorstellings van bonatuurlike, sensasionele en vreesaanjaende situasies, hetsy fiktief al dan nie, het die Gotiese roman emosionele effekte op die leser, eerder as om 'n rasonale en behoorlik gekultiveerde respons te ontlok (Botting 1996: 4). Hierdie emosionele reaksie het dus tot die behoefte aan ontspanning vir die lesers gespreek, eerder as om vir kritici stof tot nadenke te bied.

Kritici was nie onbewus van die markwaarde van Gotiese romans nie. Volgens Van Gorp (1996: 9) was daar op 'n tyd die tendens om boeke te skryf en dit dan op een of ander wyse met Ann Radcliffe se werk te verbind, hetsy deur skynvertalings of sogenaamde “apocriefe toewijzings”. Hierdie romans staan bekend as “Radcliffades”, skryf Van Gorp (1996: 9). Hy bespreek een van die gevalle waar dit gebeur het: 'n roman wat in Amsterdam verskyn het, is voorgehou as 'n vertaling van 'n verhaal deur Ann Radcliffe. In der waarheid is die roman deur ene E.L. de Lamothe Houdancourt geskryf, maar die vertaler, J. De Quack, besing Radcliffe se lof in die voorwoord. Ironies genoeg is daar op daardie tydstip nog net een van Radcliffe se romans in Nederlands vertaal. Die vertaling het sonder vermelding van die feit dat sy die outeur is, verskyn – 'n bevestiging van die impak wat haar werk op hierdie sisteem gehad het (Van Gorp 1996: 1, 4-5). 'n Mens sou kon bespiegel dat dit nie bloot die lae status van Gotiese literatuur was wat daartoe aanleiding gegee het dat Radcliffe nie erkenning ontvang het vir die impak wat sy gehad het nie. Die lae status van die vrou op daardie tydstip kon ook bygedra het hiertoe.

Indien die literêre status van 'n werk bepaal word deur die herskrywings daarvan, is dit steeds problematies dat die Gotiese roman nie tot die kanon behoort nie. Skaars 'n jaar nadat Ann Radcliffe se gewilde *The Italian* verskyn het, publiseer Jane Austen *Northanger*

Abbey, 'n parodie op die 'gruwelike' fiksie-stroom (Birkhead 1921: 128; Schmitt 1997: 4). In *Northanger Abbey* satiriseer Jane Austen spesifiek die Gotiese romans van Ann Radcliffe, oftewel die "Radcliffe tradition" soos daar later algemeen verwys is na haar werk (Wiehahn 1995: 113; Loock 1994: 101). Daar word selfs in party kringe na hierdie afdeling van haar oeuvre verwys as die "Northanger Novels" (Van Gorp 1995: 106). 'n Mens sou kon aanvoer dat die aandag en herskrywing deur 'n gekanoniseerde skrywer die status van die oorspronklike werk verhoog, maar geen aanduiding daarvan is gevind in verdere akademiese besprekings nie. Dit blyk dat die satire steeds die hoofokus van die gesprek bly, sonder 'n onafhanklike ondersoek na die bron van die herskrywing (Van Gorp 1995: 102).

Herskrywing van tekste sluit 'n bespreking daarvan in akademiese geledere in. Ten spyte van die invloed wat die Gotiese roman op talle ander genres gehad het, is daar weinig kritiese bespreking hiervan (Van Gorp 1996: 5-7; sien ook Van Gorp 1995: 107, 109). In Nederland is besprekings van Gotiese tekste dikwels slegs oorgeneem uit ander tale en dit is slegs deur nie-Nederlandse bronne te raadpleeg dat Nederlandse lesers met die genre gekonfronteer is en inligting daarvoor kon bekom. Die romans is ook nie veel vertaal nie. Wanneer Gotiese romans wel vertaal is, het dit meer as een maal gebeur dat die skrywer se ware identiteit óf verkeerd weergegee is, óf bloot agterweë gebly het. Die titels is vernederlands en buiten boeke deur Ann Radcliffe, het die vertalers nie moeite gedoen om erkenning te gee aan die oorspronklike outeur nie. Dikwels is die naam van die vertaler en enige toeligting tot die teks (byvoorbeeld 'n voorwoord) weggelaat. In 1796 word een van Ann Radcliffe se romans herskryf tot 'n toneelstuk met die titel *De Marquize van Mazzini, Toneelspel, in vyf Bedryven*. Weereens is daar geen erkenning aan die skrywer en die herskrywer nie. Teenoor die Nederlandse mark, het Franse en Duitse verwerkings van Radcliffe se romans die mark oorstroom. Volgens my kan hierdie situasie bestempel word as elitistiese skynheiligheid: geskoolde lesers doen moeite om die werk beskikbaar te maak vir die wyer leserspubliek, maar weier om erkenning te gee aan hierdie bron van vermaak aangesien dit as te populêr beskou is om deel te wees van die hoofstroom.

Buiten die artikels van Loock (1994), Wiehahn (1995) en Jordaan (1997) en die tesis van Buys (2002) is teoretiese besprekings van die Gotiese roman in Afrikaans feitlik nie beskikbaar nie. In Suid-Afrika word daar dus ook grootliks gesteun op ondersoeke uit anderstalige literêre sisteme. Dit kan moontlik te wyte wees aan die gebrek aan Gotiese romans in Afrikaans – hierdie kwessie word in die volgende hoofstuk ondersoek.

Benewens herskrywing het daar ook in die bloeitydperk van die Gotiese roman 'resepte' verskyn oor hoe om 'n Gotiese roman te skryf⁷. Volgens Van Gorp (1995: 105) is dit 'n verdere aanduiding van die gewildheid van die roman. Myns insiens is die feit dat kritici hul besig gehou het met die skryf van hierdie riglyne, 'n aanduiding dat hulle tóg die genre interessant gevind het, alhoewel hulle nie openlik daaraan erkenning wou gee nie. Michael Gamer (2000: 2; sien ook Heiland 2004: 186) skryf in *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation* dat die resepsie van Gotiese literatuur, met spesifieke verwysing na die institusionele en kommersiële erkenning daarvan as 'n literatuursoort, 'n fundamentele rol gespeel het in die ideologiese aannames rondom die hoë kultuur wat met die Romantiek verbind word. Die genre vervul dus 'n belangrike rol in die breër geskiedenis van die letterkunde en sou dus nie uit sodanige besprekings weggelaat kan word nie.

'n Verdere aanduiding van 'n teks se posisie in die literêre sisteem is die aantal resensies wat daarvoor verskyn, asook die aard van dié resensies. So byvoorbeeld is die bekende *The Monk* deur M.G. Lewis 1798 in Frans en Duits vertaal en byna onmiddellik deur lesers opgeraap (Van Gorp 1996: 9). Een van die resensies wat egter in Nederland daarvoor verskyn het, was deurspek met tikfoute, foutiewe verwysings en verkeerde aanhalings. Dit het uiteindelik geblyk dat die resensent nie die boek gelees het voor die resensie geskryf is nie. 'n Mens sou kon aflei dat die teks nie as belangrik genoeg beskou is om sodoende regmatig aandag daaraan te bestee nie.

Kritiese besprekings van tekste blyk dus nie altyd betroubaar te wees nie, net soos herskrywings nie altyd getrou aan die oorspronklike teks is nie. Van Gorp (1995: 100-101) brei hierop uit deur te noem dat metatekste (met verwysing na onder andere literêre kritiek en vertalings) nie altyd getrou aan die oorspronklike teks is nie: dikwels word 'n verwantskap met 'n bepaalde titel geveins vir die markwaarde daarvan. Verder was dit ongelukkig algemene praktyk om kritiese besprekings van 'n bepaalde teks uit 'n ander land onveranderd oor te neem; dit wat dus oor 'n spesifieke roman verskyn het, is moontlik nie 'n korrekte weerspieëling van die resepsie in dié betrokke land self nie. Van Gorp sê verder dat wanneer selfstandige kritiek wel verskyn het, daar steeds die moontlikheid bestaan dat die kritikus deur rolspelers soos koerantredakteurs of ander buite-tekstuele oorwegings soos morele waardes beïnvloed is. Alle inligting rakende resepsie wat

⁷ Summers (1968: 35) bied 'n voorbeeld van een van hierdie resepte.

gevolglik oor Gotiese romans verskyn het, is deur soveel nie-tekstuele faktore gemanipuleer dat dit selde 'n ware refleksie van die ontvangs van die werk is.

In die tyd tussen 1820 en 1825 was daar weer 'n oplewing in die verwerking van Gotiese tekste vir toneeldoelindes in Nederland (Van Gorp 1996: 11). Hierdie herskrywings het veral by volksteatergangers byval gevind, moontlik ook vanweë sukses op die gebied van die Franse toneel. Tekste wat vir hierdie doeleindes herskryf is, was meestal Duitse sensasieromans en Franse verwerkings van Engelse Gotiese romans. Die aanbod van Gotiese verhale in die wêreld van die toneel het dié genre se gewildheid die hoogte laat inskiet – tot die misnoë van die kritici. Om dié se dilemma verder te vergroot, is hierdie fase opgevolg deur bloemlesings en verwerkings van Gotiese romans, verse oor Gotiese literatuur en uittreksels uit Gotiese romans in Franse, Duitse en Engelse tydskrifte (Van Gorp 1996: 13).

Bogenoemde tydperk word gekenmerk deur wat Van Gorp (1996: 21) die “household common sense”-mentaliteit noem. Laasgenoemde steun sterk op godsdienstige oorwegings en was veral duidelik in kritiese besprekings in prominente tydskrifte. Dit is veral vanuit hierdie perspektief dat die Gotiese roman afgekraak is: kritici het verantwoordelik gevoel vir die sogenaamde “risicogroepen” (soos Van Gorp kinders, vrouens en onopgevoede mense noem) en wou deur middel van hulle kritiek hierdie mense teen die negatiewe invloed van die Gotiese roman beskerm. Volgens resensente was die inhoud wat in dié romans vervat is, te uitheems, grensoorskrydend en misleidend om werklik van waarde te wees. Hierdie teenstand, deels gefundeer deur 'n sterk Protestantse samelewing, is moontlik een van die redes waarom die Gotiese roman nie as hoogliteratuurgenre geag is nie.

Jordaan (1997: 55-56) argumenteer dat navorsing oor vreesliteratuur in Suid-Afrika agterweë gebly het weens 'n gebrek aan voldoende erkenning. Laasgenoemde is die gevolg van “modernistiese snobisme” wat Gotiese romans as “ontvlugtingsvermaak” (55) beskou en dus meen 'n indringende ondersoek is onnodig. Kannemeyer (1978: 58, sien ook Jordaan 1997: 69) verwys in sy oorsig oor die literatuur wat verskyn het tussen 1875 en 1900 na die spookverhaal, wat anders as in Europa die Gotiese roman in Suid-Afrika voorafgegaan het en nie die gevolg daarvan was nie, as 'n voorbeeld van “Afrikaanse folklore”. Hy sê verder (1978: 58):

Die doelstelling van die skrywers was om die mense op te wek tot die stryd vir hulle regte, om hulle te stig, te leer of te vermaak. Dit was dus by uitstek 'n literatuur wat baie spesifiek rekening gehou het met die publiek vir wie hy bedoel was. Vandaar ook dat die skrywers verstaanbaar wou wees en die geskifte [...] in die volksidroom geskryf is en bedoel was om die breë lae van die volk te betrek.

Uit Kannemeyer se beskrywing van die broedergenre van die Gotiese roman, die spookverhaal, kan 'n mens aflei dat hy dit nie as hoogliteratuur beskou nie en dus nie werklik 'n teoretiese ondersoek na die onderwerp as prioriteit ag nie.

Danksy die postmodernistiese neiging om die bestaande orde te ondermyn, word die grens tussen sogenaamde 'hoë' en 'lae' kultuur pal getoets – dit baan die weg vir wetenskaplike ondersoeke in hierdie verband. Volgens Jordaan (1997: 55-56) is die ondersoeke ook nie beperk tot die letterkunde nie: sosioloë, filosowe, sielkundiges en selfs antropoloë doen mee. My afleiding is dat hierdie wye veld van belangstellendes letterkundiges eerder noop om weg te skram van so 'n ondersoek af: deur nie mee te doen aan 'n ondersoek van hierdie aard nie, bevestig hulle die onafhanklike aard en solidariteit van die Afrikaanse letterkunde.

Selfs op die gebied van terminologie is die Gotiese genre nie op dieselfde vlak as ander literêre kategorieë nie. Volgens Wiehahn (1995: 113-114) het terme soos “Romanties”, “Realisme” en “Dekadensie” 'n dubbele gebruikswaarde: dit kan verwys na die spesifieke historiese tydperke waarin hierdie tendense hoogty gevier het, of dit kan verwys na bepaalde algemene eienskappe van tekste wat nie 'n bogenoemde historiese tydperke gepubliseer word nie. Sy voer aan dat Van Gorp in sy *Lexicon van literaire terme* die term “Gothic novel” beperk as verwysend na 'n roman uit die Gotiese era. Gevolglik vra sy die vraag of die term nie, soos bogenoemde ander, ook gebruik kan word om na verskynsels binne eietydse boeke te verwys nie. Sy sê dat opvoedkundiges terme wat eintlik na dié tydperk verwys, gebruik om algemene stylkonvensies uit te lig. Wiehahn (1995: 114) verwys spesifiek na die werk van François Bloemhof en verwoord die problematiek van sy status soos volg:

The novels of a young, promising and prizewinning writer such as François Bloemhof pose a pertinent question, namely, as his narratives display certain similarities to the traditional Gothic novel, could he be regarded as a modern-day writer working in the tradition of the Gothic novel, or is it more acceptable to view his texts as thrillers-with-literary-merit?

Myns insiens is hierdie probleem reeds deels opgelos, te oordeel aan die gebruik van die term in verskeie resensies van François Bloemhof se werk (byvoorbeeld Crous 1991: 15) en literatuurgeskiedenis (byvoorbeeld Kannemeyer 2005: 614). Ook ten opsigte van ander skrywers se werk word die term gebruik. Van Zyl (2006: 268) bestempel *Drif* deur Reza de Wet as 'n "prototipiese Gotiese drama" en bespreek die Gotiese elemente wat in die teks voorkom, in besonderhede (Van Zyl 2006: 268 en 278-279).

Dog, Wiehahn (1995: 113-114) se onsekerheid rakende die gebruik van die term dui daarop dat daar nog nie genoegsaam ondersoek ingestel is na die genre en die kenmerke daarvan nie. Hierdie situasie lei tot die negatiewe kringloop: die werk word nie ondersoek nie weens 'n lae status, en die status daarvan word verlaag omdat dit nie ondersoek word nie⁸.

Die probleem is egter slegs gedeeltelik opgelos: Volgens Jordaan (1997: 55) is "tekste wat daarop ingestel is om emosies soos afsku, afgryse, weersin en vrees te verwek, [...] gewoonlik generies gegroepeer onder noemers soos riller, grilprent, grilstuk, gru-stuk of gruwelstuk". Hierdie situasie word veroorsaak deur onvoldoende insig in die Gotiese kategorie van die letterkunde weens 'n gebrek aan navorsing oor die onderwerp. Jordaan (1997: 55) bevestig dat Gotiese literatuur eintlik as *lektuur* beskou word en om dié rede nie deel vorm van plaaslike universiteite se sillabusse nie. Dit is egter nie heeltemal korrek nie: in 2002 was die teks onder bespreking, *Die nag het net een oog*, deel van die leeslys van 'n letterkunde-module onder leiding van prof. Dorothea van Zyl wat ek aan die Universiteit van Stellenbosch gevolg het. Hieruit sou 'n mens kon aflei dat die eens negatiewe houding teenoor ontspanningsliteratuur, hier spesifiek die Gotiese roman, besig is om te verander.

Alhoewel die resepsie van die Gotiese roman in Suid-Afrika beperk is, is dit grootliks ooreenkomstig bogenoemde situasie. Irma Loock (1994: 99) moet haar keuse van die Gotiese onderwerp by 'n kongres regverdig deur dit te aan te bied onder die vaandel van vernuwing in die Afrikaanse letterkunde (wat dit natuurlik is) en uit te lig dat dit moontlik 'n belangrike bydrae lewer tot die "voortbestaan van die Afrikaanse boek". Soos in die Nederlandse literatuur, word die Gotiese genre ook deur 'n gekanoniseerde skrywer geparodieer, alhoewel net gedeeltelik (Loock 1994: 99-100). Etienne Leroux parodieer die

⁸ Hierdie afleiding word ondersteun deur Kilgour (1995: 4-5) se stelling dat die Gotiese roman dikwels eerder aan die hand van bepaalde eienskappe bespreek word as aan die wesenlike aard ("essence") daarvan. Hierdie benadering tot die ondersoek word verder bespreek in Hoofstuk 5.

genre deur Gotiese elemente benut in van sy romans, onder meer *Een vir Azazel*. Die Gotiese roman is egter nie die enigste populêre genre wat Leroux in bogenoemde roman parodieer nie; die parodie sluit ook die speurverhaal en romantiese verhaal in (Loock 1994: 100-102).

Ten spyte van Gotiese literatuur se lae status, beïnvloed dit tog ander kategorieë van die letterkunde. Van Gorp (1996: 1, 4-5) let byvoorbeeld op die invloed wat die Gotiese roman op die ontstaan en ontwikkeling van die Nederlandse historiese roman kort voor die twintigste eeu gehad het. Cuddon (1991: 381) skryf vroeër reeds oor die beduidende invloed wat die Gotiese roman op fiksie gehad het, 'n invloed wat steeds in die negentigerjare sigbaar is. Hy verwys ook in sy bespreking na die rol wat Gotiese literatuur in die ontwikkeling van onder meer die spookverhaal gehad het. Hiermee saam was die struktuur van die Gotiese verhaal tekenend van kulturele struwelinge wat deur sosio-politieke veranderinge soos modernisering teweeggebring is (Van Gorp 1996: 1, 4-5). Aspekte van die spanning tussen die Britse adelstand en burgerlikes is byvoorbeeld duidelik sigbaar in Britse Gotiese romans. Konflik tussen verskillende klassegroepe is minder prominent in Nederland; vandaar moontlik die gebrekkige ondersoek na hierdie aspekte binne die Nederlandse literatuurwetenskap en geskiedenis (Andeweg 2005: 19, 23). Die Gotiese roman kan dus as 'n spreekbuis vir sosiale vrese beskou word – hierdie siening strook nie met die opvatting dat die roman bloot vir ontspanning gelees behoort te word nie.

Binne die terrein van die populêre letterkunde het Gotiese romans dus gefloreer en ander populêre literêre vorme beïnvloed. Gesien vanuit 'n verhewe kulturele posisie, dui die Gotiese vir Botting (1996: 15) nie net op populêre fiksie nie, maar is dit steeds 'n duistere onderstroming van die literêre tradisie *per se*. Die tradisie bly diskontinu, ten spyte daarvan dat dit sigself van die kanon van groot werke onderskei aan die hand van verskillende kodes en waardes binne spesifieke periodes. Die hibriediese aard van die Gotiese roman bemoeilik verder die bepaling van die plek daarvan in die literêre sisteem. Botting (1996: 15) sê verder dat Gotiese kenmerke verder strek as bepaalde tekste en bepaalde historiese kontekste – dit inkorporeer en transformeer ander literêre vorme terwyl dit konvensies eie aan die Gotiese genre aanpas en ontwikkel in pas met nuwer letterkundige neigings. Sekere tegnieke en intriges bly kenmerkend van die Gotiese teks, maar die tradisie betrek talle Middeleeuse romans; bonatuurlike Faust-agtige verhale; feëverhale, Renaissance-dramas; sentimentele, pikareske en belydende narratiewe;

asook die werk van die “Graveyard”-digters, wat gefassineer was deur ruïnes, grafte en middernagtelike bespiegeling.

Vandag is die Gotiese roman steeds populêr (in beide opsigte, die sosiale en die literêre) en is die genre nie net beperk tot die literatuur nie – films (vergelyk Jordaan (1997: 55-69) in hierdie verband), musiek, kleredrag en rekenaarspeletjies bevat dikwels Gotiese kenmerke (Andeweg 2005: 18). Deesdae word dit selfs as ’n lewenstyl aanvaar: daar word gewoonlik na mense wat net swart dra en na Gotiese musiek luister, as *Goths* verwys (Gunn 2003: 136). Volgens Heiland (2004: 156) was dit inderdaad nog altyd ’n gewilde vorm en het dit in der waarheid net in gewildheid gegroei. Dit vernuwe konstant op wyses wat die realiteite van die heersende historiese konteks aanspreek. Hierdie deurlopende vernuwing bevestig dat talle verskynsels in die lewe, veral onderdrukking, wat die kernelement van enige Gotiese verhaal is, op enige tydstip ’n gegewe is. Selfs al verander die gesig van die Gotiese roman, bly dit tog dieselfde: dit maak staat op dichotomieë wat ten minste vir die oomblik ontwig moet word vir die handeling in die verhaal om opgelos te word. Die teoretiese raamwerke voorsien deur die sublieme, spesifiek die griesel (*uncanny*)⁹, dui op die wyse waarop Gotiese skrywers skynbaar rigiede grense laat vervaag binne die struktuur van die wêreld wat hulle in hul romans voorstel. Die vervaging van hierdie grense lei tot ’n tipe onsekerheid waarvoor ’n leser as ’t ware vir die oomblik dankbaar kan wees. Heiland (2004: 156) meen hierdie onsekerheid, waar die grens tussen skurk en slagoffer dof geword het, bevat die onuitgesproke begeerte dat die oplossings wat die Gotiese roman aanbied, meer permanent kon wees.

3.3. Resepsie van *Die nag het net een oog*

Die verskyning van *Die nag het net een oog* in 1991 was ’n belangrike gebeurtenis in die Afrikaanse letterkunde. Na my wete verskyn daar sewe resensies in hierdie tyd oor die roman. In die woorde van Gouws (1991: 12): “Wanneer laas in Afrikaans kon jy regtig bang wees om om te blaai? Wanneer laas in Afrikaans het daar ’n karakter uit die sluimerende bladsye van ’n boek geklim, die literêre laken van hom afgeskop, en die leser meedoënloos begin agtervolg?” Met *Die nag het net een oog* herskep Bloemhof die Middeleeuse sfeer van die Gotiese roman binne ’n Suid-Afrikaanse konteks. Aangesien dit sover bekend die eerste Gotiese roman in Afrikaans in ’n baie lang tyd is en ’n toepaslike verwysingsraamwerk vir bespreking dus ontbreek, plaas resensente die roman binne die

⁹ Bloom (1998: 15), Ellis (2000: 14) en Kilgour (1995: 220-1) bied meer inligting rakende psigoanalitiese perspektiewe op die Gotiese roman.

tradisie van spookstories en noem Crous (1991: 15) dit selfs “een van die min spookrillers in Afrikaans”. In die lig van die gebrekkige verwysings na die genre van die Gotiese roman, word *Die nag het net een oog* ook as ’n “riller, so reg uit Stephen King-land” getipeer (Van den Berg 1991: 3). Ten spyte daarvan dat Bloemhof in sy onderhoud met Van den Berg sê dat King hom beïnvloed het, is die Gotiese roman nie volkome versoenbaar met die konvensies van die riller nie.

Tog is daar resente wat met die eerste lees die roman verbind met die Gotiese tradisie. Crous (1991: 15) betoog dat die roman by die tradisie van die Gotiese aansluit, maar bespreek nie die roman volgens hierdie raamwerk nie. Hy vergelyk dit met die riller uit King se pen, *Christine*. Scheepers (1991: 5) en Gouws (1992: 95) (sien ook Van den Berg 1991: 3) bied meer substansiële toeligting tot die teks. Scheepers (1991: 5) beskryf *Die nag het net een oog* as “’n opregte grieselroman”. Sy laat aan die boek reg geskied deur dit binne die korrekte historiese konteks te plaas:

Die klassieke grieselroman (soos Mary Shelley se *Frankenstein* van 1819) is ’n roman waarin die geheimsinnige, bonatuurlik wêreld van vampiere, spoeke en spiritisme hul grillerige hoogty vier. Die handeling is gewelddadig en grotesk, die sfeer beklemmend omdat dinge dikwels in die duisternis gebeur, en die dekor is yskoue kasteelruïnes of kloostergange waar die monnik in ’n py nie ’n monnik in ’n py is nie. Verkragting, bloedskanie, verminking, moord, alles is deel van hierdie gril-lekker genre wat die laatnag-leser naelbytend laat voortlees tot die laaste bladsy. Dit alles, en meer, kom in goeie dosisse in *Die nag het net een oog* voor.

’n Inleidende bespreking van hierdie aard plaas die teks dadelik binne die relevante generiese konteks en mislei lesers vir geen oomblik rakende wat om te verwag van die tradisie en die roman as sodanig nie.

Gouws (1992: 95) dra by tot hierdie konstruktiewe ontvangs deur Bloemhof se roman te beskryf as ’n verhaal wat op die “makabere” en die “bonatuurlike” gebaseer is. Hy sê verder:

Binne die verwagte formule van hierdie genre, wat veral insluit die gebruik van die retoriek en die cliché, moet (en wil – p.74) die teks as ’n Gotiese roman gelees word, veral in die tradisie van die werk van Mary Shelley, die Bröntes, en Dickens. Daarbenewens het dit ook ’n magies-realistiese stylaard, byna soos die werke van Lampo (*Die komst van Joachim Stiller*), Vandeloo (*Het gevaar*) en Vestdijk (*De kelner en de levenden*), veral ten opsigte van die ‘lang en donker’ figuur wat so vreemd verdwyn soos hy verskyn.

Deur die teks aan die hand van die gepaste teoretiese verwysingsraamwerk en nié na aanleiding van wat reeds in die Afrikaanse letterkunde beskikbaar is nie, te bespreek, dra hierdie resensente by tot Afrikaanse literêre kritiek.

Benewens die problematiek rakende terminologie, skiet die resensies van *Die nag het net een oog* tekort in dié sin dat resensente wat nie die grense van die betrokke genre ken nie, nie die roman volgens die relevante maatstaf beoordeel nie. Die Gotiese roman steun sterk op die bekende en die vervreemding daarvan, metafore en clichés, maar hierdie gegewe is agterweë gelaat in talle resensies. Crous (1991: 15) kritiseer die roman omdat dit sins insiens “te veel gebeure bevat wat as blote ‘asides’ afgemaak kan word. Voorts is daar by tye ’n oordrewe metaforiese oordad en baie van die gebeure is voorspelbaar én stereotopies”. Hy beskryf verder die roman as “goeie middelmootliteratuur” wat “met sy bloeddorstigheid, ontmaagding en aborsie aan die einde [...] goeie stof [is] vir ’n Afrikaanse rolprent”. Volgens hom steek die leesteks vas “in die clichés van die tydskrifverhaal”. (Crous 1991: 15). In Malan (1991: 18) se resensie word kenmerke wat kernaspekte is van die Gotiese tradisie, as probleme binne die teks beskryf: “’n Mens kan verby die oordadig beeldryke taal, die outydse reëlbreuke (uit die poësie oorgeneem), die perspektiefspronge (p. 77), die erg literêre koppelings (vrugte/maan/vrot/seks, kyk maar p. 87) en so meer, lees en steeds werklik geboei bly”. (Malan 1991: 18) Hier kritiseer die resensent die ryk simboliese aard van Gotiese romans onder die vaandel van “erg literêre koppelings” en kyk hy ’n belangrike eienskap van *Die nag het net een oog* mis. Sy bespreking dek dus nie die volle spektrum van die roman nie.

En tog sluit die roman aan by ander gesaghebbende werke in Afrikaans. Botmasdorp, die dorp waar die gebeure plaasvind, word gesien as ’n “kollektiewe ‘karakter’” wat die skuld vir die sondes van die verlede moet dra, “presies soos in Klaas Steytler se *Die somer van ’39*” wat ook in dié tyd verskyn het (Malan 1991: 18). Volgens Gouws (1991: 12) stem die verloop van die verhaal ooreen met die verhaal “Honderd-en-vyftig-jaar Spekfontein” van Marlene van Niekerk. In Van Niekerk se verhaal “word gruwelike moorde gepleeg gedurende die feesvieringe met die herdenking van die dorpsstigting, as ’n soort regstellende aksie van die foute van die verlede”. Gouws (1991: 12) tref ’n verdere vergelyking tussen Bloemhof en Van Niekerk se verhale deur aan te voer dat in Bloemhof satiries te werk gaan, maar “net nie so dodelik satiries soos [...] Van Niekerk nie, eerder met die makabere grynslag van vergelding en bose genot. Maar hier, soos by Van

Niekerk, staan dit deurentyd voorop: 'Truth is like a blanket that always leaves your feet cold'". (Gouws 1991: 12)

Benewens kritiek rakende die inhoud van die roman, is resensente dit eens dat Bloemhof 'n skrywer is (gaan wees) om mee rekening te hou. Nie net was *Die nag het net een oog* die wenner in Tafelberg en *De Kat* se romanwedstryd in die afdeling van beginnerromansiers nie, ook voldoen dit aan die leser se verwagting deur "konfrontasie met erfsonde, die noodlot, die Jungiaanse skadu, die spieëlbeeld [en] die alter ego" (Malan 1991: 18). Malan (1991: 18) noem verder dat daar waardering behoort te wees vir die vaardige wyse waarop Bloemhof 'n verskeidenheid skryfkodes binne hierdie verhaal-gegewe hanteer. Hy voeg by:

Dit is nie elke beginner wat kan rondspeel met die konvensies van die riller, die eksistensialistiese en Gotiese romans, die magiese realisme, die romantiese ontvlugtingsverhaal en wat meer nie. Die een oomblik hoor ons van 'n "aartsskurk in 'n Gotiese roman" (p. 74) en 'n Victoriaanse mistigheid (p. 46), dan weer produseer Heidi en tant Ans kletsstories vir 'n Springbokradioverhaal.

Ten spyte van inhoudelike kritiek, voorspel Malan (1991: 18) dat "ons heelwat meer [gaan] hoor" van Bloemhof". Scheepers (1991: 5) voer aan dat spanning in 'n verhaal van hierdie aard 'n kritieke rol speel: "Wanneer gebeur té absurd, of té eksplisiet gewelddadig raak, kan die skrywer maklik sy leser verloor. Bloemhof hanteer, manipuleer, die inligting waaroor beide die leser en karakter(s) beskik egter só vernuftig dat dit nooit gebeur nie."

Benewens die feit dat Bloemhof se debuutroman as 'n vorm van ontspanningsliteratuur beskou word, kan die teks tog as eksemplaries en vernuwend binne die Afrikaanse letterkunde beskou word. Loock (1994: 108) verwoord dit soos volg:

Dit is selfs uit hierdie paar voorbeelde duidelik dat *Die nag het net een oog* nie slegs op die vlak van 'n gewone ontspanningsverhaal gelees moet word nie. Ten spyte van 'n aantal tegniese probleme, lewer dié roman 'n waardevolle en vernuwendende bydrae tot die Afrikaanse literatuurskat.

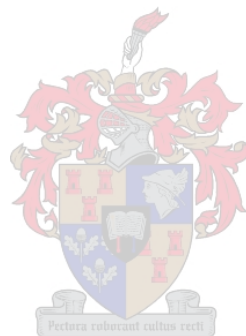
3.4. Samevatting

Die Gotiese genre word algemeen aanvaar as deel van die genre ontspanningsliteratuur binne die literêre sisteem. Dit is aanvanklik beskou as 'n teenreaksie op die tradisie van die Romantiek en die waardes van die Verligting. Hierdie perspektief, tesame met die grensoorskrydende inhoud van die Gotiese romans, het dit as onaanvaarbare lektuur getipeer. Die feit dat dit grootliks deur middel- en laer klasse, en veral vrouens, gelees is, het daartoe bygedra dat dit nie as ernstige literatuur beskou is nie. Die groot aantal vroulike skrywers (en lesers) het waarskynlik verder daartoe aanleiding gegee dat dit nie in oorweging geneem is binne die akademiese diskoers nie.

Tog het belangrike rolspelers in die literêre sisteem die markwaarde van die Gotiese romans besef en dit benut. Talle Gotiese werke is herskryf en verwerk tot onder meer toneelstukke. Die erkenning wat hierdie herskrywing inhou, is egter oorskadu deur die feit dat die oorspronklike skrywers nie erkenning vir hulle verhale gekry het nie. Hiermee saam word die invloed van die Gotiese romans op ander genres eers terugskouend erken. Dit word byvoorbeeld as die voorloper van die spookverhaal beskou. Vanweë die aard van die Gotiese roman, naamlik dat dit kulturele vrese van 'n betrokke samelewing weerspieël, kan Gotiese literatuur ook as 'n sleutel tot die ontwikkeling van die geskiedenis beskou word. Vandag manifesteer Gotiese kenmerke ook op ander terreine soos die musiekwêreld en die rolprentbedryf.

Resensies oor Gotiese literatuur het dikwels ook nie reg laat geskied aan die tradisie nie. Indien daar enigsins resensies oor 'n Gotiese roman verskyn, het dit gereeld gebeur dat die inligting foutief was. Dit wil ook voorkom asof resensente nie altyd kennis dra van die Gotiese konvensies nie sodat dit dus agterweë bly in hul besprekings van die tekste. Hierdie nalating lei, saam met die gebrekkige bespreking in ander akademiese ruimtes, tot verwarring rondom die term "Goties". Die feit dat die term oorwegend gebruik word om na die bloeitydperk van die Gotiese roman te verwys, illustreer verder die gebrek aan ondersoek oor die onderwerp. Wanneer 'n resensent wel noem dat 'n teks Gotiese elemente bevat, is dit meestal slegs in die verbygaan en teoretiese motivering ontbreek dikwels. Hierdie tekortkoming in die resensering kom ook in 'n meerdere of mindere mate in die resensies van *Die nag het net een oog* voor.

In Hoofstuk 4 bespreek ek die geskiedenis en ontwikkeling van die Gotiese roman, met verwysing na dié eienskappe van die Gotiese roman wat die status daarvan as triviaal- of ontspanningsliteratuur weerlê.



Hoofstuk 4: Verdere geskiedenis en ontwikkeling van die Gotiese roman

*A novel now is nothing more
Than an old castle, and a creaking door,
A distant hovel,
Clanking of chains – a galley – a light –
Old armour, and a phantom all in white,
And there's a novel.
(Birkhead 1921: 187)*

4.1. Inleiding

Die doel met hierdie hoofstuk is om 'n oorsig te bied oor die ontwikkelingsgang van 'n redelik gemarginaliseerde genre in die wêreldliteratuur, juis omdat die studies van Look (1994), Jordaan (1997) en Buys (2002) nie hierop konsentreer nie, of oorsigtelik hiermee omgaan. So 'n historiese oorsig is myns insiens ook noodsaaklik ten einde Bloemhof se vreesliteratuur, en spesifiek sy Gotiese roman, *Die nag het net een oog*, te kontekstualiseer. Die oorsprong van die term "Goties" en die verbintenis met die literatuur kom eerste aan bod, gevolg deur 'n omskrywing van die Gotiese roman en verwante terminologie, waarna die sosio-politieke funksie van die Gotiese roman bespreek word. Afdeling 4.4 bied 'n oorsig oor die ontwikkeling van die Gotiese tradisie. Die hoofstuk word afgesluit met kort opmerkings oor die Gotiese roman in Suid-Afrika.

4.2. Definisie en terminologie

Die term Gotiese het egter nie van meet af na grillerige gruwelverhale verwys nie. Volgens Ellis (2000: 22-23; sien ook Kilger 1990: 115) gee die geskiedenis te kenne dat die barbare wat die klassieke Romeinse beskawing vernietig het en die wêreld in eeue van onkunde en duisternis gedompel het, algemeen bekend gestaan het as Gote. Die Gote was 'n Germaanse stam wat op die noord- en oosgrens van die Romeinse Ryk gewoon het. Na 'n uitgerekte periode van grensbotsinge, het die Gote in 376 voor Christus 'n vernietigende, uitgerekte aanval op die Romeinse Ryk geloods. Die Gote, Lombarde, Vandale en Hunne het die Donaurivier oorgesteek en herhaaldelik die Romeinse magte verslaan. In 410 v.C. slaag die Gote uiteindelik daarin om die Romeine finaal te oorwin. Alhoewel die Gote daarna koninkryke in Italië en Frankryk gevestig het, word hul geskiedenis algemeen beskou as 'n weersinwekkende verhaal van plundering, verwoesting en tirannie. Dit is bloot die verhaal van die einde van 'n ryk, nie die begin van iets nuuts nie. Kilger (1990: 115)¹⁰ kan dus tereg sê dat die term "Gotiese" sy oorsprong in die politiek het.

¹⁰ Collins bied meer insae in die geskiedenis van die stam van die Gote in sy boek *Early Medieval Spain* (1983).

Die skakel van die Gote met die literatuur het eers veel later gekom. Die agtiende eeu is as die era van rede beskou en enigiets rakende die bonatuurlike is as onsin afgemaak (Daniels 1975: 12). Tog staan die negentigerjare van hierdie eeu bekend as die dekade van Gotiese fiksie. Die tydvak 1760 tot 1820 is die periode waarin die grootste aantal Gotiese werke geproduseer en gelees is (Botting 1996: 62; Loock 1994: 102; Punter 1996a: 54, 114). Horace Walpole se *The Castle of Otranto* verskyn in 1764 en word beskou as die eerste Gotiese roman¹¹. Met die subtitel *A Gothic Tale*, nie verwysend na die Germaanse geskiedenis nie, gee hierdie roman 'n naam aan 'n nuwe beweging. Die konnotasie met barbaarsheid het deels gebly en eers onlangs is Gotiese literatuur as Romanties en interessant begin beskou (Birkhead 1921: 16; MacAndrew 1979: ix; Daniels 1975: 13; Carroll 1990: 4). Dit is moontlik met hierdie vooroordele in gedagte dat die eerste uitgawe van *The Castle of Otranto* aanvanklik aan die publiek voorgehou is as 'n vertaling van 'n Middeleeuse Italiaanse manuskrip getiteld *Onuphrio Muralto* (Sage 1990: 9; Daniels 1975: 14).

Dit word algemeen aanvaar dat *The Castle of Otranto* die grondslag gelê het vir die Gotiese roman. Vir meer as 'n generasie het romans gebaseer op Walpole se roman die Engelse lees-arena oorheers. Hierdie gewildheid het tot diep in die neëntiende eeu voortgeduur. Die leserspubliek het sonder wroeging die verstandige leesstof van dié era opsygeskuif vir die sensasionele. Die gevolg was 'n vloedgolf lae literatuur wat fel deur kritici beoordeel is, maar gretig deur die publiek opgeraap is¹² (Daniels 1975: 14-16).

The Old English Baron, Clara Reeve se roman wat in 1777 verskyn het, word dikwels in dieselfde asem as *The Castle of Otranto* genoem. *The Castle of Otranto* het meer as 'n dekade voor Reeve se roman verskyn en lê as 't ware die fondament vir wat 'n Gotiese roman is. Beide hierdie romans beeld die klassieke patriargale samelewing van die tyd uit en beide fokus op die sentrale element wat nodig is om hierdie samelewings te laat voortbestaan: die oordrag van mag deur die manlike lyn (Heiland 2004: 12). Ann Radcliffe is egter die bekendste vroueskrywer wat met die Gotiese verbind word (Botting 1996: 63).

¹¹ Interessant genoeg hang die verskyning van die eerste Gotiese roman nou saam met die ontstaan van die roman as literêre vorm (Punter 1996a: 20-1). Summers (1968: 35) bied selfs 'n kontrolelys aan as metode waarmee lesers en skrywers kan sien hoe om 'n gewone roman na 'n Gotiese roman om te skakel en omgekeerd.

¹² Summers (1968: 82-5) en Botting (1996: 15) bied 'n interessante perspektief op die druk en verspreiding van die eerste Gotiese romans.

Indien slegs formele verskille ten opsigte van ander roman-tipe werke van dié tyd in ag geneem word, asook die soort preokkupasie met vrees (*terror*) wat dit bevat, is daar nog drie werke wat uitstaan: *Caleb Williams* (1794) deur William Godwin, *Melmoth the Wanderer* (1820) deur Charles Robert Maturin en *Confessions of a Justified Sinner* (1824) deur James Hoggs (Punter 1996a: 116-117). Carroll (1990: 4, 5-6; sien ook Schmitt 1997: 5) sonder ook die volgende romans uit: Matthew Lewis se *The Monk* (1797), Mary Shelley se *Frankenstein* (1818) en John Polidori se *The Vampyre* (1819). As skrywer sonder Carroll (1990: 5-6) vir Joseph Sheridan Le Fanu uit. Le Fanu se werke inkorporeer volgens hom die bonatuurlike in die alledaagse wêreld. Carroll (1990: 6) bestempel Le Fanu se *In a Glass Darkly* (1872) as een van die baanbrekende spookverhale van daardie tyd. Die vervolging van gewone mense, onskuldige slagoffers, word noukeurig in die roman uitgebeeld en kry in só 'n mate 'n sterk sielkundige element dat dit die spanningsgenre verlaat en oorskuif na die Gotiese sfeer. In hierdie tyd verskyn ook talle romans wat later tot films verwerk is: *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1887), *The Picture of Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1891) and *Dracula* (Bram Stoker, 1897) (sien ook Loock 1994: 102).

Die deurlopende ambivalensie van die woord *Goties* tot en met die einde van die agtiende eeu was nie net noemenswaardig vir die betekenisveranderinge wat dit ondergaan het nie, maar ook vir die funksie daarvan in 'n netwerk van assosiasies waarvan die positiewe of negatiewe waarde bepaal is deur die politieke posisies en representasies waarmee Gotiese figure geassosieer is (Botting 1996: 20, 89-90). Gotiese figure in romans, asook in kritiese, estetiese en politieke besprekings, het so algemeen geword, dat dit as 'n teken beskou is van 'n deurdringende kulturele angstigtheid met betrekking tot die hede en die verlede, asook die verhoudinge tussen verskillende klassegroepe, geslagte en individue binne die gemeenskap. Gotiese figure het ook veranderende norme binne die kultuur beteken; kastele, grawe en monnike van die Gotiese fiksie het te midde van tekens van die verlore orde en feodale praktyke wat steeds mense onderdruk het, figure van nostalgie en sosiale kritiek geword. Botting (1996: 89-90) sê verder dat die term skakel met die idee van 'n moeisame bestaan, veral in die noue verwantskap met kwessies soos veranderende identiteit, seksualiteit, kultuur en geskiedenis. Dit is dan om hierdie rede dat die term "Goties" ambivalent ervaar word. Heiland (2004: 4-5) vra tereg die vraag: As Gotiese romans nie 'Goties' lyk nie – indien hulle nie die lokvalle van kastele, spoke, korrupte monnikke en so meer – nodig het nie, hoe presies kan hierdie genre dan gedefinieer word?

Uit Ellis (2000: 23), Summers (1968: 37), Sage (1990: 117-118) en Punter (1996a: 4) se betoë kan 'n mens aflei dat die term "Goties" steeds 'n sterk konnotasie het met die Germaanse stam wat die Romeinse Ryk verwoes het. In die agtiende eeu het daar egter 'n omwenteling plaasgevind: die woord wat eens net die ongunstige, weersinwekkende (sien Birkhead 1921: 16-17), die ongelukkige, die vernietigde en skande gedenoteer het, het nou verwys na iets meer positief. Die hersiening van die definisie van die Gotiese kultuur het toenemend waarde geplaas op die belang van die Gotiese geskiedenis en kultuur. Volgens Summers (1968: 37) sluit laasgenoemde 'n verskeidenheid van velde in, byvoorbeeld die argitektuur, politieke teorie, geloof, literatuur en alledaagse gebruike. Die agtiende-eeuse herontdekking van die Middeleeuse kultuur, algemeen bekend as antikwarianisme, voltooi hierdie herevaluering van die Gotiese kultuur.

Teen 1980 het die Gotiese kultuur verder uitgebrei en nie net neerslag gevind in populêre musiek nie, maar het dit ook 'n modebeweging en 'n sekere gedragskode en styl wat uit die musiek voortvloei, tot gevolg gehad (Punter 1996b: 145; Gunn 2003: 136). Ongelukkig val die meeste teoretici vas in besprekinge rakende vorm en wat presies die bonatuurlike is wanneer die kwessie van wát alles Goties is, aan bod kom¹³ (Ellis 2000: 17; Heiland 2004: 4; Botting 1996: 24).

Teenoor bogenoemde teoretici se uitgerakte besprekings oor die formaat van die Gotiese roman, staan dié teoretici wat die hele genre in een reël wil saamvat. King (1981: 254, 366) beskryf gruwelfiksie as 'n koue aanraking in die midde van die bekende; die *danse macabre* is 'n wals met die dood. Punter (1996a: 1; Loock 1994: 102-103) beskou hierteenoor die Gotiese binne die literêre sfeer as die groep romans wat tussen 1760 en 1820 verskyn het, meer spesifiek die literatuur van die spookgeteisterde kasteel, onskuldige heldinne wat onnoembare gruwels moet oorkom, die duistere kwaaddoener, spoke, vampiere, monsters en weerwolwe. Loock (1994: 103) omskryf hierdie kategorie van die letterkunde na aanleiding van MacAndrew (1979:1, 3) as die "literatuur van die nagmerrie". Die materiaal van hierdie literatuur kom enersyds uit die skrywer se onbewuste en andersyds uit mites, legendes, feëverhale en die Romantiek. Van Gorp (1986: 66) beskou dit as 'n genre waarin raaiselagtige, spokerige en bonatuurlike elemente soos vampiere, spoke en ander manifestasies van spiritisme oorvloedig voorkom. Van die

¹³ My bevindinge, ondersteun deur die groot aantal verwysings na struktuur en die verskil tussen 'n "romance" en "novel" wanneer die definisie van die Gotiese roman in bogenoemde bronne aan bod kom, verskil hier van dié van Loock (1994: 103): volgens haar word die Gotiese meesal in terme van "motiewe, gebeure en effek eerder as in terme van die struktuur daarvan" gedefinieer.

prominentste motiewe wat hy noem, sluit in die drang om te besit, seksuele begeerte wat verkragting, bloedskande en moord tot gevolg het, asook 'n oordrewe smagting na kennis. Om 'n breër omskrywing van die begrip te gee, stel Abrams (1981: 72; sien ook Looock 1994: 103) die volgende definisie voor: Gotiese fiksie is 'n "soort fiksie waarin 'n broeiende atmosfeer van duisternis en angs ontwikkel word en waarin die onheilspellende, asook makabere of melodramatiese en gewelddadige gebeure voorkom".

'n Breër omskrywing is moontlik die een wat die meerderheid van die tyd as korrek beskou kan word, aangesien die terminologie wat beskikbaar is om die dinamiese Gotiese en verwante genres en die effek daarvan te definieer en onderskei, so beperk is. In die woorde van Botting (1996: 10):

While terror and horror are often used synonymously, distinctions can be made between them as countervailing aspects of Gothic's emotional ambivalence. If terror leads to an imaginative expansion of one's sense of self, horror describes the movement of contraction and recoil. Like the dilation of the pupil in moments of excitement and fear, terror marks the uplifting thrill where horror distinguishes a contraction at the imminence and unavoidability of the threat. Terror expels after horror glimpses invasion, reconstituting the boundaries that horror has seen dissolve.

Wat nog swaarder weeg as die semantiese interafhanklikheid van die beskrywende terme, is die feit dat die konsepte 'Gothic' en 'terror' met verloop van tyd onlosmaakbaar deel geword het van mekaar (Punter 1996a: 13). Die dinamiese aard van die Gotiese roman en die wederkerige verhouding tussen verskillende tipes "literatuur van die nagmerrie" bemoeilik die definiëring van die genre, soos ook Buys (2002:6) betoog. Volgens haar moet die verskillende terme "eerder as nuanses van mekaar beskou word". Om praktiese redes is dit egter wenslik om 'n oorkoepelende term te gebruik, en vir die doel van haar ondersoek benut sy dan Bertin (1976-6-12) se term *riller* (Buys 2006:7-8). Hierteenoor verkies ek die term *vreesliteratuur* as sambreelterm.

4.3. Historiese oorsig

Ten spyte van die fel kritiek wat Gotiese romans uitgelok het en die feit dat dit algemeen as ontspanningsliteratuur geag is, noem talle kritici tóg dat dit funksionele waarde het. Die doel, oftewel betekenis, manifesteer in die wyse waarop die verhaal vertel word. Hierdie doel mag dalk nie konstant bly in die veranderende wêreld nie, maar die feit dat dié literatuur 'n doel het, bly onveranderd (Heiland 2004: 186; MacAndrew 1979: 107). Ondanks die ontwikkeling en vooruitgang van die moderniteit en die klem op die rasonale,

het Gotiese figure en tekste steeds voorgekom. Volgens Botting (1996: 1-2) vertoon die teen-narratiewe wat in Gotiese romans benut word, duidelik die keerkant van die Verligting en humanitêre waardes. Gotiese romans kondenseer die talle bedreigings wat in gegewe tye in die samelewing ontwikkel het. Botting (1996: 6) sê verder dat dit oorwegend die vrese van die middelklas (wat die grootste deel van die Gotiese leserspubliek gevorm het) is wat gereflekteer word, onder meer die gevare van verbeeldingsbuitensporighede, wanvoorstellings, religieuse en menslike boosheid, sosiale transgressie, geestelike agteruitgang en spirituele korrupsie.

Die mate waarin *Die nag het net een oog* hierdie funksie vervul is nog nie ondersoek nie, maar met inagneming van die politieke toestande in Suid-Afrika rondom 1990 sou 'n mens wel verbande kon lê. Hoewel ek nie wil beweer dat die roman *Die nag het net een oog* beskou kan word as 'n metafoor van of analoog met wat in die werklikheid in Suid-Afrika gebeur het nie, kan daar tog afleidings gemaak word. Dit veronderstel nie outeursintensie nie. Dit gryp terug na die funksie van die Gotiese roman om aan lesers 'n veilige ruimte te bied waarin hulle hul vrese kan konfronteer. Die verbandleggings en interpretasies wat ek hierna bied, dien slegs ter demonstrasie.

Die Gotiese blyk om twee redes funksioneel te wees: eerstens om as 'n spieël vir die waardes en vrese van en veranderinge binne die betrokke samelewing te dien; en tweedens om 'n veilige ruimte te wees waarin hierdié en ander sosiaal-onaanvaarbare vrese uitgespreek en deurleef kan word.

Aangesien Gotiese literatuur deels op die verbreking van konseptuele en morele kulturele norme gegrond is, bied dit volgens Carroll (1990: 207, 202-204) insig in tye waar die kulturele orde gefaal het of skynbaar uitgedien is. Hierdie tipe literatuur trek gewoonlik 'n beperkte gehoor weens die inhoud, maar vereis beslis 'n tweede blik wanneer die ikonografie en strukture wat daarin voorkom, op so 'n wyse ontplooi dat dit die diepgaande angstigheid in tye van onsekerheid illustreer. Punter (1996b: 179, 193) sluit hierby aan deur die ontstaan van die Gotiese roman te plaas binne die tydperk van industrialisering, met ander woorde in 'n tyd toe sosiale rolle moes verander in die lig van nuwe moontlikhede. Die Gotiese literatuur is dus tekenend van aktuele kwessies in die alledaagse bestaan, byvoorbeeld mishandeling, moord en ander destruktiewe praktyke. *Die nag het net een oog* openbaar ook hierdie eienskappe. Botma, die antagonis, is 'n beliggaming van alles wat téén die Calvinistiese tradisie is, naamlik "andersheid", geweld en wraak. Sy

effek op Botmasdorp kan as tekenend beskou word van wat sou gebeur indien iemand sou waag om weg te breek uit die tradisionele leefstyl.

Die Gotiese roman kan verder gesien word as 'n beliggaming van veranderinge in die familie-struktuur in die middel van die agtiende eeu, sowel as die nuwe interverwantskap tussen die bourgeois-familie en die staat (Backus 1999: 1, 50; Heiland 2004: 3; Botting 1996: 5). Ook hier sluit Bloemhof aan by die konvensionele Gotiese roman: die verbrokkelde gesinsverhoudinge (byvoorbeeld dié van die Botma-gesin; en van Peter en sy ma, Ans) is 'n realistiese voorstelling van hoe die Suid-Afrikaanse gesinstruktuur rondom 1990 daar uitsien. Gotiese romans verwoord ook dikwels die stryd tussen die geslagte waar die aggressiewe, seksuele, manlike karakter, wat slegs sy eie sin soek, gestel word teenoor die passiewe, vroulike karakter, wat beperk word deur sosiale norme (Kilgour 1995: 12). Bloemhof breek deels weg van die konvensionele Gotiese roman deur hierdie gegewe om te keer. Wanneer Peter in Botma se mag is, beliggaam hy 'n aggressiewe, manlike karakter – hy verkrag die protagonis, Cathy. Cathy se karakterisering as heldin verskil van dié van die tradisionele Gotiese roman. Nie net inisieer sy die konfrontasie met Botma nie, sy is ook die een wat die dorp van ondergang red. Bloemhof sluit dus aan by die Gotiese konvensie deur die karakter Peter, maar vernuwe deur die heldin, Cathy, aktief in die verhaal te laat optree.

Saam met die stryd tussen die geslagte, het die gebruik van die waardes van die Verligting die grense van die rede en die waarheid in so 'n mate verdof dat dit nie langer as absolutes of agente van die magsisteme kon dien nie (Botting 1996: 173). Die wyse waarop die Gotiese roman magstrukture aanspreek, word as subversief beskou. Die voorbeelde van seksualiteit, chaos, verwarring en vrees wat in dié romans voorkom, is dikwels die opdamming van iets wat voorheen verbode was. As die tekstuele ruimte waarin hierdie kwessies dan gewoonlik figureer, ontwrig die Gotiese die dominante sisteem, ongeag of die sisteem geïdentifiseer kan word as rasionalisme, kapitalisme, die patriargie of realisme (Schmitt 1997: 9). Wat voorheen dus as waarheid aanvaar is, het nou onder die loep gekom. In 1991, die jaar waarin *Die nag het net een oog* verskyn het, staan Suid-Afrika op die drumpel van 'n politieke omwenteling (Price 1991: 285) – vir sommige 'n traumatiese ervaring. Berigte soos dié deur Vosloo (1990: 12) en Gawie¹⁴ (1991b: 2) illustreer duidelik die vooroordele wat daar toe in sekere kringe geheers het. In

¹⁴ Hierdie is ekstreme bronne ter illustrasie van die argument.

Bloemhof se roman word die dominante stelsel egter bevraagteken en gesuggereer wat die effek daarvan op die ondergeskikte Ander is.

Nie net blyk die nasionalistiese orde van vroeër om uitgedien te wees nie, maar blanke Suid-Afrikaners word gedwing om hul taal, geloof en kultuur in heroënskou te neem en die moontlikheid te oorweeg dat hulle dalk die regering van die land aan swart mense moet oorhandig. Berigte soos dié deur Vosloo (1990: 12) en illustreer duidelik die vooroordele teen die sogenaamde Ander en spreek die vrese uit oor wat die skrywers van die berigte dink sal gebeur indien die Ander in hul midde toegelaat word.

Derdens bevraagteken die Gotiese roman tegnologiese, wetenskaplike en sosiale norme en klasseverhoudinge op 'n wyse wat nie moontlik is binne realistiese fiksie nie (Bloom 1998: 14). Hiermee saam word die sentrale Gotiese tema van geweld teen vroue in oënskou geneem, asook die wyse waarop manlikheid gedefinieer en herdefinieer is in die literatuur (Schmitt 1997: 11-12). Uit Joubert (1990: 5) se artikel oor die wyse waarop die Suid-Afrikaanse geregsdiens vroulike verkrachtingslagoffers hanteer, kan 'n mens aflei dat die posisie van die vrou in die samelewing rondom 1990 in heroorweging gebring is. Bloemhof se roman sluit aan by die tema van geweld teen vroue: Cathy is die slagoffer van molestering en verkragting. Die roman sluit egter ook aan by die nuwe denkraamwerk: nadat Cathy die aborsie ondergaan, stap sy sterk en onafhanklik weg van die verkrachtingsinsident.

Mites en verhale oor vampiere konkretiseer vierdens die middelklas-leser se vrese rondom seksualiteit en bloedvermenging; meer spesifiek die vermenging van kulture – dít in 'n tyd toe onregverdige ekonomiese wedywering, immigrasie van sosiaal onaanvaarbare groepe en rassedegenerasie hoogty in die sensasionele én kwaliteitpers gevier het (Malchow 1996: 127). Botting (1996: 7) som bogenoemde goed op:

Gothic terrors activate a sense of the unknown and project an uncontrollable and overwhelming power which threaten not only the loss of sanity, honour, property or social standing but the very order which supports and is regulated by the coherence of those terms. The terrors and horror of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and adopt this cautionary strategy, warning of dangers of social and moral transgression by presenting them in their darkest and most threatening form.

Hierdie soort vrese was ook aanwesig met die verskyning van *Die nag het net een oog*. Gawie (1991a: 2) kritiseer oudpresident F.W. de Klerk byvoorbeeld sterk vir sy rol in die afskaffing van apartheid. Hy sê onder meer dat alhoewel De Klerk moeite doen om Suid-Afrikaners positief te stem oor die politieke veranderinge, hy self die “vrugte van sy nuwe Suid-Afrika” pluk met sy seun se verlowing aan ’n vrou uit ’n ander rasgroep. Uit hierdie opmerking kan ’n mens duidelik die betrokke skrywer se antagonisme teenoor die voorgenome politieke veranderinge sien.

Dit is egter nie net die wêreld ‘daar buite’ wat deur die Gotiese genre weerspieël word nie; ook die innerlike konflik van die mens in die algemeen vind neerslag in dié literatuur. Volgens Kilgour (1995: 30, 36) het die eerste Gotiese romans nie net die vrese en waardes van die samelewing van die tyd verteenwoordig en verwring nie, maar die leser teruggeneem na ’n vroeëre stadium van die menslike ontwikkeling. Deur formule-agtige en voorspelbare temas, intriges en effekte te benut, neem die roman die leser terug na ’n tyd waar die las van individualiteit en oorspronklikheid nog nie gevoel is nie. MacAndrew (1979: xi, 3) sluit hierby aan deur te betoog dat die Gotiese verhaal ’n tyd van simbiotiese eenheid en één-wees met die wêreld verteenwoordig, voordat die vervreemding van volwassenheid intree. Gotiese literatuur is daarop ingestel om vrees en afgryse by die leser te ontlok om sodoende vorm te gee aan opvattinge oor boosheid in die mens. Sy sê verder dat die Gotiese ruimte byvoorbeeld vorm gegee het aan konsepte van die plek van boosheid binne die psige van die mens. Kilgour (1995: 219) is dit met haar eens en beskou die Gotiese roman as ’n veilige hawe, weg van die harde realiteit wat die wêreld is. Dit bied ook aan die leser die geleentheid om onverantwoordelike gedagtes te hê, sonder om bang te wees vir die gevolge daarvan (King 1981: 289, 378).

Dit is juis vanweë hierdie simboliese verwoording van sosio-politieke en emosionele aangeleenthede dat die Gotiese roman as ’n tipe “Novel of Escape” beskou is (Summers 1968: 12), of eerder, ’n tipe transgressie-literatuur. Die negentigerjare van die agtiende eeu is in Europa gekenmerk deur maatskaplike onrus; ’n vrees vir buitelandse invalle het politieke en kulturele gesprekke oorheers. Hierdie problematiek word duidelik in die stilistiese konvensies van die Gotiese roman gereflekteer (Punter 1996a: 54-55). Die Gotiese roman bied ’n veilige ruimte waar ’n reeks ervarings be- en herleef kan word, sonder dat die leser ’n enkele sosiale konvensie of morele reël breek. Jordaan (1997: 66; sien ook Punter 1996b: 188) som dit goed op: “Die implikasie is natuurlik dat die leser, deur die lees van die gruwelverhaal, die reis na die onderwêreld meemaak.” Hy noem ook

dat 'n geslaagde Gotiese roman as “visioenêre fiksie” beskou kan word, aangesien die temas wat daarin voorkom, “buite die domein van die orde” val (Jordaan 1997: 97). Dikwels word die dood in hierdie tipe literatuur ook met die erotiek in verband gebring. Laasgenoemde word egter grensoorskrydend aangebied: dit is “byna uitsluitlik 'n erotisme wat op 'n bedekte, subtiële wyse sosiale taboes ignoreer”. Voorbeelde hiervan sluit in homoseksualiteit, bloedskande, bestialiteit, moord en geweld. Jordaan (1997: 67) sê verder:

Dit is asof die leser/kyker toegelaat word om 'n vlietende blik te kry op die verborge dieptes van die primordiale, pre-rasionele menslike psige terwyl hy terselfdertyd die impak daarvan op konvensionele konsepte van wat menswees behels, kan ontken omdat dit bloot ‘fiksie’ is. Die fundamentele ‘betekenis’ van die onordenbare, primordiale, entropiese werklikheid word vir 'n vlietende, ontstellende oomblik sigbaar, maar bly skadeloos gevange in die bladsye van 'n boek, of die raampies van 'n film.

Jordaan sluit hier aan by die menings van verskeie ander teoretici. Volgens Botting (1996: 74-75) aktiveer vrees die brein en verbeelding op so 'n wyse dat dit inderdaad die vrese en onsekerhede wat daar was, transendeer en die subjek in staat stel om van 'n posisie van passiwiteit oor te gaan tot aktiwiteit. Dit is dus nie 'n uitvloeisel van 'n neurotiese toestand soos Nienaber (1942: 9) beweer nie, maar eerder 'n middel ter genesing van neuroses (Jordaan 1997: 66-67). Die aantrekking van die geslaagde gruwelverhaal lê gevolglik nie in die graad van skouspelagtige sensasie daarvan nie en moet gevolglik nie gesien word as 'n negatiewe krag wat die leser “barbariseer” nie, maar eerder as 'n vorm van katarsis waardeur die angs vir die onbekende besweer word (Jordaan 1997: 66, 67). Die fiktiewe vreesaanjaendhede wat ons in hierdie tipe literatuur teëkom, help ons dus om die werklike, skrikwekkende situasies waarmee ons daaglik gekonfronteer word, te hanteer (King 1981: 26; Buys 2002: 15).

Hiermee saam bied Gotiese romans en ander bangmaakliteratuur die leser die geleentheid om op simboliese wyse dié dinge te sê, te doen en te ervaar wat taboe is binne die algemene sosiale konvensieraamwerk. Hierdie soort verhale word dikwels juis op die beginsel gebou van geheime wat liefers nie uitgelap moet word nie en dinge wat verkieslik nie gesê behoort te word nie (King 1981: 43, 61; Punter 1996b: 189, 197; Botting 1996: 89-90). Dit is hier waar die ambivalensie van die emosie wat met die Gotiese geassosieer word, na vore tree. Elemente wat vrees en weersin wek, fassineer en interesseer lesers ook. Bedreigings hou ook opwinding in; die gruwel kan teen algemeen aanvaarde verwagtinge in geniet word (Botting 1996: 9).

Met inagneming van bogenoemde sou die afleiding gemaak kan word dat *Die nag het net een oog* ook hierdie funksies verrig. Deur Botma se dade van geweld kry die leser die geleentheid om vreesaanjaende insidente te beleef sonder dat hy of sy werklik in lewensgevaar is. In die lig van die dreigende geweld met die afskaffing van apartheid, vergroot die waarskynlikheid van hierdie moontlikheid. Temas soos wraakneming, ongeoorloofde seksuele dade en onbedagsaamheid kom onder meer in die roman voor: almal temas wat teen die grein van die Calvinisme is. *Die nag het net een oog* bied die leser dus die opsie om vir 'n oomblik deel te hê aan hierdie gebeure, sonder om werklik enige sosiale konvensie te oortree.

Bogenoemde taboe-leeservarings strek ook tot die seksuele sfeer van die mens se bestaan: Anders as in die Romantiek, het Gotiese fiksie tot die steunpilare van die dominante bourgeois-ideologie gesprek deur fantasieë oor ongeïnhibeerde libido, bloedskande, verkragting, moord, familiemoord en sosiale wanorde te verwoord. Soos pornografie, voorsien dit 'n objek van begeerte en ideale van sosiale en seksuele transgressie (Jackson 1998: 128). Fiedler (1990: 134) beskou die Gotiese roman as 'n flirtasie met die dood, 'n proses wat dieselfde genot vir die leser inhou as wanneer seks weerhou word. Hierdie uitspraak word deels ondersteun deur King (1981: 267) se bewering dat die Gotiese ruimte (dit wil sê die plek waar die slegte gebeurtenisse plaasvind – dit sluit ruimtes soos spookhuise in) op 'n tyd as 'n simbool vir die baarmoeder gesien is. Volgens Carroll (1990: 169-170, sien ook Hinds 1992: 155) het hierdie benadering die weg daartoe gebaan dat die Gotiese roman beskou is as veilige ruimte waarin seksuele vrese aangespreek kon word, insluitend eroties-sadistiese vrese.

Die teendeel is egter ook waar: die Gotiese literatuur mag 'n uitlaatklep en veilige ruimte vir en van sosiale kwessies wees, maar dit kan ten doel hê om lesers as 't ware terug in hulle korrekte sosiale rolle in te laat skrik. Feministe het uitgelig dat veral in onlangse rillers en grillers, die antagonis oorwegend die seksueel aktiewe adolessente meisies teiken. Die onderliggende morele boodskap hier lui: "Speel rond en kyk wat jy verdien om oor te kom." Meer nog, die vroulike slagoffer is van meet af aan 'n konstante in Gotiese romans. Die ontvoering van vroue, wat te naby aan verkragting is om die verwantskap mis te kyk, kan gesien word as 'n voortdurende seksistiese waarskuwing dat vroue in hul spoor moet trap, aangesien hulle oorgelaat is aan die mans in 'n patriargale samelewing (Carroll 1990: 196-197; Bloom 1998: 13; King 1981: 368). Verkragting word ook dikwels as 'n verlossingsdaad uitgebeeld (Jordaan 1997: 61). In Bloemhof se roman manifesteer bogenoemde op

uiteenlopende wyses. Cathy se doelbewuste keuse om na Botma se huis (oftewel die verbode ruimte) te gaan, kan beskou word as 'n metafoor vir wat kan gebeur indien die Ander se ruimte betree word, of selfs indien die Ander verdra of toegelaat word. Die metafoor maan lesers dus om eerder binne die tradisionele orde te bly. Aangesien Cathy 'n vrou is, sou haar verkragting ook beskou kon word as 'n waarskuwing vir vroue om die patriargale orde te handhaaf. Die wyse waarop sy as 't ware "vry" word ná die aborsie, skakel weer met die idee dat die verkragting 'n verlossingsdaad is. Hiermee saam kan dit die manifestering wees van die heroorweging van die posisie van die vrou soos vroeër bespreek (sien afdeling 4.3 in hoofstuk 4; vergelyk Joubert 1990: 5).

Hiermee saam kan moderne rillers beskou word as rituele van inversie vir die mensdom. Die doel van hierdie rituele, soos beliggaam in die struktuur van die Gotiese intrige, bevestig die dominante kulturele standpunte en die heersende norme. Laasgenoemde word deurgevoer tot op politieke vlak en die valorisering hiervan is ideologies gelaai. Dus, deur die konstante herhaling van die onderliggende scenario van rillermedia word die status quo, insluitend patriargale ideologieë, indirek bevestig en bemagtig¹⁵ (Carroll 1990: 196-197, 201; Kilgour 1995: 8; Francis 1998: 153; Buys 2002: 16-17). Volgens Heiland (2004: 5, 10-11) vorm die patriargie 'n groot deel van die Gotiese roman: hoe dit gebou is, hoe dit funksioneer, wat dit bedreig en wat dit stimuleer. Die patriargie is egter nie net die onderwerp van hierdie romans nie, maar is op sigself ook 'n soort Gotiese struktuur. Dit vier die manlike kreatiewe mag wat die onderdrukking en soms selfs die offer van vroue vooropstel. Vroue is as 'n bedreiging vir die maatskaplike orde beskou wanneer hulle, deur kontak met die primordiale vitaliteit van die onnoembare, seksueel ontwaak (Jordaan 1992: 60; Wolf 1992: 13).

Hierdie vooropstelling van die patriargie is ook teenwoordig in *Die nag het net een oog*. Cathy haat byvoorbeeld die onderdanige rol wat sy inneem wanneer die burgemeester haar nader oor die komende eeufeesvieringe. Sy sê onder meer sy "haat haarself vir die sieklik onderdanige manier waarop die woorde voor hom neerbuig". (25). Sy werp egter die patriargale orde omver wanneer sy aan die einde van die roman vir Botma verslaan.

In aansluiting by bogenoemde, bespreek Schmitt (1997: 167) ook die kwessie van nasionaliteit: die vorming van nasionale subjektiwiteit is 'n moderne poging om die waarheid rakende 'n historiese nasionaliteit te bevestig en duidelikheid te kry oor die

¹⁵ Bloom (1998:9) bied 'n verdere bespreking hieroor.

geskiedenis van 'n bepaalde nasie. Volgens Schmitt (1997: 156, 167) openbaar die Gotiese die moderne geneigdheid om die geskiedenis selektief te onthou en beklemtoon so wat nasionaliste graag verberg wil hou: die nuutheid en gekonstrueerdheid van nasionalisme. Punter (1996b: 205) sê in hierdie verband dat die Gotiese roman as 'n kulturele self-analise beskou kan word: die beelde wat dit oproep, word droombeelde van 'n bekommerde sosiale groep, belas met internasionale en nasionale ontwikkelinge. 'n Mens sou die insident waar die stigters van Botmasdorp die seun (Botma) jag en probeer doodmaak (77-78; 177), moontlik kon sien as 'n metafoor van die politieke geweld wat veral in die apartheidsera voorgekom het¹⁶.

Die Gotiese roman is dus 'n produk vanuit 'n dinamiese en onrustige samelewing, maar terselfdertyd 'n terapeutiese antwoord op die vrae wat uit onsekerheid gebore word. Die Gotiese roman se aanpassings by die heersende sosio-politieke atmosfeer, sou dus as bevestiging dat die roman deel vorm van ontspanningsliteratuur (spesifiek popkultuur) kon dien. Volgens Van Gorp *et al.* (1998: 345) is die vermoë van 'n subkultuur om by geskiedkundige veranderinge en maatskaplike omstandighede aan te pas, een van die kenmerke van hierdie randgenre. 'n Belangrike funksie van die Gotiese roman, naamlik die weerspieëling van kulturele angsthede, lei dus daartoe dat dit as ontspanningsliteratuur beskou kan word.

4.3.1. Die sosio-politieke funksies van die Gotiese roman

Benewens die algemene funksies van die Gotiese roman wat hierbo genoem is, kan die Gotiese roman duidelik verbind word met sosio-politieke omwentelinge en ander ontwikkelinge deur die eeue. Dit het begin met die Verligting, gevolg deur die Franse Revolusie, en daarna die Industriële Revolusie en die Romantiek (Cornwell 1990: 45). Die Gotiese roman kan dus gesien word as deel van die reaksie op politieke, sosiale, wetenskaplike, industriële en epistemologiese omwentelinge van die sewentiende en agtiende eeu (Kilgour 1995: 177; Sage 1990: 13; Punter 1996b: 181). Soos reeds uit vroeëre opmerkings blyk, kan daar ook 'n verband gelê word tussen die einde van die apartheidsera en Bloemhof se roman *Die nag het net een oog*. Selfs die Gotiese boosaard is gevoelig vir die politieke strominge van die tyd – hy word dikwels geskep as 'n kombinasie van al die vrese van 'n bepaalde era (Sage 1990: 15-16). Botma, die antagonis in Bloemhof se roman, kan as 'n beliggaming beskou word van dit wat 'n groot

¹⁶ Die Soweto-opstande in 1976 – en spesifiek die dood van Hector Peterson – is seker die bekendste voorbeeld hiervan (Cameron en Spies 1991: 311-312). Om 'n regstreekse verband tussen Hector Peterson en die seun (Botma) te lê, is egter nie so regverdigbaar nie, aangesien daar in die beskrywing van Botma geen rasse-aanduiding is nie.

aantal Suid-Afrikaners rondom 1990 as 'n bedreiging beskou het: die “donker” ander wat teenoor die nasionalistiese, Calvinistiese tradisie staan.

Vervolgens 'n kort bespreking van vier belangrike sosio-politieke kwessies wat binne die Gotiese tradisie neerslag gevind het: kwessies rondom ras en die suiwerheid van bloed; vrese in die tyd van die Franse en ook Russiese revolusie; die veranderinge tydens die Industriële Omwenteling (wat met wetenskaplike ontdekkings gepaard gaan); en laastens die politieke atmosfeer in Suid-Afrika rondom 1990.

4.3.1.1 Rassekwessies en die Gotiese roman

Na aanleiding van Ellis (2000: 208) en Carroll (1990: 196) kan die manifestasie van rassekwessies in die Gotiese roman in verband gebring word met die kolonialistiese geskiedenis en veral die onderdrukkende aard daarvan. West (1996: 2) identifiseer die agtiende eeu, toe die afskaffing van slawerny heftig gedebatteer is, as die tyd waarin Wes-Europeërs toenemend in kontak gekom het met die voorkoms en tradisies van nie-Europese groeperinge. Uit hierdie nuwe verhoudinge het veranderende en ambivalente houdings ontwikkel, gevoed deur die begin van die moderne wetenskap, die groei van die kapitalisme in die uitgewersbedryf en groter geletterdheid. Ras en alles wat daarmee gepaard gaan, was nie meer 'n vae vooroordeel nie; dit het die onderwerp van die akademiese diskoers en populêre joernalistiek geword. Volgens Schmitt (1997: 13) word Gotiese romans gekenmerk deur minder skadelike vorme van xenofobie, alhoewel dit dikwels nie afspeel in die land waarin dit gepubliseer word nie. Vanweë die binêre aard van dié romans, byvoorbeeld vir wat betref binne/buite, sadistiese man/geviktimizeerde vrou, kan xenofobie gelees word as 'n voortsetting van hierdie preokkupasie – eers op nasionale vlak en uiteindelik, in die neëntiende eeu, rakende ras.

Rassisme is hier dus 'n vloeibare konsep waarvan die definisie wissel en met tyd verander. Rassisme is 'n proses waardeur 'n verskil as boos gestereotipeer word. Die Gotiese roman en rassediskoers is nou met mekaar verweef, beïnvloed mekaar en is beide grootliks gevorm deur die sosiale, rasse- en seksuele opvattings van die geletterde middel- en laermiddelklas. Die Gotiese roman van die agtiende en neëntiende eeu het 'n medium geword waardeur rassisme, bewustelik of onbewustelik, gevoelens van vrees, weersin en vervreemding kon oproep en versterk. In hierdie opsig is *Frankenstein* deur Mary Shelley 'n goeie voorbeeld: dit reflekteer onder meer die onsekerheid rondom die konsep ras, terwyl dit ook die inherente skakels tussen ras en ander ontwikkelende konsepte soos klas

en geslag wat in hierdie tyd geëvolueer het, blootlê (Malchow 1996: 3-5, 38; West 1996: 101).

Saam met die vrees van 'n inval deur ander rassegroepe, was die vrees van onsuiver bloed. Net soos die middelklas vrees gehad het oor die behoud van sosiale grense en standaarde, was daar vrees van rasseverlaging. Die idee dat die vermenging van "wit" en "swart" bloed slegs tot 'n verbetering van laasgenoemde sal lei en nie 'n verswakking van die eerste nie, het stelselmatig begin posvat. Gevolglik is gemengde afkoms simpatiek beoordeel: dit het nie rassige gevaar vir die blanke bevolking ingehou nie, maar was wel die begin van 'n verhoging van die status van die swart bevolking (Malchow 1996: 172-173; Heiland 2004: 3). Jordaan (1997: 68) maak die opmerking dat dit in die Gotiese roman eerder gaan om die konsep van "onreinheid"¹⁷. Volgens hom gaan dit egter nie net om die transendering van kategorieë nie, maar om die vermenging of as 't ware besmetting van die onderskeie relevante kategorieë.

Hierdie vrees figureer ook in latere uitvloeisels van die Gotiese roman: in die 1992-verfilming van *Dracula* word die roman se skakel met 'n bloedsiekte duidelik deur mikroskopiese uitbeeldings van bloedselle geïllustreer. Die 1990's, soos die 1890's, is geterroriseer deur die dodelike verwantskap tussen bloed en seks, die sifilis van 1890's vervang deur VIGS in die 1990's. Die film versterk weer die band tussen vampiere en seksualiteit, 'n tegniek wat vrees uit die verlede effektief verbind met vrees in die hede (Botting 1996: 177). Hier funksioneer die vrees vir besmette bloed dus nie net op rassevlak nie, maar ook op die vlak van seksualiteit.

4.3.1.2 Die Gotiese roman en die Franse en Russiese Revolusie

Onsekerhede oor die aard van mag, die reg, die samelewing, die familie en seksualiteit domineer Gotiese fiksie. Hierdie onsekerhede is direk verwant aan die moontlikheid vir disintegrasie wat met 'n politieke revolusie gepaard gaan (Botting 1996: 5). Volgens Heiland (2004: 3, 32; sien ook Ellis 2000: 81) is die tydperk van 1660 tot 1800 veral in Europa gekenmerk deur revolusie. Dit het begin met die Engelse burgeroorloë rondom 1649 en 'n hoogtepunt bereik met die Franse Revolusie in die 1790's. Laasgenoemde het Jan Alleman op verskeie gebiede beïnvloed: intellektueel is die era van Verligting betree. Daar was nou regverdiging om verskillende sake te bevraagteken: die mag van die rede

¹⁷ Jordaan verwys na die term van "onreinheid" as 'n konsep wat in Carroll (1990) se werk bespreek word. Ek kon egter geen bewyse hiervoor in die betrokke bron vind nie. Malchow (1996: 5, 172-173) is meer relevant in hierdie verband.

en die ervaring; die verbete verkleeftheid aan die leringe van die voorvaders (veral die kerk); en die gewillige onderwerping aan die voorskrifte van die outoriteit (Sage 1990: 8).

Op ekonomiese gebied het kapitalisme meer op die voorgrond getree en middelklasmense het toenemend 'n posisie begin bereik van waar hulle die outoriteit van die heersende aristokrasie kon uitdaag (Heiland 2004: 3, 32). Terselfdertyd was daar 'n verskuiwing in die organisasie van die familie-struktuur: mans het al hoe meer die werksmark betree, vrouens se ruimte is toenemend beperk tot die huis en geslagrolle is gekodifiseer, terwyl dit konstant teenkanti g gekry het. Dit was 'n tydperk gekenmerk deur grootskaalse onstabieleit in sosio-politieke strukture en dit het vanselfsprekend neerslag gevind in die literatuur. Hierdie afleiding word ondersteun Punter (1996b: 190-191) se stelling dat die Gotiese romans dikwels emosionele ambivalensie openbaar, onder meer op die gebied van verskillende klasse.

Hierdie tydperk kan dus gesien word as 'n era van die disintegrasie van die sosiale orde. Veral binne die dekade waarin die Franse Revolusie plaasgevind het, was daar belangrike veranderinge aan die regeringstruktuur van die monargie. Die letterkunde van hierdie tyd het die politieke vrese en onsekerhede gereflekteer (Botting 1996: 63, 80).

In die tyd van die Russiese Revolusie verskyn daar ook romans waarin bogenoemde tendense voorkom. Blignault (1993: 24-25) verwys in haar oorsig oor die wêreldletterkunde na Dostojewski se *The Devils*. Die titel van die roman is afgelei van die Bybelse verhaal van die besete man van Gadara wat in die Evangelie (Lukas 8) vertel word. Die besetene verteenwoordig 'n Rusland in persoonsvorm en die bese geeste is die dreigende omwenteling wat die mense tot raserny gedryf het. Leiers in die omwenteling word verteenwoordig deur die trop varke waarin die geeste uiteindelik weggestuur word. Blignault is van mening dat die Bybelverhaal dus 'n simboliese uitgangspunt bied om, soos Dostojewski dit beskou, die vernietigende uitwerking van die revolusionêre ideologie op die aanhangers daarvan te illustreer.

Deur die loop van my ondersoek oor die verband tussen politieke omwentelinge en die Gotiese roman, kom dit ook duidelik na vore dat 'n groot aantal Gotiese skrywers betrokke was by die politiek en openlik gekant was teen onder andere die Franse Revolusie (Kilgour 1995: 219). Dit beteken nie noodwendig dat elke Gotiese roman polities subversief is nie.

Tog is dit interessant dat die bekende Gotiese skrywers Walpole, Beckford, Burke en Lewis almal lede was van die Parlement (Sage 1990: 14; Summers 1968: 399, 401).

Maar wanneer is 'n Gotiese roman subversief van aard? Om te bepaal of 'n roman polities onderdrukkende sosiale kwessies aanspreek, moet die temas wat daarin voorkom, ondersoek word. Só het die xenofobiese kwaliteit byvoorbeeld na vore getree: die boosdoener of monster het 'n inherente vyandige houding teenoor die mensdom en verteenwoordig dus die "ander". Deur hierdie vervreemdende voorstelling van die "ander", is enigeen wat 'n bedreiging inhou op die gebied van nasie, ras en geslag as negatief geëtiketteer. Indien die argument wat vroeër genoem is, naamlik dat vreeslitteratuur die status quo versterk, in heroerweging geneem word, kan 'n mens betoog dat hierdie soort literatuur altyd polities onderdrukkend is. Dus: wanneer word dit as 'n instrument van verdrukking en wanneer as 'n instrument van bevryding gesien? Dít hang af van die interne struktuur en die konteks waarin die werk ontstaan het, nie die ontologiese status daarvan nie, meen Carroll (1990: 178, 196). Daar is dus Gotiese romans wat nie politieke onderstrominge het nie; die teenwoordigheid van politieke ondertone word bepaal deur die heersende sosio-politieke konteks in die tyd toe die boek geskryf is.

4.3.1.3 Die Gotiese roman in die tyd van die Industriële Omwenteling

Regdeur die agtiende eeu het belangrike sosiale, ekonomiese, politieke en kulturele veranderinge die mens se bande met 'n ordelike sosiale wêreld begin slyt. Verstedeliking, industrialisasie en revolusie was die prominentste tekens van verandering. Tydens die Verligting het selfstandige, individuele denke die plek ingeneem van die opvatting dat geloofsoortuigings met gesag wêreldsake en veranderende opvattinge oor die verwantskap tussen mense en die natuurlike, bonatuurlike en maatskaplike ruimtes met gesag kan verklaar. Die Gotiese roman was dus die gevolg van die vrees wat uit bogenoemde situasie ontstaan het; 'n poging om hierdie onsekerheid te regverdig en te hanteer. Die roman poog ook om dit wat die Verligting onverduidelik gelaat het, te verhelder (Botting 1996: 23).

Nienaber en Nienaber (1942: 9, 21) beskou verhale soos dié van Edgar Poe as 'demoniese' dierverhale en voer aan dit het as 'n uitvloeisel van die oorindustrialisering van die Europese en Amerikaanse grootstede in sommige kringe 'n hunkering na sensasie en grillighede ontstaan, uitsluitlik met die doel om die verveling van en eentonigheid van

die lewe in die stad teen te werk. Hulle skryf die verskynsel ook toe aan oorbeskawing, ten tye van hulle studie nog nie so 'n groot probleem in Suid-Afrika nie.

Met al hierdie veranderinge het die wetenskap ook begin vooruitgaan. Die bygelowige raamwerk waaruit mense in hierdie tyd nog die wêreld beskou het, het die wetenskap egter as 'n tipe alchemie beskou; 'n inmenging met magte wat nie verstaan kan word nie en tot gevolge lei waarvoor daar geen beheer is nie (Botting 1996: 143). Birkhead (1921: 159) wys op onder meer *Frankenstein* wat kyk na die effek van wetenskap wat ver oor die toelaatbare grense beoefen is op die mens se siel.

4.3.1.4. Die politieke atmosfeer in Suid-Afrika rondom 1990

Botting (1996: 5) identifiseer bepaalde onsekerhede wat voorkom wanneer 'n politieke orde bedreig word, onder meer onsekerhede oor die toekoms van die heersende mag, die grense van seksualiteit en die behoud van die samelewing. Die politieke atmosfeer in Suid-Afrika in die negentigerjare kan as sodanige situasie beskryf word. Die disintegrasie van apartheid het in sekere kringe tot groot onsekerheid gelei. Nie net sou die gesig van die regering verander nie. Bepaalde kulturele waardes het ook al hoe meer uitgedien begin voorkom en die veelrassigheid en multikulturaliteit van Suid-Afrika sou nou vir die eerste maal erken moes word. Die nasionalistiese orde van vroeër het uitgedien geblyk te wees en blankes is gedwing om hul taal, geloof en kultuur in heroënskou te neem en die moontlikheid te oorweeg dat hulle dalk die regering van die land aan swart mense sou moes oorhandig. Tog was die referendumuitslag oorweldigend positief ten gunste van die hervormingsproses en onderhandelinge oor 'n nuwe grondwet. Alhoewel dit vergesog kan wees om bogenoemde politieke kwessies regstreeks met Bloemhof se roman te verbind, sou daar tog geredeneer kon word dat *Die nag het net een oog* oor die gevolge van onverdraagsaamheid, miskenning en uitsluiting handel, asook oor die misbruik van mag.

Net soos die Franse Revolusie 'n groot impak op die land se ekonomie gehad het (Heiland 2004: 3, 32), sou die bevryding van voorheen benadeelde bevolkingsgroepe noodwendig 'n impak hê op die Suid-Afrikaanse ekonomie. Die ekonomiese moontlikhede wat die afskaffing van apartheid vir byvoorbeeld swart mense ingehou het, sou hulle in dieselfde posisie plaas as die middelklas tydens die Franse Revolusie. Vanuit hierdie posisie sou hulle die heersende orde kon uitdaag. Terwyl hierdie verandering 'n positiewe wending vir swart Suid-Afrikaners sou inhou, het sekere blanke Suid-Afrikaners dit as negatief ervaar.

Die nag het net een oog sluit aan by die tradisie van die eertydse Gotiese romans deurdat die temas wat daarin benut word, myns insiens beskou kan word as 'n manifestasie van uitdaag van bepaalde sosio-politieke strukture.

Daar sou ook moontlik 'n verband gelê kon word tussen die Industriële Omwenteling en die gevolge van die afskaffing van apartheid. Waar industrialisasie gelei het tot onder meer verstedeliking (Botting 1996: 23), sou die herroeping van die apartheidsbeleid lei tot die herroeping van die Groepsgebiedewet (Anoniem 1991: 4). Hoewel dit moontlik as aanvegbaar beskou kan word om die debat oor grondbesit in Bloemhof se roman te wil inlees, sou daar wel beweer kon word dat die roman oor die gevolge van uitdrywing, ontneming en ontheemding handel.

Die tydperk rondom 1990 word ook gekenmerk deur die ontbanning van politieke vlugteling (Oakes 1995: 443). Botma se terugkeer weerspieël dus moontlik die terugkeer van diegene wat vroeër weggedryf is. *Die nag het net een oog* sluit dus aan by die klassieke Gotiese romans deur bepaalde kulturele vrese indirek aan te spreek. Deur hierdie vrese by wyse van Bloemhof se roman te konfronteer, ontsnap die leser aan die omstandighede wat hierdie vrese veroorsaak. In hierdie opsig sou dit dus as 'n soort "ontvlugtingsroman" beskou kan word (Jordaan 1997: 55; sien ook Summers 1968: 12).

'n Mens sou kon ondersoek waarom daar nie nog Gotiese romans in Afrikaans en veral in dié tyd verskyn het nie. 'n Moontlike rede hiervoor is dalk die wye openbare gesprekvoering oor die verandering en die (latere) instel van kanale soos die Waarheids- en Versoeningskommissie wat 'n veilige uitlaatklep vir hierdie vrese en ander negatiewe emosies gebied het. Lesers kon dus hul vrese binne hierdie ruimtes konfronteer en 'n ruimte soos Gotiese romans sou oorbodig wees.

4.4. Ontwikkelinge binne die Gotiese tradisie

Teen die einde van die sewentiende eeu begin die neo-klassisme meer gevestig raak in Europa. Hierdie beweging het oorgeloopt in die sogenaamde era van die rede en kunsvorme van hierdie tyd word gekenmerk deur literêre, kunssinnige en estetiese waardes soos dekorum, harmonie, elegansie en selfbeheersing. Teen die middel van die agtiende eeu word hierdie kunsvorme toenemend uitgedien en verskyn die sogenaamde "Graveyard"-digters op die literêre toneel. Hul verse was deurspek met verwysings na die dood, verval, lyke en grafkelders en het 'n beduidende invloed gehad op die skrywers van

die Gotiese roman, en veral die skrywers van die Duitse rilroman (*Schauerroman*). Die vertaling van die Duitse rilromans het so vroeg as 1794 begin. Alhoewel hierdie invloed reeds 'n belangrike punt in die ontwikkeling van die Gotiese roman as sodanig verteenwoordig, is die Gotiese oplewing as 'n vorm van agteruitgang beskou (Jordaan 1997: 59; Kilgour 1995: 33; Punter 1996a: 8, 57; Buys 2002: 16).

Gotiese romans van hierdie tyd is gekenmerk deur skrikwekkende karakters wat monsters, demone, lyke, gevaarlike aristokrate en priesters insluit. Hierdie boosaarde het die lewens van gewone mense, in besonder die onskuldige heldin, se lewe versuur met geheimsinnige en bonatuurlike gebeure (Buys 2002: 21). In hierdie tyd het die romans veral gefokus op die verwerping en objektivering van dreigende figure van die bose en die duisternis. Maar Gotiese kastele, skurke en geeste, wat alreeds cliché- en formule-agtig begin word het vanweë talle nabootsings, het lesers nie meer bang gemaak nie (Botting 1996: 10). Hierdie elemente se kapasiteit om vrese en angsthede te eksternaliseer en te beliggaam, het begin afneem. Die tegnieke is verstoot en behoorlike grense is ingestel: skurke is gestraf en heldinne is goed getroud.

In die neëntiende eeu was die stabiliteit en sekuriteit van sosiale, politieke en estetiese formasies heelwat meer onseker; 'n verandering wat duidelik te sien is in die nuwe ruimtes wat in Gotiese romans aangetref is. Volgens Bloom (1998: 12) breek die nuwe ruimtes weg van die Middeleeuse gevoel van vorige Gotiese romans en het dit 'n meer moderne aanslag: dit is dikwels middelklaswonings, hotelle, biblioteke en tuine. Geen ruimte is meer verbode vir die verskriklike nie. Vir Malchow (1996: 128-129; sien ook Buys 2002: 18; Botting 1996: 136) was die tegnieke wat wél agtergebly het, eerder tekens van 'n preokkupasie met verwarde identiteit, innerlike ruimtes en konflikte, dit wil sê elemente binne die menslike natuur. Die fokus was dus nou weg van die manifestasies van eksterne ruimtes en konflikte, oftewel die bonatuurlike. Hierdie ommekeer was die donker sy van die ideale van individualiteit, verbeeldingryke bewustheid en skepping wat hoogty gevier het in die era van die Romantiek. Die Gotiese was deel van 'n geïnternaliseerde wêreld van skuldgevoelens, angstigheid en wanhoop; dit was 'n wêreld van individuele transgressie wat die onsekere grens van verbeeldingsvryheid en menslike kennis bevraagteken het. Totdat die menslike kondisie verander, sal die mens voortgaan om fantasieë van hierdie aard nodig te hê, betoog MacAndrew (1979: 250). Dit beliggaam die dilemma van die mens se bestaan en konfronteer ons daarmee, sodat ons sodoende die duisternis in die gesig kan kyk (MacAndrew 1979: 250).

Teen die tweede dekade van die neëntiende eeu het die Gotiese roman as 't ware as oorbodig voorgekom, maar steeds die hoofstroomliteratuur beïnvloed. Verhale van hierdie tyd is oorheers deur verwarde, brose of selfs geheime identiteite, 'n vrees vir blootstelling, boosheid wat as fatsoenlikheid verskans is of fatsoenlikheid wat op korrupsie gebou is (Malchow 1996: 127). Veral die werk van die Brontë-susters, gepubliseer rondom 1847, toon tekens van hierdie invloed. In die tweede helfte van hierdie eeu het die spookverhaal egter oorheers. 'n Toenemende aantal skrywers het sukses behaal as kenners op hierdie gebied en selfs skrywers van die hoofstroom het nou en dan hul hand aan die spookgenre gewaag. Die verhale van hierdie tyd wyk af van die raamwerk soos vasgestel in die werke van Poe en ander bekende Gotiese skrywers. Dit het gelei tot 'n neiging om 'n misterieuse element by die letterkunde te voeg, byvoorbeeld in speurverhale; laasgenoemde het meer intelligent en opbouend voorgekom as hul voorgangers, ten spyte van die feit dat die inhoud dikwels dieselfde graad van grusaamheid bereik het. Teen die begin van die twintigste eeu was die mode van Gotiese literatuur vir eers verby (Daniels 1975: 27, 50).

Op die gebied van die vampierroman was daar egter 'n belangrike ommekeer. Net soos verhale oor weerwolwe, is stories oor vampiere geïnspireer deur ware insidente van moorddadige geweld. Vandag is daar net 'n meer subtiel komponent van die geloof aan vampiere, moontlik afgelei van die observasie dat mense teer op die negatiewe energie wat hulle in ander veroorsaak, hul vitaliteit dreineer en in der waarheid sielkundige vampirisme beoefen. In die verlede het die vampier krag verkry deur sy slagoffers se bloed te drink en seksuele omgang met hulle te hê. Eersgenoemde het weggeval in die neëntiende eeu, maar die erotiese element het behoue gebly in die nuwe vampierroman en -film (Cavendish 1994: 21; Botting 1996: 135). Afrikaans lewer weinig op op die gebied van die vampierroman. Bloemhof se jeugwerk, *Vampiere in Londen*, is een van die min voorbeelde. Die oorfloedige beskikbaarheid van Engelse vampierromans, byvoorbeeld dié van Anne Rice, is moontlik die rede waarom Afrikaanse skrywers nie hierdie genre ontgin nie.

In die twintigste eeu was daar weer oplewing op die gebied van die Gotiese roman, maar daar is min ooreenkomste tussen die eietydse Gotiese roman en die eerste Gotiese romans. Die kontemporêre Gotiese roman is 'n afgewaterde nabootsing van die vroeëre Gotiese romans: die bedreigde heldin neem die hoofrol in en word altyd gered, die bonatuurlike neem 'n tree terug en word altyd verduidelik en die verdoemde siel van die

boosdoener wat die aanvanklike Gotiese romans geïnspireer het, is vasgevang in die liggaam van 'n goedkoop skobbejak (Daniels 1975: 27-28). *Die nag het net een oog* openbaar ook hierdie tendens. Cathy neem die hoofrol in, maar word nie gered nie – sy red. Die rede waarom Botma wraak neem, word ook duidelik gestel in die teks. Hierdie verduideliking laat dus vir die leser ruimte om empatie te hê met die antagonist in die roman. Alhoewel Daniels (1975: 27-28) hierdie neiging as 'n tree terug beskou, is dit myns insiens 'n vernuwende ontwikkeling in die lang bestaan van die Gotiese roman.

Jordaan (1997: 63-64) bespreek die kontemporêre Gotiese roman, spesifiek die postmoderne Gotiese roman, op 'n meer neutrale wyse as Nienaber en Nienaber (1942: 10). Volgens Jordaan is die grootste verskil tussen die twee die eendimensionaliteit van die tradisionele Gotiese roman teenoor die multidimensionele werklikheidsbeleving van die postmoderne Gotiese roman. Laasgenoemde het verder 'n merkbare intertekstuele aanslag; as voorbeeld noem hy François Bloemhof se *Die nag het net een oog*. Nie net is die postmoderne gruwelverhaal boeiend en toeganklik in terme van intrige nie, dit skep vir die leser 'n rol en dwing die ontvanger van die boodskap om deeglik rekenskap te gee van die kodes waarop die outeur steun. Volgens Jordaan (1997: 63-64; sien ook Loock 1994: 99-102) is dit op hierdie vlak waar Etienne Leroux se roman onderskei kan word van 'n ware Gotiese roman: lesers wat nie kennis het van Gotiese konvensies en kodes wat in die roman *Een vir Azazel* (1980) voorkom nie, kan nie hierdie elemente uit die roman onttrek en ontgin nie. Die roman word gevolglik nie as ontspanningslektuur gelees nie. Bloemhof se roman daarteen, word duidelik aangebied as ontspanningsliteratuur, maar bied vir die leser wat kennis dra van bogenoemde konvensies, veel meer.

Die tradisionele word egter nie volkome opsy geskuif nie. Dikwels word die tradisionele kenmerke net aangepas om relevant te wees vir die heersende konteks. *Die nag het net een oog* speel byvoorbeeld in 'n klein Suid-Afrikaanse dorpie met oorwegend Afrikaanse inwoners af. Bloemhof pas dus die ruimte in die roman aan en sodoende word die roman meer relevant binne die Suid-Afrikaanse konteks. Films¹⁸ het ook in 'n groot mate die geskrewe Gotiese werk vervang – dit het die nuwe medium geword waardeur geweld en die sosiale gevolge daarvan uitgebeeld word. Geweld is dus steeds teenwoordig – die graad daarvan verskil net van vroeëre werke (Punter 1996b: 149; Carroll 1990: 211).

¹⁸ Jordaan (1997: 63) bied in sy artikel 'n meer omvattende oorsig oor films in hierdie genre. Hinds (1992) tref 'n omvattende vergelyking tussen die ooreenkomste tussen die Gotiese genre en "Heavy Metal"-musiek.

Uit bogenoemde kan afgelei word dat die Gotiese roman dikwels 'n uitvloeisel is van bepaalde sosio-politieke omstandighede. Hiermee saam ontwikkel die Gotiese tradisie verder deur skrywers se deurlopende aanpassing in 'n poging om relevant te bly vir die lesers.

Vervolgens word daar meer spesifiek gekyk na die tradisie van die Gotiese roman in Suid-Afrika, met spesifieke verwysing na *Die nag het net een oog*.

4.5. Die Gotiese roman in Suid-Afrika met verwysing na *Die nag het net een oog*

Die Gotiese roman is grootliks afwesig in die Afrikaanse letterkunde en letterkundige besprekings. Uit die besprekings wat wél voorkom, blyk die volgende redes die oorsaak van hierdie toestand te wees: eerstens ontbreek die korrekte kategorieë om tekste van hierdie aard te kategoriseer en tweedens word die tekste wat wel bestaan, nie bespreek nie of nie volgens die relevante kriteria bespreek nie. Volgens Jordaan (1997: 55) is daar tot op hede min navorsing gedoen oor gruwelverhale in Afrikaans; tekste wat ten doel het om emosies soos vrees, afsku, weersin en afgryse te verwek, is generies gegroepeer as rillers, grilprente, grilstukke of gruwelstukke. Dit word verder beskou as lektuur en is selde deel van die letterkunde-sillabusse aan Suid-Afrikaanse universiteite.

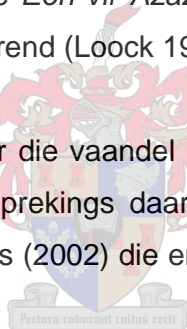
'n Ander moontlike rede vir die gebrek aan navorsing oor die gruwelgenre is die gebrek aan verhale in Afrikaans wat as gruwelik beskryf kan word. Slegs enkele Afrikaanse verhale is tot op hede gepubliseer met 'n sterk aanduiding dat dit as 'n gruwelverhaal gelees moet word (Jordaan 1997: 56). Naas C.L. Leipoldt se *Waar spoke speel*, *Rooi Rotte* en *Wat agter lê en ander verhale*, Marie Linde se *Kaparrings* en I.D. du Plessis se *Uit 'n ander wêreld* kan daar waarskynlik net na François Bloemhof se *Die nag het net een oog*, *Die duiwel se tuin*, *Koue soen* en *Bloedbroer* gekyk word. Myns insiens val slegs die eersgenoemde roman, en moontlik *Die duiwel se tuin*, in die Gotiese kategorie, aangesien *Koue soen* nouer aansluit by die sage-tradisie en *Bloedbroer* by uitstek 'n moordverhaal is. Jordaan (1997: 56) is van mening dat Jan Rabie, Chris Barnard, Etienne van Heerden, P.J. Haasbroek en Koos Prinsloo se werk die eksplisiete geweld en wreedheid, wat telkens in Gotiese romans voorkom, ontgin. Volgens my voldoen bogenoemde romans nie aan die kriteria van 'n Gotiese roman soos in die volgende hoofstuk uiteengesit word nie.

Ongelukkig is die werke van Leipoldt, Linde en Du Plessis met groot morele teenstand deur kritici begroet: dit is beskou as "demoniese letterkunde" (Nienaber en Nienaber 1942:

10; Jordaan 1997: 55) en is gevolglik gemarginaliseer. Werke wat ná hierdie skrywers gepubliseer is, is ook nie vanuit die gepaste teoretiese perspektief ondersoek nie – die indruk is eerder geskep dat hierdie romans van minder belang as die sogenaamde ernstige literatuur is en dat dit slegs funksioneel is as curiositeit of vir ontspanning. Die ruimte wat Kannemeyer (1978: 58, 175; sien ook Jordaan 1997: 69) daaraan afstaan, is 'n aanduiding van die literêre waarde wat kritici aan hierdie tipe verhale heg.

Na 'n lang stilte, begin daar weer rondom 1990 gruwelverhale soos dié van onder meer François Bloemhof en kortverhaalbundels met die bonatuurlike as tema, verskyn. Alhoewel baie van die verhale grillerige en spokerige kwaliteite het, is Bloemhof se roman sover bekend die eerste Gotiese roman in Afrikaans. Dit is omdat die Gotiese, soos blyk uit die res van my bespreking, te doen het met 'n spesifieke soort verhaal. Die Gotiese konvensies in Bloemhof se roman is duidelik herkenbaar vir lesers wat bekend is met die genre, alhoewel hy aanpassings maak in terme van karakterisering. Die volgende hoofstuk bied meer hieroor. Etienne Leroux se *Een vir Azazel* ontgin wel talle Gotiese kenmerke, maar doen dit parodiërend en satiriserend (Loock 1994: 99, 102, 106).

Aangesien die getal werke wat onder die vaandel van die Gotiese verskyn, min is, is dit vanselfsprekend dat die kritiese besprekings daarvan ook beperk is. Sover bekend, is Loock (1994), Jordaan (1997) en Buys (2002) die enigste navorsers wat op die Afrikaanse Gotiese roman as sodanig fokus.



4.6. Samevatting

Die Gotiese roman is gebore uit 'n tyd van onrus en het deur die eeue voortgegaan om onrus van hierdie aard te reflekteer en te ondermyn. Die roman het in pas met kulturele en sosio-politieke veranderinge ontwikkel en kan dikwels insig verleen in belangrike geskiedkundige tydperke, byvoorbeeld die Franse Revolusie. François Bloemhof se roman *Die nag het net een oog* verskyn op 'n kritieke tydperk in die Suid-Afrikaanse politieke geskiedenis: Suid-Afrika is op die punt om apartheid af te skaf. Die roman kan dus gelees word as 'n spreekbuis vir die vrese wat 'n groot aantal Suid-Afrikaners op daardie tydstip ervaar het. In die volgende hoofstuk word verdere Gotiese elemente in *Die nag het net een oog* bespreek.

Hoofstuk 5: Gotiese kenmerke in *Die nag het net een oog*

*It is not death that is evil but human corruption
And the unhappiness and torment it brings with it.
(MacAndrew 1979: 58-59)*

5.1. Inleiding

In die Afrikaanse literatuur is daar min letterkundige werke wat volledig as Gotiese romans erken en as sodanig bespreek word. Dit beteken egter nie dat die Afrikaanse letterkunde oor geen vreesliteratuur beskik nie; die spookverhaaltradisie is sterk in ons kultuur. Dink maar aan die verhale van Langenhoven, Leipoldt en Venter. Hierdie verhale het veral om die kampvuur gewildheid geniet. Vandag blyk daar 'n hernieude belangstelling in hierdie verhale te wees (sien ook Van der Walt 1998: 6). In 2004 stel François Bloemhof 'n bundel spookverhale saam onder die titel *Die boek van spoke*. Dit is egter nie die produkte van Suid-Afrikaanse skrywers nie; die meerderheid van die verhale is vertaal uit Engels, met net enkele spookstories deur Afrikaanse skrywers. In 2006 loods Charles Fryer 'n soortgelyke projek, maar hierdie bundel, getiteld *Van spoke gepraat*, is 'n samestelling van verhale wat op aanvraag van die redakteur deur Afrikaanse skrywers geskryf is. Die styl, formaat en uiteindelijke impak van hierdie verhale voldoen myns insiens egter nie aan die hoë standaard van die bogenoemde spookstorieskrywers nie. Vreesliteratuur vir die jeug toon ook 'n oplewing. Twee voorbeelde hiervan is Bloemhof se *Rillers*-reeks, Fanie Viljoen se *Spoke en ander gruwelike goed* (2005) en *Ware spookstories en ander grusaamhede* (2000), wat deur Leandré Hanekom saamgestel is.

Ander tipes vreesliteratuur, onder meer spannings- en speurverhale, kom ook voor in die Afrikaanse letterkunde. Bloemhof se nuutste roman, *Spinnerak*, ontgin byvoorbeeld die speurggenre. Verhale soos hierdie bevat wel Gotiese elemente, maar kan nie onomwonde binne die Gotiese genre geplaas word nie. Die doel van hierdie hoofstuk is om ondersoek in te stel na die mate waarin Bloemhof die konvensies van die tradisionele Gotiese roman ontgin.

Dieselfde problematiek wat Kilgour (1995: 4-5; vergelyk Loock 1994: 103) rondom nie-Suid-Afrikaanse Gotiese literatuur identifiseer, blyk relevant te wees vir besprekings van

*Die nag het net een oog*¹⁹. Volgens haar word Gotiese romans in kritiese besprekings uitmekaargetrek: dit wat die skrywer saamgevoeg het om 'n geheel te vorm, word deur die kritikus gefragmenteer en afsonderlik ondersoek. Dit wil voorkom asof dit 'n makliker taak is om die Gotiese roman aan die hand van die eienskappe te bespreek, eerder as om die wese of kern daarvan te ondersoek. Dit is dan juis om hierdie rede wees dat kritiese besprekings van Gotiese tekste dikwels die formaat aanneem van 'n katalogus van karakters en tegnieke. In Loock (1994: 99-109) se artikel oor die Gotiese spanningsverhaal verwys sy oorsigtelik na die belangrikste kenmerke waaraan 'n Gotiese verhaal uitgeken kan word. Hierdie kenmerke sluit in die simbole soos die nag, die oog, grond, voëls, die dorp, spieëls en vensters, en die maan; temas soos boosheid, geweld en grensoorskryding; manuskripte en ander geskrifte; karakters soos die skurk en die heldin; die tydruimtelike situering; enkele taalverskynsels wat Bloemhof benut; die manipulering van gegewens; intertekstualiteit en metafiksionele elemente binne die roman. Hierdie kenmerke word vervolgens, met toeligting uit die Bloemhof-tekste, bespreek om te toon waarom *Die nag het net een oog* as Gotiese roman beskou kan word. Die kenmerke kom nie in die volgorde waarin Loock hulle bespreek aan bod nie, maar wel in volgorde waarin dit in Bloemhof se roman gevind word. Loock (1994: 99-109) se artikel word slegs as basis vir die bespreking gebruik; talle ander teoretici word telkens betrek²⁰. My bespreking van Bloemhof se roman verskil dus van dié van Buys (2002:30-49 en 84-89), wat op die verhaalaspekte konsentreer, agtereenvolgens temas en motiewe; karakterisering; ruimte; en spanning.

5.2. Kenmerke

Buiten vir die tydperk vanaf Horace Walpole se *The Castle of Otranto* (1764) tot die verskyning van *Melmoth the Wanderer* (1820) deur Charles Maturin, is dit nie moontlik om 'n vaste stel konvensies vir die Gotiese roman uit te lig nie. Selfs in die era waarin hierdie twee romans verskyn het, is die konvensies arbitrêr aangesien die neo-klassistiese en Romantiese skryfstyl steeds prominent was. Een kenmerk waarop die leser egter kon staatmaak wanneer hy of sy 'n Gotiese roman begin lees het, is oordrywing (Botting 1996: 1, 15). Die Gotiese roman roem immers op sy vermoë om grense oor te steek. Nie net emosionele grense nie, maar ook die grense van die natuur. Grense wat byna as heilig

¹⁹ Kilgour (1995:4-5) se uitspraak geld myns insiens ook vir ander literêre genres.

²⁰ Aangesien die teoretiese bronne grootliks oorvleuel, word al die inligting ter wille van stilistiese oorwegings gekombineer. Die bronne verskyn telkens gesamentlik aan die einde van die relevante teksdeel.

beskou is, is getoets en verbreek. Dit kom duidelik uit in temas wat dikwels in Gotiese romans gevind word.

Punter (1996a: 115-116) identifiseer enkele temas wat dikwels in Gotiese werke voorkom. Voorbeelde hiervan is karakters wat 'n ooreenkoms met die duiwel aangaan; kloosters wat vatbaar daarvoor is om deur demoniese rites oorweldig te word; asook die onafwendbare, fatale uitkoms wanneer karakters 'n reis aanpak om verbode kennis te bekom, met die skokkende effek van skoonheid wat vergaan as noodwendige gevolg. Hierdie temas is egter nie as sodanig Goties van aard nie. Volgens Punter (1996a: 115-116) is die kenmerke wat bepaal dat 'n reeks temas as 'n Gotiese werk gekategoriseer kan word, afhanklik van 'n proses waar die temas in 'n konteks geplaas word waarin die algemene sielkundige atmosfeer en formele kenmerke van meer interessante Gotiese werke in ag geneem word. Die teks kan dus eers behoorlik ondersoek word indien die ondersoek 'n deeglike analise van die ander Gotiese romans insluit wat in dieselfde tyd verskyn het. Dit sluit aan by Kilgour (1995: 4-5) se opmerking rakende die analise van 'n Gotiese roman: aangesien elke kenmerk wat in Gotiese romans voorkom, afhanklik is van 'n bepaalde reeks temas en 'n inagneming van ander Gotiese werke, staan dit nooit werklik alleen nie. Dit is ook die geval met *Die nag het net een oog*. Namate my ondersoek oor die Gotiese elemente in die roman vorder, sal daar telkens in voetnotas ooreenkomste tussen die hoofkarakter in E.T.A. Hoffmann se kortverhaal "The Sandman"²¹ en die hoofkarakter in Bloemhof se roman uitgelig word. Omdat die analise van 'n Gotiese roman afhanklik is van 'n kennisname van generies verwante tekste, word die roman se status as onafhanklike literêre werk wat as sodanig ondersoek kan word, gekniehalter.

Die Gotiese roman eindig dikwels met 'n terugkeer na die begin. Die narratief sluit af deur die ruimtes waaruit dit ontstaan, te herbesoek. Dit maak selfs nie saak of dit voorheen geblyk het dat daar geen terugkeer moontlik is nie, byvoorbeeld ná die dood van 'n karakter. Volgens Schmitt (1997: 156) kan oomblikke van tekstuele sluiting die openingsmomente in die verhaal op so 'n wyse eggo dat elke einde 'n nuwe begin kan beteken (Schmitt 1997: 156). 'n Moment wat dus voorkom as 'n finale afsluitingspunt, kan dus as die begin van 'n nuwe verhaal ontgin word. In hierdie siklisiteit stem inhoud en vorm dus ooreen: net soos die gedaantes wat in die Gotiese genre ontplooi word, het dié genre al meer as een maal daarin geslaag om terug te keer na die literêre toneel nadat dit voorgekom het asof belangstelling daarin verflou het.

²¹ Die Engelse vertaling van die verhaal, soos dit in *The Golden Pot and Other Tales* (1992) verskyn, is gebruik.

Hierdie eienskap is duidelik sigbaar in *Die nag het net een oog*. Die roman begin deur 'n beskrywing vanuit Botma se perspektief waar hy hom onder die grond bevind en besig is om te probeer ontsnap (3-4). Dit stem grootliks ooreen met die beskrywing van wat blyk om 'n fetus se ervarings en gedagtes te wees in die oomblikke voordat dit geaborteer word (183). Tydens die ontsnapping, word die leser gekonfronteer met 'n willekeurige handeling om 'n betrokke ruimte te verlaat. Hierteenoor is die aborsie 'n handeling wat die betrokke entiteit dwing om 'n bepaalde ruimte te verlaat. In hierdie opsig is dit dus 'n onwillekeurige gebeurtenis. Alhoewel die teks dit nie eksplisiet stel nie, lei ek (sien ook Buys 2002: 31) af dat die vrou wat die aborsie ondergaan, Cathy is, en die fetus die produk van die verkragting. Dit sal Botma dus by implikasie die vader van die fetus maak; derhalwe die ooreenkoms tussen die inleidende gedeelte en die epiloog.

5.3. Simboliek

Gotiese romans word veral gekenmerk deur die ideologiese onderbou en simboliese aard daarvan. Die eerste kenmerk wat prominent staan in die teks, is simbole of die simboliese aard van gebeure (Loock 1994:100; Jordaan 1997: 59-60; MacAndrew 1979: 8). Die teks beteken dus meer as dit wat in die verhaal vertel word. In alle kunsvorme is daar 'n simboliese element teenwoordig, natuurlik in die mate waarin die kunstobjek dit leen tot psigologiese interpretasie. Persepsies van kuns dat dit slegs 'n voorstelling van 'n objektiewe realiteit is, het mettertyd verskuif en dit is later ook beskou as 'n subjektiewe uitdrukking van emosie – in so 'n mate dat dit as 'n simboliese geheel hanteer kan word (Cirlot 1982: ix). Die gevaar van simboliek lê egter daarin dat daar te veel in die teenwoordigheid van die simbool ingelees kan word. Om hierdie rede geld die grense van die simbool slegs binne die betrokke simbool se eie sfeer (Cirlot 1982: xii). Dit wil sê, 'n simbool is afhanklik van die konteks waarin dit bevind word; een simboliese waarde is nie vanselfsprekend geldig binne 'n nuwe konteks nie.

In Bloemhof se roman groei die tradisionele simbole uit tot motiewe en ontwikkel dit tot 'n leitmotief wat verband hou met die romantitel. Reeds in die titel word die leser met twee van die belangrikste simbole in *Die nag het net een oog* gekonfronteer, naamlik dié van die nag en die oog. Hierdie twee simbole verryk nie net sleutelmomente in die roman nie, maar vorm 'n lyn deur die loop van die verhaal (Loock 1994: 107). Dit vorm die goue draad wat die verhaal saambind te midde van die redelik postmoderne, gefragmenteerde

aanbod daarvan. Hierdie elemente word egter ook op talle ander wyses deur Bloemhof aangewend. Vervolgens 'n bespreking van die simbole soos gevind in die roman.

5.3.1 Nag

Cirlot (1982: 28, 58) verbind die nag met die vroulike en die onbewuste, en dui ook aan dat die Grieke nag en donker as die voorganger van die skepping beskou. Soos water, dui dit op vrugbaarheid, potensiaal en die belofte van daglig. Binne die tradisie van die simboliek, dra dit egter dieselfde waarde as die kleur swart en die dood. Die nag word ook beskou as die moeder van alle dinge. In *Die nag het net een oog* is die nag die oorsprong van die bose: die seun wat wraak wil neem op Botmasdorp, breek in die nag uit sy graf (3). Botma is as 't ware uit die donker gebore en kan daarom, vanweë sy verbintenis met die duisternis, as boos en gevaarlik beskou word. Die nag is dan ook die ruimte waarbinne die seun funksioneer. Barend, die eerste slagoffer, word na jare uit die bloute op nagskof geplaas en dit is hier waar Botma hom voorlê. Die nag is die tyd wanneer Barend weerloos en bang is, die onheilspellendste tyd van die dag (8):

Want dan is daar nie mense om die omgewing te versier nie, en die omgewing self ... dit verander. Met die donkerte kom die koue en natuurlik die alleenheid. Aan die koue het hy gewoon geraak, maar die stilte...

Bloemhof benut hier die nag as simbool om 'n onheilspellende atmosfeer te skep. Nag, oftewel donkerte, is 'n verwysing na emosies van wanhoop, onkunde, boosheid en die dood – alles wat lig nie is nie (Ferber 1999: 112). Deur Barend se emosies op hierdie wyse te beskryf, lei die skrywer die leser na 'n bepaalde gemoedstemming; die leser voel die onheil aan. Die nag is dus 'n simbool wat spanning en afwagting binne die roman skep én versterk.

Soos in die titel, word die nag deur die verhaal as lewende entiteit voorgehou. Dit is asof die nag oor 'n bonatuurlike mag beskik en dit is inderdaad hierdie vermoë wat gevaar vir die mense van Botmasdorp en die mens in die algemeen inhou. Nag verteenwoordig bedreiging (46); dit sypel in totdat dit die laaste moontlike lig en hoop uitgedoof het: “Die nag word melk op kobalt, ink op marmer. Bloed op die palm van 'n oopgespalkte hand. In, in rol die mis. Doelgerig, 'n leër wat kom om sy vernedering te wreek.” (149). Die dorp betree met die koms van Botma die “nag” van sy bestaan: “Hoe het die koms van die nag nie alles anders opgehef nie – die neerstryk van 'n enorme swart voël; 'n gordyn wat laat sak word. Die nag, wêreld van verskuuldheid.” (162). Die dorp is in 'n donker tyd vanweë

die koms van Botma, verteenwoordig en verpersoonlik deur die nag. Wanneer die dorp Botma oorwin, sal die nagdonker waarin hulle hul bevind, verbygaan.

In die lig van die argument dat die Gotiese roman 'n spreekbuis vir politieke vrese is, kan hierdie dreigende onheil as 'n metafoor beskou word vir die tydperk wat vir Suid-Afrika voorlê ná 1990.

5.3.2 Oog

Die simbool van die nag en die simbool van die oog werk nou saam in die teks. Reeds in die titel word die leser attent gemaak op die belangrikheid van die oog – in die roman is dit méér as bloot 'n sginstrument. Bloemhof hou die leser deurgaans bewus van die oog. Plotinus (in Cirlot 1982: 99) sê dit sou nie vir die oog moontlik gewees het om die son te sien indien dit nie self 'n son was nie. Gegewe dat die son die bron van lig is en lig simbolies is van intelligensie en die gees, kan sien 'n spirituele ervaring verteenwoordig en begrip simboliseer (Cirlot 1982: 99). In die lig van hierdie waarde, is die oog dus die teken van lewe. Indien daar geen lig in die oog is nie, is daar geen lewe in die lyf nie. Daarom is die oog kernbelangrik in Botma se omgang met sy slagoffers.

Die simbool van die oog is ook die belangrikste skakel tussen Bloemhof se roman en 'n kortverhaal van E.T.A. Hoffmann, "The Sandman" (1814) (Loock 1994: 108). Laasgenoemde handel oor 'n manlike karakter wat sand in kinders se oë strooi om hulle vaak te maak, maar in der waarheid 'n bose towenaar is wat die oë vir homself wil opeis (Hoffmann 1992: 87; Ferber 1999: 71).

Die aand dat Botma by sy eerste slagoffer aandoen, verblind sy motor se kopligte vir Barend: "Wanneer hy wegkyk deur die oop venster in die hokkie na 'n punt effens links van die aankomende motor, vind hy die kopligte ook daar, en kyk hy na regs, ook daar, geëts op sy retina." (9). Dit is die leser se eerste kennismaking met die oog as simbool en hierdie gegewe word op verskeie wyses uitgebrei deur die loop van die teks.

Wanneer se Heidi se oë die eerste maal gemeld word, is dit binne 'n komiese konteks, maar selfs hierdie toneel word 'n belangrike voorloper vir dit wat kom. Peter skeer die gek met Heidi deur in 'n oënskynlik onskuldige gebaar ink van sy viltpen onder haar oog te smeer. Dit is humoristies binne die betrokke konteks, maar die beeld wat dit oproep,

waarsku die leser van die wreedheid wat voorlê. Wanneer Cathy en Peter die restaurant verlaat, vermy Cathy Heidi se gesig: “Die merk sit steeds onder haar oog. Dit is asof haar pupil begin lek het, en die swart tot op die vel afgeloop het.” (38).

Hierdie beskrywing roep nie net ’n konkrete beeld vir die leser op nie, maar intensiveer die grusaamheid van die wyse waarop Botma Heidi vermoor: hy steek ’n skerp voorwerp onder een van haar oë in en bewerk op hierdie manier haar dood. Die bloed loop tot in haar nek, net soos die inkt vroeër in die teks gesuggereer het (72-73). Vanweë die logiese verwantskap met die kleur rooi, verteenwoordig bloed as simbool binne die biologiese orde die einde van ’n reeks wat met sonlig begin het. Wanneer bloed vergiet word, dui dit op ’n offer. Oorspronklik sou ’n offer veral op selfkastyding dui (Cirlot 1982: 29), maar in hierdie geval is dit ’n straf wat Botma namens die mense van Botmasdorp áán hulle toedien: “Indien dit enige troos is, [...] julle het dit aan julleself gedoen.” (48).

Die oog word in die teks ook ’n simbool van manipulasie: wanneer Heidi onder Botma se mag is, herinner haar starende oë Cathy aan “loergate in deure: jy weet nie of iemand daaragter is nie, maar indien daar is, weet hy of sy wel van jou.” (62). Die krag wat Botma hier openbaar, stem ooreen met die simboliese “branding” of “marking” wat Cirlot (1982: 32) in sy boek bespreek. Tradisioneel neem dit die vorm van ’n fisiese merk aan, veral in tye van rou en so meer. Die brandmerk bly egter ’n beduidende teken; die inwoners van Botmasdorp het nou wel nie self gekies om in Botma se mag te beland nie, maar hulle dra tog sy brandmerk. Die verandering in persoonlikheid, drag en gedrag dui daarop: Heidi het haar eie identiteit verloor en haar oë dien nou as die loergate waardeur Botma die hele dorp beskou. Wanneer Heidi en Cathy alleen in die biblioteek is, voel dit deurgaans vir Cathy of iemand besig is om haar dop te hou. Aangesien hulle alleen is, is Heidi die enigste moontlikheid. Maar dit kom voor asof sy nie bewus is van enigiets wat om haar aangaan nie (62-63). Haar toestand kan dus gesien word as ’n beswyming (“enchantment”, Cirlot 1982: 97): ’n afrakeling tot ’n mindere toestand. Heidi se vermoë om intelligente en onafhanklike besluite te neem, blyk ingeperk te wees. Die beswymende mag is ’n metamorfose in ’n verminderende rigting, kenmerkend van mites, legendes en stories waar daar sprake van straf of die werkinge van ’n kwaadaardige mag is (Cirlot 1982: 97). In *Die nag het net een oog* is daar inderdaad dan die werking van ’n bose mag in die vorm van Botma. Cathy se beswyming, duidelik sigbaar deur die onvermoë van haar oë om normaal te fokus, is ’n teken dat Botma haar gebrandmerk het.

Botma self se oog blyk nutteloos vir enige ander doel as bloot intimidasie en dominerende binne konfliktsituasies te wees – Cathy moet dit aanskou wanneer sy hom uiteindelik oor sy doen en late gaan konfronteer: “Sy hoed is af, en die oog is oop en bloot vir haar om te sien, en om haar te sien. Kán dit sien? want die hele bol is die kleur van die hemel op ’n helder somersdag.” (131). Sy beskryf dit as “een kraal, een pêrel” (131), ’n teken dat die oog onnatuurlik is. Die oog ontsenu haar in so ’n mate dat sy tydelik beheer verloor: “Sy kan nie eens onthou wat sy alles gesê het nie. En die hele tyd: daardie oog wat deur jou kyk, tot op die been. Sodat sy meer vertel het, net om hom te laat wegkyk, en hy, natuurlik, het juis nié.” (140).

Dat Botma slegs een oog het, is op ’n simboliese vlak belangrik. Volgens Cirlot (1982: 100) dra twee oë die illusie van fisieke normaliteit en die spirituele ekwivalent daarvan oor, terwyl die derde oog dui op die bomenslike of goddelike. Een oog het ’n dubbele konnotasie: dit kan óf dui op submenslikheid, aangesien dit een minder as die norm is, óf, afhangend van waar dit geleë is, dui op mitologiese superkragte. Terselfdertyd word ’n oog in die voorkop met die idee van vernietiging verbind, veral indien daar slegs een oog teenwoordig is. Dit geld natuurlik ook vir die derde oog. Deur Botma as een-ogig voor te stel, beskou die leser hom dadelik as nie-menslik en vergroot sy potensiaal as boosaard.

Die tyd dat Cathy en haar suster nie meer vir die donker hoof te vrees nie, aangesien die sterre volgens hul ma ogies in die hemelruim is wat kyk dat elkeen veilig is (148), is verby. Dit stem ooreen met Ferber (1999: 71) se bewering dat hemelliggame soos die sterre dikwels as oë of entiteite met oë beskou word. Cathy voel onrustig met Heidi in die biblioteek, meesal vanweë die lewelose, dowwe uitdrukking in haar oë (62)²². Wanneer Peter onder Botma se mag is, is dit inderdaad ook sy oë wat Cathy die meeste verontrus. Sy neem in ’n mate vir lief met sy vreemde optrede, maar sou verkies het dat die lig afgeskakel bly tydens hul romantiese ekskursie, sodat sy ’n kykie in sy glasige oë kan vermy (143). Die oë is immers die liggaamsdeel wat gedagtes en emosie die eerlikste weergee (Ferber 1999: 71) – daarom pas Peter se glasige oë nie binne die geantisipeerde intimiteit tussen minnaars nie: die sielloosheid van sy oë reduceer seks tot net nog ’n betekenislose daad, in hierdie geval ’n manier om ’n houvas op Cathy te kry. Starende oë is die kenmerk van mense wat hul identiteit aan Botma moes afstaan, hul menslikheid in ’n

²² Dit stem ooreen met die karakters in Hoffmann (1992: 97) se verhaal: “She seemed not to notice me, and indeed there was something lifeless about her eyes, as though they lacked the power of sight; she seemed to be asleep with her eyes open.”

mate moes verloën om sy planne tot uitvoering te bring. Ans voel dit aan in Botma se huis – die teekoppie val uit haar hand (104):

Sy kon dit eensklaps nie meer vashou nie. Die vloeistof brand op haar maag, in haar skoot. Sy wil sê sy is jammer, maar dit lyk asof die val van die koppie deel is van die beplande gebeure, want Alice het nie 'n oog geknip nie.

Hierdie basiese menslike refleks ontbreek noudat Botma 'besit' geneem het van Alice; net soos Heidi en Peter het sy in 'n wandelende dooie verander. Sy het geen wil meer van haar eie nie, die starende oë 'n bewys van die mag waaroor Botma beskik, oor sowel mense as die natuur.

Dit wat die oog sien en nié sien nie, manipuleer ook; die leser word herinner aan die spreekwoord 'Wat die oog nie sien nie, deur die hart nie'. Die spreekwoord word egter net gedeeltelik aangebied (87); die leser word toegelaat om sy eie afleidings te maak. "Deer" het twee uiteenlopende betekenisse: dit kan beteken om skade te doen óf dit kan beteken om medelye in te boesem (De Villiers *et al.* 1987: 93). Beide betekenisse is toepaslik binne *Die nag het net een oog*: Diegene wat nooit die seun onder oë gehad het of geweet het wat met hom gebeur het nie, dra nie skuld nie aangesien hulle hom nooit leed kon aandoen nie. Net so kon hy nooit by hulle medelye inboesem terwyl hulle onbewus van sy bestaan was nie. Cathy erken die feilbaarheid van die oog wanneer sy die vrot vrugte ná afloop van Botma se besoek aan die sitrusstalletjie met 'n afdroogdoek toegooi (87). Deur die vrot vrugte te verbloem, laat sy die klante glo die vrugte is in 'n goeie toestand. Hierteenoor is daar die wyse waarop Botma die dorpsmense in sy huis deur middel van hul oë verlei: op die oog af lyk die huis verwaarloos en afgeskeep, maar sodra besoekers onder sy mag kom, verander die prent voor hul oë.

Dit is uiteindelik dít wat die oog sien en kies om nié te sien nie, wat Botma bestraf. Volgens Chetwynd (1998: 57) verteenwoordig die oog, saam met die son en die verstand, die bewuste self. Hierdie drie aspekte is die argetipes van lig – die oog is 'n skeppingsbron omdat niks werklik bestaan totdat dit bekend is, oftewel belig is deur die oog nie. In hierdie situasie in die roman gaan die bese onopgemerk, totdat een karakter dit sien. Met haar aankoms by Botma se huis, loer Ans deur die studeerkamer se venster. Daar sien sy hoe Botma Pierre se gesig in sy hande neem en hom soen (100) – 'n daad wat haar vuur om hom goed die kop te was, net nog meer aanblaas. Min het Ans geweet sy sou gestraf word vir hierdie nuuskierigheid. Wanneer sy en die man uiteindelik alleen is, druk hy "sy

vinger in haar oogkas, om die oogbol met een ruk te verwyder.” (106)²³. Die werklike grusaamheid tref eintlik eers wanneer die lesers weer met Elaine kennis maak. Botma het haar ooglede weggesny, “sodat sy vir altyd uit die kasse moet staar”. (168). Selfs al wil Elaine haar oë sluit, is dit onmoontlik; nooit meer is daar die verskoning dat sy nie bewus was van wat aangaan nie. Sy kan niks mis as sy nie eens haar oë vir ’n oomblik kan sluit nie.

Namate die verhaal vorder, word dit duidelik dat oë Botma se hooffokus is. In die tyd dat Peter onder Botma se mag is en vir Cathy moet vermoor, is haar oë die punt waarop hy sy aandag vestig (146):

Hy het al diep in haar oë gekyk, en weet hoe hulle onder die lede lyk: ’n grysblou reënboogvlies met donkerblou vlekies, met die appel daarbinne, die middel van die teiken. Sy kan maar bevrees wees: hierdie pyl vlieg snags.

Pieter moet die lem plant in die kern van die oog, die iris. Die middelpunt van die oog vorm die hoogtepunt van die roman: Bloemhof gebruik hierdie simbool as strukturelement. Cathy en Botma ontmoet mekaar die eerste keer as vyande aan die einde van die boek, in die afdeling getitel “Iris”. Die iris is in leketaal die kleurlens van die oog, dié deel wat daaraan ’n unieke identiteit besorg. Daar waar die oog as ’t ware ’n strukturele, estetiese stelling maak, daar vind die leser ook die hoogtepunt van Botma se plan: hy konfronteer die nasate van dié wat hom verloën het. Dit is dan ook waarom hy Botmasdorp straf: Cathy se voorsate en die res van die gemeenskap het gesien wat met die seun gebeur en hoe hy behandel word, maar dit geïgnoreer. Hulle het gekies om nié te sien nie en daarom moet hulle nou op die dag van hul grootste viering rekenskap gee van hul selektiewe blindheid (soos dié van talle blankes tydens Apartheid). Dit wat die oog nie sien nie, het inderdaad, anders as die spreekwoord, skade gedoen.

Samevattend sou gesê kon word die simbool van die oog word ’n motief, selfs ’n leimotief, wat met die titel van die roman verband hou.

5.3.3 Grond

Die seun kom uit die grond – wat die grond veronderstel was om te neem, het dit teruggegee. Grond as simbool wyk in die roman af van die positiewe sienswyse dat grond lewe gee en sluit eerder aan by die negatiewe idee van grond as die ruimte van die graf.

²³ Wanneer die “sandman” die verteller in Hoffmann se verhaal betrap terwyl hy afluister (Hoffmann 1992: 91), word hy ook hardhandig deur die antagonis behandel.

Cirlot (1982: 95) klassifiseer dit saam met water as 'n passiewe element, wat ook op 'n vroulike, reseptiewe en onderdanige aard dui. Die oorsprong van die seun uit die grond herinner aan 'n ander belangrike simboliese element: die dertiende kaart van die Tarot (Cirlot 1982: 77-78). Die kaart het 'n prentjie van 'n geraamte op, omring deur menslike oorskot oral op die grond. Die oorskot lyk steeds menslik en hulle hande reik uit die grond asof gereed vir aksie – net soos op die voorblad van die roman. Hier verkry dit 'n ambivalente waarde: die dood is uiteraard nie net ten nouste verweef met die lewe nie; dit is ook die bron van lewe, hetsy die karakter uit die dood herrys as 'n zombie óf uit die dood opstaan om sodoende die geestelike nuwe lewe ontvang. Botma word uit die dood gebore, net soos die inwoners van die dood wat hy uit die dood 'werf'.

Die geestelike aspek van die dood sluit aan by die Christelike geloof, waarvan Dominee Vollgraaff 'n verteenwoordiger is. Soos Cathy later in die roman besef, moet 'n mens in sekere opsigte sterf om wedergebore te word in lig en helderheid (179). Volgens Cirlot (1982: 78) is dood uiteindelik ook 'n ongelooflike bevryding. Dit wys dus in 'n positiewe lig na die transformasie van sake, die proses van evolusie en dematerialisering. In 'n negatiewe sin verwys dit na melankoliese dekomposisie, oftewel die einde van enigiets wat seker en begryplik binne 'n gegewe tydperk is. Dit is die einde van 'n epog, veral wanneer dit die vorm van 'n offer of 'n laaste wens van selfvernietiging in 'n onuithoudbare situasie is. Binne die Griekse mitologie word die dood as die dogter van die nag en die suster van die slaap beskou. Laastens verbind Cirlot (1982: 78) dit ook met die konsep van verrotting.

Met verdere inagneming van die karakters wat Botma uit die dood laat opstaan om hom te help om sy planne uit te voer, kan die verwysings na grond in *Die nag het net een oog* eerder beskou word as 'n simbool van daar waar diegene wat die lewe laat, 'n heenkome vind. 'n Heenkome, nie noodwendig 'n rusplek nie. Viljoen (1993: 323) se beskrywing van grond in haar bespreking van Lettie Viljoen se *Belemmering* is kan ook van toepassing wees op *Die nag het net een oog*: “Al die konnotasies van hierdie gegewe word geaktiveer: die ondergrond as terrein van die ondermyner, as plek waar die verskillende lae van die geskiedenis neergelê word, die plek waar dooies begrawe word en uiteindelik ook die bron van regenerasie.”

Die leser se eerste kennismaking met grond is die 'geboorte' van Botma. Asof 'n larwe, beweeg hy uit sy graf (3). Die grond is iets wat hom belemmer, versmoor, ontnem van die

asem wat hy so dringend nodig het om te oorleef. Nie net begin hy as wese opnuut hier nie, dit is ook die plek waar sy haat begin. Sy wraak is gerig op daardie einste mense wat die grond besit: die stigters van Botmasdorp se nasate.

En tog vind sommige van die karakters die grond versmorend. Wanneer Cathy huis toe stap ná werk, besin sy oor haar teenwoordigheid op die dorp, ten spyte van al die slegte herinneringe wat sy daaraan het (24):

Terug het sy gekom, na bloekomboom en bougainvillea en sonbesies wat die Heer prys met blye galme. En o my siel, hier ís ryke stof. Dit kom sit in jou oë en neus en ore en mond as jy hulle op die verkeerde tyd oopmaak. Grond waarin alles groei. As die wind waai, is dit die hele wêreld vol.

Die grond word méér ook net as verstikkende stof: dit kan dien as simbool vir die tradisies van die dorp wat vir haar te veel geword het. Sy, as jong vrou, sit vasgevang in 'n dorp met geen vooruitsigte meer hoopvol as 'n moontlike huwelik tussen haar en enige "Moontlike Kandidaat" nie (29).

5.3.4 Voëls

Wanneer diere as simbole gebruik word, is dit belangrik om ook die posisie daarvan binne die betrokke simboliese orde, die houding en die konteks waarbinne dit funksioneer, te ondersoek (Cirlot 1982: 11-12). Tog bly diere steeds kragtige instrumente van psigologiese projeksie. Cirlot (1982: 26-28) beskou gevleuelde diere as simbolies van vergeesteliking. Volgens Jung (in Cirlot 1982: 26) verteenwoordig 'n voël as simbool geeste of engele, bonatuurlike hulp en ongewone gedagtes. Meer algemeen word aanvaar dat dit 'n simbolisering van die siel is, goed of kwaad, afhangend van die konteks. Ander beweer dat die voël oorspronklik 'n falliese simbool was, tekenend van verheffingskrag, insluitend sublimasie en vergeesteliking. In die konteks van die Romantiek word die voël as 'n boodskapper beskou, met die kleur daarvan as sekondêre simboliek. Chetwynd (1998: 49) sluit by bogenoemde moontlikhede aan deur die voël as 'n weerspieëling van die gedagtes, fantasieë en dies meer te beskryf. Dit is 'n voorstelling van die mens se verbeeldingsvlugte na die onderbewussyn. Hierbenewens beteken dit ook die verstand, vasgevang in 'n primitiewe toestand. Chetwynd voer ook aan dat voëls as boodskappers tussen die mens en die heelal beskou kan word. Volgens Ferber (1999: 166-168) is die simboliek van swart voëls soos rawe en kraaie nie noodwendig negatief nie, maar is daar geglo dat hierdie voëls gedy wanneer mense mekaar probeer uitroei en word hulle gevolglik met slagvelde en so meer geassosieer.

In *Die nag het net een oog* gebruik Bloemhof die simbool van 'n swart voël om die leser te waarsku dat Botma in aantog is, of om aan te dui dat sy planne binnekort uitgevoer sal word. Die swart voël staan teenoor die wit duif, wat 'n belangrike simbool binne die Christelike godsdiens is (Cirlot 1982: 12). Die swart voël wat telkens sy verskyning maak, is die inkarnasie van Botma se bose siel (vergelyk Cirlot 1982: 28). Die oggend voor Elaine se dood sien sy toevallig 'n swartmantel, hier 'n boodskapper, terwyl sy na haar woonstel op pad is (12):

Of altans, sy dink dit is 'n swartmantel. Die voël het al weggevlieg teen die tyd dat sy tot stilstand kom. Wanneer laas het sy een gesien? Sekerlik nie sedert sy hier kom bly het nie. En volgens watter geloof nou weer...die een of ander Middeleeuse, wat sê dat dit die voël is wat die pes oordra?

Wanneer Botma dan by haar woonstel opdaag, assosieer sy hom met sy Middeleeuse drag eerste met die pesvoël wat haar die oggend “met sy swart ronde ogies van die trapreling betrag het”. (14). Die swartmantel is die voorteken dat iets slegs gaan gebeur, al is die voël nie self die een wat die skade aanrig nie. Dit sluit dus aan by een van die simboliese waardes wat Chetwynd daarvoor identifiseer, naamlik dié van die boodskapper (1998: 49).

Met Paulus se laaste wandeling, kom die nag “met die flap van vlerke”. (44). Ironies genoeg word die ander lid van die tweeling, Cathy, ook bewus van hierdie simbool net voor Botmasdorp sy donkerste uur betree. Die koms van die nag word beskryf as “die neerstryk van 'n enorme swart voël”. (162). Laasgenoemde beeld sluit aan by die filosoof Horatius se voorstelling van dood met swart vlerke en 'n net wat sy slagoffers kan belemmer (Cirlot 1982: 78). Die *HAT* (1991: 1119) omskryf die “swartmantel” as “Die pesvoël, fraai geteken, wat volgens Middeleeuse geloof die pes oordra; *bombycilla garulus*.” Ook met hierdie verklaring word die beeld van naderende dood gekonnoteer. Botma wil dieselfde mate van vernietiging oor Botmasdorp bring as die pes tydens die Middeleeue.

'n Verdere voorbeeld hiervan is die rympie uit Cathy se kinderdae waarop sy in die biblioteek afkom (20):

*Janfiskaal
sit op die paal;
sy hoed is stukkend,*

*en sy kop is kaal.
Janfiskaal
skree: "Ek is kwaad!
Ek sal jou hang
aan die hakiesdraad!"*

Alhoewel die volksrympie as 'n inkantasie teen die bose beskou kan word (Loock 1994: 101), is dit myns insiens 'n voorafwaarskuwing teen dit wat kom: Botma gaan die dorp geleidelik manipuleer totdat hy dit uiteindelik volkome in sy mag het. Volgens my verwys hierdie volksrympie ook intertekstueel na D.J. Opperman se gedig "Edms. Bpk". Nie net kom die janfiskaal ook in die gedig voor nie, maar strofe 2 sluit ook aan by die tema van grondbesit in Bloemhof se roman (Opperman 1970: 7):

Janfiskaal sit op my melkhoutboom,
sit op 'n kruin, sit op 'n rots,
en proklameer in sy lied
soggens en saans luidkeels:
"Dis my gebied."

Volgens Kannemeyer (2005: 240) is daar binne Opperman se gedig sprake van 'n "enkele mens se klein besit wat deur die laksman (dood) [...] oorgeneem en in die opeenvolgend groter gebiede uitgebrei word totdat die dood en die diaboliese oor alles seëvier." Van Coller (1999b: 155-156) sluit in sy bespreking van die gedig aan by Kannemeyer se stelling, maar sê verder dat die eienaar in die eerste strofe seker is van sy eienaarskap. In die tweede strofe word die eienaarskap gerelativeer wanneer die janfiskaal aanspraak maak op die ruimte. Bloemhof se roman toon in hierdie opsig ooreenkomste met die gedig: Cathy (as een van die nasate van die stigters van Botmasdorp) se eienaarskap van die dorp word nie bedreig vóór Botma se koms nie. Dit is eers wanneer hy begin aanspraak op sy regmatige plek in die dorp (en geskiedenis) dat sy besef wat sy op die punt staan om te verloor en besluit om daarvoor te veg (114, 166).

Cathy gee nie verder aandag aan dié "sluipmoordenaar van die voëlryk" (20) nie, maar die beskrywing en waarskuwing ontgaan die leser tog nie. Botma se beeld word opgeroep en die verband tussen hom en hierdie 'laakbare' voël is 'n leidraad na die antwoord op die vrae rondom Botma. En dit is inderdaad so. Teen die tyd dat Botma die dorp amper ten volle in sy mag het, kan Cathy die effek daarvan tot in die natuur sien: "[D]ie geveerde of gepelsde inwonertjies is stiller as begrafnissangers. Op 'n draad wat lendelam gespan is, is 'n janfiskaal besig om op haar te korrel." (115). Net soos die janfiskaal haar in die oog het, is sy ook Botma se teiken. Sy is die een op wie hy jag maak.

Bloemhof gebruik egter nie net die beeld van die voël om naderende gevaar te beliggaam nie, maar ook die beeldspraak van die dier om 'n karakter se gedagtes en ervarings tydens 'n gegewe moment te beskryf. Tydens Botma se besoek aan sy eerste slagoffer, Barend, mors laasgenoemde koffie op sy broek. Hy wil skree, maar Botma voltooi sy sin wanneer hy sy voorneme probeer uitspreek. Dit is in hierdie moment dat Botma begin om sy mag oor Barend uit te spreek; Barend verloor soos die ander slagoffers beheer oor sy tong. Vir hom voel sy tong soos iets "wat gevang en op hok gesit word. Dit fladder hulpeloos in sy mond rond". (11). Sy tong is dus soos 'n voël waarvan die vlerke geknip is of wat in 'n hok aangehou word. Na aanleiding van Ferber (1999: 26, sien ook Chetwynd 1998: 49) word die idee van gevangenskap of verbanning uit 'n groep deur dié beeld bevestig. Hierdie motief word weer gebruik wanneer Botma Heidi vermoor: hy gryp eers haar bors vas sodat haar arms uitfladder en rondtas asof sy probeer vlieg (72). Dit is ook die geval wanneer Botma vir Paulus vermoor. Botma se hand in die vorm van 'n klou is die laaste ding wat Paulus sien voordat Botma vermoedelik sy oog uitruk (48). Hierdie keuse van beeldspraak illustreer dus Barend, Heidi en Paulus se hulpeloosheid teen Botma se mag. Net soos 'n voël wat in 'n hok is en eintlik geen uitkoms het nie, so is hulle ingehok en onderwerp aan Botma se genade.

5.3.5 Dorp

Volgens Cirlot (1982: 49) is dorpe en stede vroeër streng volgens die dogmas van die bepaalde gemeenskap beplan en uitgelê. Die dorp het dus 'n simbool van die waardes van die betrokke gemeenskap geword. In *Die nag het net een oog* is die dorp, soos deur Cathy se oë gesien, verstok in ou waardes waarvan die outentiekheid bevraagteken kan word. Terwyl sy op pad is huis toe, dink sy daaraan dat die dorp "verskuil (lê) in die kimduiking asof die omgewing nie daarvoor aanspreeklik gehou wil word nie" (22). Dit is dus asof die omgewing die waardes wat daartoe gelei het dat die dorp Botma verstoot, verwerp en suggereer dat dit verkeerd is.

Buiten die feit dat dit 'n plattelandse dorp is, vind Cathy die dorp (en dus op simboliese vlak die waardes van die dorp) eng: sy beskou die winkels as "halfhartige namaaksels van dié in die stede, boublokkies wat deur 'n ongeïnteresseerde kind gepak is" (22). Sy voel ingeperk, want in Botmasdorp is daar volgens haar "op 'n kleiner skaal gewerk as normaalweg" (22). In hierdie opsig hou die dorp dus die heldin gevange en maak as't ware van haar 'n buitestander (vergelyk 29).

Volgens Jung (in Cirlot 1982: 49) is die dorp 'n moeder-simbool en in die breë 'n simbool van die vroulike beginsel: die dorp word beskou as 'n vrou wat haar inwoners beskerm asof hulle haar kinders is. In hierdie opsig vervul Cathy 'n dubbele rol: as nasaat van die stigter en as uiteindelijke heldin, is die dorp dus ook 'n verpersoonliking van Cathy. Die karakter se ontwikkeling word weerspieël deur die verandering wat die dorp ondergaan. Aanvanklik is haar lewe so saai soos die dorp (20, 115), maar nadat Peter en Botma hul verskyning maak, kom daar verandering. Peter is oënskynlik die rede vir die verandering, maar dit is inderwaarheid Botma wat die ontwikkeling teweegbring (114). Net soos Botma die dorp binnedring, dring hy Cathy se diepste wese binne deur die verkragting (143-147). Botma dwing haar deur onder meer hierdie gewelddadige handeling om die dorp (en dus haar waardes en lewensbeskouing) in heroënskou te neem. Wanneer sy dit doen (114, 166, 179), put sy krag uit hierdie einste bron om hom te oorwin.

Hierbenewens is die dorp vir beide Cathy en Botma is 'n simbool van dit wat verkeerd gegaan het in hul lewens. Botma is in 1891 deur die inwoners van die grond verdryf en vermoor; Cathy is in hierdie dorp gemolesteer. Die dorp simboliseer dit wat hulle gevange hou: Botma kan nie rus voor hy nie wraak geneem het nie; Cathy verskil van die meeste meisies in die dorp omdat sy vanweë haar agtergrond nie na elke man kyk as moontlike huwelikskandidaat nie (29). Ironies genoeg is die dorp dan ook die plek waar Cathy en Botma bevry word. Wanneer Botma hom gewreek het, sal die rede vir sy bestaan vervaag en sal die dood onvermydelik wees. Daar is immers geen rede meer vir voortbestaan nie. Cathy som dit goed op wanneer sy deur die dorp stap (23-24):

Dit was nie die dorp waarteen sy dit gehad het nie, het sy weldra besef, maar wat hier met haar gebeur het. En die enigste manier om dit te oorkom – want dit sou nie help om te probeer voorgee dat dit nie 'n verskil aan haar manier van lewe gemaak het nie – was om hierheen terug te keer.

Die dorp as sodanig hou nie meer dieselfde bedreiging in as vroeër nie – dit is die herinneringe wat die simbool van lyding en onreg laat voortleef.

5.3.6 Spieëls en vensters

Die spieël word uiteraard as reflektiewe simbool aangewend. Op simboliese vlak word dit verbind met die onbewuste en die verbeelding in die hoedanigheid waarin dit die formele realiteit van die sigbare wêreld reflekteer. Cirlot (1982: 211) lê ook 'n verdere verband

tussen spieëls en denke: aangesien jy jouself in jou denke kan sien, is dit 'n instrument vir self-oordenking. Dit wat jy sien, is dus in 'n mate ook afhanklik van dit wat jy wil sien.

Van die vroegste tye af is spieëls as ambivalent beskou (Cirlot 1982: 211). 'n Spieël is 'n oppervlak wat beelde herproduseer en hulle in 'n mate absorbeer en 'bevat'. Volgens Ferber (1999: 24) is die spieël dus in hierdie opsig afhanklik van die objek wat dit reflekteer, hetsy dit die natuur, 'n voorwerp of 'n goddelike entiteit is. Laasgenoemde kwaliteit verleen dan ook, saam met die simboliek van die maan, die waarde van vroulikheid aan die spieëlsimbool: net soos wat dit beelde passief ontvang en reflekteer, word die maan eers sigbaar wanneer dit lig van die son ontvang en dit reflekteer. Die passiwiteit van hierdie proses skakel met die vroeëre opvattinge van vroulikheid en die vrou (Cirlot 1982: 216). Eertydse samelewings het die maan, en dus indirek die spieël, as 'n simbool van die veeldimensionaliteit van die siel beskou; dit het die vermoë om by daardie objekte wat dit vasvang, aan te pas (Cirlot 1982: 215-216).

Die beeld en lig wat dus ontvang word, word nie volledig weerkaats nie: 'n verandering tree in. Die beste voorbeeld hiervan in die Bloemhof-roman, in aansluiting by die gegewe van die dubbelganger as weerkaatsingselement, is Cathy en Elaine. As tweeling is een se voorkoms heel waarskynlik 'n refleksie van die ander s'n. Wanneer Cathy dan ook met die 'dooie' Elaine gekonfronteer word, wil dit vir haar voorkom asof sy nie haar suster sien nie, maar eerder 'n "gekraakte spieëlbeeld van haarself". (167). Cathy se lae opinie van haarself (31) word reflekteer in hierdie verwronge beeld wat sy sien.

MacAndrew (1979: 214, 155; sien ook Loock 1994; 100) vergelyk die wêreld van die droom (in aansluiting by die denke) met 'n kamer vol spieëls. Al die elemente in die Gotiese roman, insluitend die karakters, die ruimte, portrette en spieëls, reflekteer deurlopend 'n beeld van die self. 'n Bepaalde karakter sien hom- of haarself dus op 'n bepaalde moment in een van hierdie voorwerpe. Volgens MacAndrew (1979: 214, 155) is die beeld nie noodwendig lewensgetrou nie, maar dien dit eerder as 'n instrument om die karakter tot nuwe insigte te bring.

Vroeg in die roman bekyk Cathy haarself in die spieël en dink na oor die eerste maal wat sy dit gedoen het: "Die eerste keer dat sy haarself in hierdie spieël kon sien, moes sy op haar tone staan, en was haar borsies vormloos." (27). Die spieël is dus nie net 'n

instrument waarmee Cathy haar huidige 'toestand' kan bepaal nie, dit wys haar ook hoe ver sy reeds gekom het – eens net 'n ontluikende jong meisie, nou 'n volwasse vrou.

Tweedens word dit ingespan as 'n bestendigingsagent. Wanneer Cathy Peter vir die eerste maal ontmoet, is sy effens onkant betrap deur die effek wat hy op haar het en gebruik sy die spieël om haar weer terug aarde toe te bring: “Jy's skoon laf,' sê sy vir haar spieëlbeeld, en dié beaam die stelling met: Jy ken die man vir vyf minute.” (31).

Maar net soos die spieël jou die goeie nuus kan wys, wys dit ook die harde realiteit. Terwyl Alice ondersoek instel nadat sy die gebreekte ruit ontdek het, word sy letterlik met haarself gekonfronteer (45):

'n Gesig beur op haar af: haar eie, in die spieël. Die lig teen die dak val uit so 'n hoek dat die spieël 'n onvleiende beeld gee van wie ook al in hom kyk. Haar skraal figuur is uitgeteer en daar is iets obseens aan die lippe wat sy met sorg ingekleur het voor sy met haar wandeling begin het. Die plooië lê dieper as wat sy hulle onthou.

Soos met Cathy, wys die spieël vir Alice hoe ver sy reeds gekom het. Hier is egter 'n geniepsige element by – die spieël verbloem nie die tekens van ouderdomsverweer wat sy dalk eerder sou wou miskyk nie.

Benewens bogenoemde, kan die spieël ook dien as bevestiging van dit wat die kyker van hom- of haarself glo. Die vraag na hoe eg die beeld is, kan opduik – die beeld is dan eerder 'n persepsie as 'n feit; dit gaan alles om effek. Nadat Cathy vir Peter vra om eerder huis toe te gaan ná 'n misverstand die aand, gaan staan sy voor die spieël en besin weereens oor haar lot: “Dit is weereens 'n bevestiging van haar vermoedens. Daar is geen identiteit in haar gesig nie.” (98). Sy 'word' haar spieëlbeeld na hierdie ontdekking, 'n verdere bewys dat sy sukkel om haar eie identiteit vas te lê. Dit is eers wanneer sy met haar werklike spieëlbeeld, haar tweelingsuster Elaine, gekonfronteer word, dat sy haar eie self herontdek. Sy besoek Botma se huis en gaan 'n slaapkamer binne (167):

Die figuur staan in die hoek, en was so stil dat sy eers gemeen het dit is die hoek. Totdat dit nou beweeg het, in haar rigting.

En nou is sy die donker dankbaar.

Want die gesig is 'n bleek sirkel, en oë en mond pons gate in die niks wat daar andersins sou wees.

“Elaine?”

Tog is dit ook nie haar suster nie – nie meer nie. Eerder 'n gekraakte spieëlbeeld van haarself.

Hierdie konfrontasie met haar “gekraakte spieëlbeeld” is meer as net ’n weerspieëling van haar selfbeeld. Die konfrontasie hiermee en uiteindelik haar verlede gee vir Cathy krag om as oorwinnaar uit die stryd te tree. Toe sy met die harde realiteit gekonfronteer word, vind sy dit wat haar die krag gee om Botma se mag oor haar en die dorp te verbreek. Botma probeer haar eers verder intimideer deur haar vas te druk en te soen. Hy forseer haar om al nader aan hom te beweeg, “tot sy nie weet waar die een begin en die ander eindig nie. Op hierdie afstand is sy oog ’n spieël. Sy sien haarself daarbinne, diep, vasgevang en aan die ander kant van waar sy moet wees.” (178).²⁴ Die blik ontnem Cathy van alle krag en sy moet haar wegskeur daarvan om tot verhaal te kom. Met die opkyk kom sy tot die volgende besef (178-179):

Bo die eendimensionaliteit van die gesigte

is daar een wat

uitstaan asof ’n lig daarop skyn. Die gesig, deur vilthoed omraam en effens in profiel, word gekenmerk deur ’n geboë, nee, ’n krom neus, en ’n ken wat gedetermineerd uitstoot. Die soort ken wat sê: Die plek behoort aan my. En wanneer sy na die man terugkyk, na die spieël van sy oog, sien sy dit is een en dieselfde:

Haar gesig.

En die gesig van die een wat grond in die gat skep.

Nou besef sy hoekom Elaine nodig was. En Alice. En Peter. En, lank gelede, haar pa.

Die man is bang vir haar. En saam met die krag wat sy uit die besef put, kom die antwoord op haar vraag van vroeër:

Waar begin jy die boosheid beveg?

Deur die boosheid in jouself.

Cathy se gewaarwording sluit aan by Kilgour (1995: 31) se stelling dat die held of heldin in die Gotiese roman dikwels krag put uit die terugkeer van ’n ouer wat lank reeds as oorlede aanvaar is. Die teenwoordigheid van die ouer bemagtig die heldin sodat dié haar ware identiteit kan ontdek. Botma speel wat hy beskou as sy troefkaart wanneer hy haar met haar oorlede pa konfronteer: hy is die sleutel tot haar bedekte wese²⁵. Hier gebeur egter die teenoorgestelde: Cathy herken die ooreenkoms tussen haar en Botma en gebruik dan juis dit om hom te oorwin. Sy slaag daarin om vir die eerste maal die effek wat hy op haar het, teen te werk (174). Deur hierdie daad en optrede wanneer sy besef dit is juis haar identiteit wat haar krag gee, omhels sy haar identiteit as ’n Botma. In die stukkende portret op die vloer sien sy een van haar voorsate; iets wat haar verder aanspoor om teen

²⁴ Loock (1994:108) sien hierdie oomblik as krisispunt waar die spieël en die oog as simboliese elemente verbind word.

²⁵ Dit stem verder ooreen met die uitspraak in Hoffmann se kortverhaal (1992: 94-95), naamlik dat indien daar ’n bese mag is wat ons dryf na ’n plek waar ons nooit andersins sou wees nie, hierdie mag dieselfde gedaante as ons moet aanneem. Die bese moet spruit vanuit ’n deel binne onself, aangesien dit die enigste manier is waarop ons daarin kan glo en dit die geleentheid gee om die voorgenome bese taak te verrig.

Botma op te staan. Eers wanneer sy in die spieël van haar verlede kyk, kry sy die krag om te doen wat nodig is. En die oomblik dat sy glo dat Botma nie meer 'n bedreiging vir haar inhou nie, word sy aanslag teen haar vrugtelos (vergelyk Hoffmann 1992: 95, 101).

Hierteenoor kan 'n spieël die nietigheid van 'n saak uitlig – wanneer Stefanus Vollgraaff die dorp verlaat, is dit “niks meer nie as 'n beeld in sy truspieëltjie”. (117). Die dorp waaraan hy sy lewe gewy het, vertoon weerloos en tydelik. Hierdie insetsel herinner aan die Bybelverhaal van Lot se vrou. Die engele het hulle gemaak om die stad te verlaat sonder om een maal om te kyk; die vrou het egter gaan staan om een laaste maal na haar woning te kyk en onmiddellik in 'n soutpilaar verander (Genesis 19: 26). Nie lank na Vollgraaff se opmerking oor die dorp nie, verongeluk hy. Daar word ook elders in die roman verwys na die verhaal van Lot se vrou. Wanneer die jong konstabel vir Rienie weglei van die basaartafel, laat hy haar nie toe “om terug te kyk na die man wat agter hom verskyn het nie, sodat sy nie in sout versteen nie”. (150).

Alhoewel Bloemhof deeglik gebruik maak van die spieël-gegewe in die roman, hou hy die ekwivalente simbool, die portret, effens op die agtergrond. Cathy het steeds 'n portret van haar voorvaders in haar huis (42) en Peter vra haar daarna uit wanneer hy haar die eerste maal besoek. Die portret simboliseer in 'n groot mate wie sy is, asook die verlede waarin sy haar krag vind wanneer die tyd ryp is. Onder Botma se mag verwyder Peter die portret van die muur sonder om werklik te weet waarom (146). Dit is Botma se manier om Cathy van haar verlede, haar bron van krag, te ontnem; hy wil hê sy moet weerloos wees wanneer hy haar uiteindelik konfronteer.

Ook die simboliese waarde van die venster kom in die roman ter sprake. Die beste voorbeeld hiervan is Ans wat vir Botma en Pierre afloer (100). Die simbool van die venster gee uitdrukking aan idees van penetrasie, potensiaal en afstand. Dit dui ook op bewustheid, veral wanneer dit aan die bokant van 'n toring geleë is – 'n analogie met die hoof van die menslike liggaam. Dit sluit in die moontlikheid van begrip, kommunikasie en die deurgang van die eksterne en die toekomstige (Cirlot 1982: 274, 373). Binne die konteks van *Die nag het net een oog* kan hierdie venster dus beskou word as 'n geleentheid om te begryp wat Botma alles in die mou voer. Dit dring Botma se privaatheid as 't ware binne, maar hou terselfdertyd die loerder op 'n afstand, asof die persoon nie werklik die kern van die situasie sal kan betree nie. Hierteenoor kan die waarheid van wat Ans gesien het, bevraagteken word. Meer as een karakter let daarop dat die vensters van die huis met

karton toegemaak is (72, 109, 130). Botma kon dus dít wat Ans gesien het, gemanipuleer het om dit te laat voorkom asof sy deur 'n werklike venster kyk.

5.3.7 Maan

Soos die ander hemelliggame, skyn die Gotiese maan op niks wat nuut is nie. Die mens toon min verandering en gaan voort om dade van kleiner of groter venynigheid te pleeg en dit te sien as boosheid in wisselende grade. Die maan verander hoe die wêreld lyk; ná die Gotiese maan se verskyning in die agtiende eeu het vreemde skaduwees op die aarde geval (MacAndrew 1979: 52; Cirlot 1982: 211). Die simboliek van die maan is kompleks. Benewens die mitiese konnotasies daarvan, kan die regulerende funksie van die maan gesien word in die verspreiding van water en reën. Dit is ook die bemiddelaar tussen hemel en aarde. Vanweë die passiewe karakter van die maan (dit ontvang lig van die son) word dit, soos reeds genoem, ook met die passiewe of vroulike beginsel verbind. Meer nog is die maantoestand ekwivalent aan die menslike toestand, wat beteken dat die ewigheid verganklik en veranderlik is (Cirlot 1982: 215-216).

Die oog- en die maanmotief word reeds in die titel met mekaar verbind, 'n band wat in die verhaal verder gevoer word (Loock 1994:108). Van die vroegste dae put mense gerusstelling uit die maanlig; dit laat die nag minder bedreigend vertoon, asof die maan jou sal beskerm (sien Psalm 121: 6). Vir die Botmasdorpers is dit geensins anders nie. Terwyl Bertha al hoe meer onder Botma se invloed kom, dink sy verlig: "*Gelukkig is dit 'n maanverligte aand, en die maan is hier naby ons.*" (121). Die maan hou in der waarheid 'n wakende oog oor diegene op die aarde – of nie? Barend is op nagskof en die maan verskaf geen lig nie – dit 'sien' dus nie as Barend vermoor word nie, want dit "kruip agter die wolke weg". (8). Met Bertha se dood, na haar aanvanklike verligting oor die maanverligte aand, is daar ewe skielik 'n "katarak". (125) oor die maan. Hierdie beeld versterk die verband tussen die oog en die maan as simbole binne die roman. Die verpersoonlikte maan het nie gesien wie die skuldige een is nie, of wil sy net nie weet en wys nie?

Tog is dit asof die maan die mense nie aan hul eie lot wil oorlaat nie – sy "loer nou en dan van agter haar sluier, en dan word dit weer teruggetrek". (140). Dit wil tog lig op die saak werp en die duistere verlig (141):

Sy [Cathy] voel leeg, ontbloot.

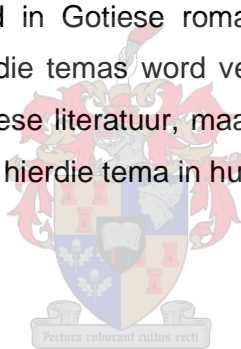
Miskien moet sy gaan hulp ontbied, want wat as sy net hier bly staan, en Peter kom nooit weer uit nie? En die man sê hy weet niks van so 'n persoon nie? Dan – en dit is nie hierdie keer haar verbeelding nie, want die maan spieël haar 'n oomblik lank in haar tweelingarde – is daar 'n beweging in die tuin.

Die enkele oomblik dat die maan wel agter haar sluier uitloer, kan Cathy Peter in die donker raaksien; die maan het hulle hierdie keer gehelp.

Maar die maan bring ook herinnering aan die dood. Wanneer Peter met sy (dooie) ma in Botma se huis gekonfronteer word, word hy weer gefnuik deur die valse versekering wat 'n maanverligte landskap bring (147). 'n Maanlandskap is ontnem van enige lewe – soos met die vrot vrugte wat wit en groen geskimmel aan 'n maanlandskap herinner (87), is daar geen hoop nie. Die maan het geen verlossende mag nie. Dit is bloot 'n herinnering aan sprokies en fantasie, met Botma as die “man in die maan”. (137).

5.4. Temas

Daar is bepaalde temas wat altyd in Gotiese romans voorkom, waaronder boosheid, geweld en grensoorskryding. Hierdie temas word vervolgens bespreek. Skuld kom ook dikwels voor as 'n tema binne Gotiese literatuur, maar aangesien Looek (1994: 105-106) en Buys (2002: 38-39, 86-87) reeds hierdie tema in hul ondersoek betrek, bespreek ek dit nie ook nie.



5.4. 1 Boosheid

Reeds vanaf *The Castle of Otranto* kies die skrywers van Gotiese romans om dit te gebruik as 'n medium waardeur idees rakende sielkundige boosheid geopper kan word. Volgens MacAndrew (1979: 5) is boosheid aanvanklik beskou as 'n krag buite die mens, maar word later voorgehou as 'n ontaarding van die mens se psige. Hiermee saam het die modernisering van die Gotiese ruimte daartoe gelei dat 'n man se woning steeds sy Gotiese kasteel was. Die siel van die man, reeds gereflekteer in sy skilderye en standbeelde, het na hom begin terugkyk in die spieël en ook na sy dubbelganger, 'n lewende kopie van homself (MacAndrew 1979: 7, 13).

In die vroeëre Gotiese romans is goedheid en boosheid as twee uiterstes aangebied, maar met die verloop van tyd is dit toenemend as relatiewe begrippe begin beskou. In die neëntiende eeu is die 'plesiere' van boosheid ontgin en is dit dubbelsinnig aangebied in 'n ondersoek rondom die aard van boosheid. Dit het gemanifesteer in die mens se psige as

seksuele obsessies, skuld en trots wat die grense van God vir die mens oorskry (MacAndrew 1979: 5,7; Punter 1996a: 19; Loock 1994: 105).

In Bloemhof se roman word die begrippe van die goeie en die bose meer relatief ingeklee as in die oorspronklike Gotiese roman, soos wat Buys (2002: 32) tereg beweer. Ter uitbreiding van Buys (2002: 32-39) se bespreking van die goeie en die bose, asook die sondes van die vaders en die 'moeders', sou ek ook na die sosio-politieke konteks van die negentigerjare wou verwys en na die 'erfenis' van apartheid. Soos reeds in die vorige hoofstuk bespreek is, het Suid-Afrika op hierdie tydstip op die drumpel van groot politieke verandering gestaan: De Klerk kondig in 1990 aan dat apartheid afgeskaf gaan word en die marginalisering en onderdrukking van onder meer swart mense sou eindig. Die wit regime sou nou noodgedwonge die sluier moes lig oor die booshede en ongeregtighede van hul voorouers en ook hulself. Nie net was daar nou nie meer regverdiging vir die onregmatighede van vroeër nie, maar hulle moes nou ook die skuldgevoel in hulself konfronteer. In hierdie opsig is daar moontlik 'n verband met Bloemhof se roman. Met Botma se terugkeer word die sluier gelig oor die stigters se optrede teen hom en moet die dorpenaars die gevolge dra van die voorouers se dade.

5.4.2 Geweld

Na aanleiding van MacAndrew (1979: 3) se algemene bespreking van die Gotiese roman en Loock (1994: 110) se bespreking van *Die nag het net een oog*, kan daar myns insiens tussen vier verskillende tipes geweld onderskei word: fisieke geweld, versweë geweld, seksuele geweld en emosionele geweld. Hierdie vier tipes word vervolgens bespreek.

Geweld is belangrik in die Gotiese roman aangesien dit die element is waarheen die spanning opbou en wat dit ook onderhou. Fisieke geweld word eksplisiet verwoord ten einde maksimale effek te hê, byvoorbeeld wanneer Botma vir Barend vermoor (12):

Hy steun terwyl hy afbuk om Barend se dyspiere af te sny. Die pyn skreeu om uit te kom, maar Barend se gil is inwendig. Sy polse is volgende. Die man werk versigtig, sodat hy nie die toue breek nie. Barend is genadiglik bewusteloos teen die tyd dat die man begin om die vlees van sy gesig te kerf.

Hierdie daad bevestig onmiddellik waartoe Botma in staat is. Die wreedheid hoef ook nie geregverdig te word nie – alles gaan hier om effek (sien 74). Indien die hipotese van moontlike politieke invloed tydens die skep van hierdie roman oorweeg word, kan geweld in die ou bedeling van Suid-Afrika as een bydraende element ondersoek word. Talle

aanrandings deur figure wat dit as vergelding of self verdienstelik vir die slagoffers beskou, is opgeteken. Dink byvoorbeeld aan geweld in tronkselle: diegene agter tralies het geen kans om die geweldenaar, dikwels die polisie, te ontsnap nie. Dit stem ooreen met die situasie waarin Barend hom in sy laaste ure bevind.

Fisieke geweld het verder simboliese waarde binne die roman: dit kan dien as teken van morele verval, óf as straf wat toegedien word. Cathy som dit goed op wanneer sy oor die lewe op Botmasdorp dink (23):

Moord, diefstal en verkragting is dinge van die buitewêreld, dinge waarvan jy hoor, maar nie hier praat nie. In sekere mate het die dorp nooit volwassenheid bereik nie, en is daar nie plek vir enigiets ... onaanvaarbaars nie. Soos alles wat vir die inwoners onbekend is, enigiets wat die moderne samelewing in al sy donker glorie 'n vastrapplek in die dorpie sou kon gee – dinge soos moord, en diefstal, en verkragting.

Botmasdorp is dus 'naïef' in die sin dat hierdie dade van fisieke geweld nog nie daar kom manifesteer het nie – wat natuurlik alles met Botma se aankoms verander. Die tradisie van vreedzaamheid word opgehef wanneer Botma die dorp se grense binnedring, en skielik is moord, diefstal en verkragting aan die orde van die dag. In sekere sin wou Bloemhof se roman as profeties beskou kon word vir die sosio-politieke situasie in Suid-Afrika aan die begin van die een en twintigste eeu.

Botma gebruik fisieke geweld ook om straf toe te dien. Wanneer hy Ans de Jager wil straf vir haar nuuskierigheid en inmenging, ruk hy haar oogbol uit (106). Met hierdie grusame daad straf hy Ans vir dit wat sy gesien het. Die leser word dus gewaarsku om nie hierdie karakter te onderskat nie.

Versweë geweld is die katalisator wat tot bogenoemde tipe geweld aanleiding gee. Met die stigting van Botmasdorp, word 'n wilde seun deur die stigters gejag, verwilder en uiteindelik lewendig begrawe (3-4, 152-155, 178). Botmasdorp sou verder kon bestaan in die naïwiteit van geweldloosheid as hierdie vergange geweldsdaad nie deur die dorp se stigters verswyg is nie.

Hierdie tipe geweld dien ook as implisiete waarskuwing van die geweld wat voorlê. Terwyl Elaine daardie noodlottige middag haar woonsteldeur agter haar toegrendel, dink sy aan 'n meisie wat 'n jaar tevore in die gebou verkrag is. Die ander inwoners het volgehou

niemand het iets gehoor nie (14). Skaars vyf minute later word Elaine deur Botma vermoor, sonder dat enigiemand haar te hulp snel (14-15).

Seksuele geweld het verder 'n noue verbintenis met versweë geweld in die roman. Tipies van 'n Gotiese roman, ontgin *Die nag het net een oog* die donker kant van die seksuele. Seksuele geweld in die roman sluit molestering, verkragting en bloedskande in, beide met Cathy as sentrale figuur, oftewel slagoffer. Die tema van bloedskande sluit weer aan by die motief van die sondes van die vader: die sondes van die vader het 'n invloed op die kinders (MacAndrew 1979: 85). Punter (1996a: 17; sien ook Loock 1994: 106) beskou 'n Gotiese roman egter slegs as 'n Gotiese roman indien dit narratiewe kompleksiteit toon en 'n geneigdheid toon om moeilike kwessies op te haal waarop dit nie 'n antwoord bied nie. Hierdie kompleksiteit is moontlik gesetel in die taboe-temas wat dié tipe roman aanspreek, onder meer bloedskande en verkragting, asook die oorsteek van grense tussen eerstens die natuurlike en die menslike en tweedens, die menslike en die bonatuurlike. Toe Cathy en Elaine nog kinders was, is hulle deur hul pa gemolesteer (51, 97-98, 166, 169-70, 173). Die geheim hiervan het egter nooit oor een van die twee se lippe gekom nie, selfs nie toe 'n sielkundige hulle daarna uitvra nie (51):



Soveel jaar tevore ... die man met die simpatieke uitdrukking het oor haar hare gestreel, en sy het nie eens weggekram nie, omdat dit 'n antwoord op sy vrae sou wees.
Hoe kan sy *ander* wil ondervra?
Niks is verkeerd nie, het sy die man verseker.

Alhoewel die molestering in 'n groot mate verswyg gebly het, weet Botma daarvan en gebruik hy dit in sy aanslag teen Cathy (97-98, 169-70). Hy gebruik selfs haar sintuiglike herinnering daaraan om die opperhand oor haar te verkry: wanneer Cathy by hom aan huis is, sorg Botma dat sy hoor hoe haar pa die trappe bestyg; sy hoor hoe hy haar roep en ruik die verrotte reuk van sy asem. Totdat sy hom wegwys en net "die reuk wat hy met hom saamgedra het" (174), in die lug bly hang. Die bloedskande wat Cathy se pa gepleeg het, het simboliese waarde. Volgens Cirlot (1982: 157) dui hierdie daad op 'n begeerte om eenheid met die self, oftewel individuasie. Dit is dan ook die rede waarom die antieke gode dikwels 'n nageslag verwek het deur bloedskandelike verhoudings (Cirlot 1982: 157). Dit is, ironies genoeg, uit hierdie oord dat Cathy uiteindelik die krag kry om Botma te oorwin: die optrede van haar pa destyds was, ironies genoeg, nodig sodat sy op die regte oomblik sterk genoeg sou wees vir die nuwe uitdaging (178).

Bloemhof benut ook beeldspraak om na die molestering te verwys. Hy gebruik die geewe van 'n wolf om na Cathy se pa as haar molesteerder te verwys. Cathy is doodbang wanneer sy daardie dag na Botma se huis gaan. Onwillekeurig dink sy aan 'n liedjie wat haar ma destyds gebruik het om haar te sus (166):

*Doedoe, kindjie, doedoe!
Kindjie moet nou bed toe gaan;
Wolfie wil vir kindjie vang,
Mama sal vir Wolfie slaan.
Doedoe, kindjie, doedoe!*

En dit tref haar: “Maar selfs toe was die wolf al in die huis.” (166). Die wolf teen wie haar ma haar moet beskerm, is haar pa; tog doen sy dit nie. Die wolf keer weer en weer terug, juis wanneer sy wil slaap. Deur hierdie susliedjie te gebruik om die molestering te bevestig, versterk Bloemhof die beeld van die onskuld wat verlore gaan – nie net Cathy se onskuld nie, maar ook Botmasdorp se onskuld. Dit sluit aan by MacAndrew (1979: 54) se stelling dat die heldin 'n beliggaming is van die konsep van onskuld en hoe dit bewaar kan word.

Later in die roman is Cathy die slagoffer van 'n verkragting. Verkragting is die een daad wat al vier tipes geweld saamvat: die seksuele vergryping dien die slagoffer fisieke sowel as emosionele skade toe en dikwels word hierdie daad verswyg. Na afloop van Peter en Cathy se besoek aan Botma se huis, kom sy agter hy is anders. Sy besef nie Botma het Peter in sy mag nie en dat hy probeer om haar, deur middel van Peter en die manipulasie van die verhouding wat hulle tot op hierdie punt opgebou het, in sy mag te kry en as 't ware op hierdie gebied ook te oorwin nie. Vanweë haar verlede en die geïntegreerdheid van die wyse waarop hy die manipulasie uiteindelik orkestreer, is die keuse van sy oorwinningstrategie baie meer kragtig. Tydens die verkragting boots Peter talle van Cathy se pa se maniere na en is dit asof die gegewens van die molestering herhaal word (142-145): die reuk, die manier waarop hy haar telkens as “[m]y meisie” (143, 144-145) aanspreek, die gevoel dat sy weer klein is, “met 'n lig wat onder die deuropening sigbaar word” (143), sowel as die wyse waarop hy haar bloese oopknoop (144). Tog herinner Peter haar in hierdie oomblik nie net aan haar pa nie, maar ook aan Botma. Sy “glasige oë” (143), “koue, koue hande” (144) en veral die feit dat sy linkerhand dominant is (144), terwyl Peter eintlik regshandig is (Botma is linkshandig), bevestig dat Botma die krag agter hierdie daad is. Botma slaag daarin om deur die verkragting die ou emosionele wonde

van die molestering oop te krap, Cathy se aversie van mans te versterk, haar te manipuleer, in sy mag te kry en van haar laaste onskuld te ontnem (145).

Deur hierdie afwykende seksuele daad binne die roman te plaas, brei Bloemhof uit op die versweë sy van die seksuele. Die roman gee ook self leidrade aangaande die tematiese verweefdheid en impak van die verkragting. Met 'n vroeëre besoek suggereer die teks reeds dat so iets kan gebeur (70):

“Nee, Peter, los,” sê sy so normaal as wat sy kan.
Sy kon net sowel met die koffiefles gepraat het. Waar hy teen haar aangedruk is, kan sy sy hardheid voel groei, die vleeswording van die abstrakte begrip: manlikheid. Sy het dit nog altyd as iets onsmakliks beskou; die penetrasie van die vrou is meer as fisiek. Dit is 'n hebsug, 'n afbreek van versperrings. Sy wil nie aan hom dink in daardie lig nie.

Geweld binne *Die nag het net een oog* speel dus nie net 'n kardinale rol binne die skep van atmosfeer en as uitvloeisel van karakterisering nie, maar verwoord talle aspekte van die moraliteit en onderliggende dinamiek van verhoudinge. Ook kan daar verbande gelê word tussen die geweld in die roman en die sosio-politieke tendense in die tyd toe die roman verskyn het.

5.4.3 Grensoorskryding

Grensoorskryding in die roman geskied veral op die gebied van konvensie. Botmasdorp word voorgehou as 'n rustige, konserwatiewe dorpie (20-22, 56, 172). Dit is dus byna vanselfsprekend dat die grense grootliks op die gebied van konvensie oorgesteek gaan word. Die leser kry 'n blik van die heersende konvensies deur Cathy se optrede teenoor Alice in die biblioteek en oom Paulus op pad terug huis toe. Alice se gesprekke het almal 'n gebiedende ondertoon wat Cathy maan om nie haar posisie as assistent te vergeet nie (19). Cathy se gesprek met die burgemeester verloop grotendeels volgens dieselfde gespreksreëls: sy is deurentyd daarvan bewus dat sy nie ongemanierd mag optree nie, veral aangesien die burgemeester 'n ouer man is en dit onvanpas van haar sou wees om te weier wat hy van haar vra (25-26). Sy let ook daarop om die aanspreekvorm “oom” te gebruik om haar respek te wys.

Namate die roman vorder, word dié konvensie egter toenemend verbreek. Die eerste maal dat Bertha vir Cathy oor haar verhouding met Peter konfronteer, durf Cathy haar nie teengaan nie (66). Sy dink eers nadat Bertha reeds die biblioteek verlaat het, wat sy alles

kon sê om Bertha “op haar plek te sit”. (66). Die tweede maal dat Bertha haar konfronteer, is sy egter gereed om haarself meer te laat geld. Sy knip Bertha se smalende aanmerkings kort en wanneer Bertha haar die geleentheid gee om terug te keer na die rol van die onderdanige en ondergeskikte jonger vrou, bly sy ferm (89). Sy het “die reëls van etiket wat deur ’n onsigbare hand geskryf is” (90), oortree. Hierdie moment kan beskou word as Cathy se eerste tree op haar pad om Botmasdorp te bevry: deurdat sy teen Bertha opstaan, berei sy haarself voor vir wanneer sy uiteindelik vir Botma konfronteer.

Ook Peter skroom nie om sy ma as sy gelyke te benader nie. Sy houding spreek uit die staanspoor van uitdaging: hy hou sy hande in sy sakke en praat met Bertha op dieselfde sarkastiese wyse as waarop sy met hom praat (90). Verder spreek hy haar nie aan as “ma” nie, maar met die familiêre “jy” en “jou” (91), nog ’n aanduiding dat hy nie meer haar gesag oor hom aanvaar nie. Peter probeer later vrede maak, oftewel terugkeer na ’n situasie nader aan die konvensie (123-125). Aangesien Botma Bertha toe reeds weggevoer het, kry Peter nie die kans nie.

Op die gebied van romantiese verhoudinge word daar ook verskeie taboes verbreek. Die eerste voorbeeld hiervan in die teks is Elaine se verhouding met ’n getroude man (12-14, 111-113). Heidi se omgang met mans kan ook as grensoorskrydend beskou word: sy is beskikbaar vir seksuele gunsies in ruil vir geld (55) en oortree sodoende die konvensie dat ’n meisie ’n maagd moet bly totdat sy trou. Die molestering (97-98) as sodanig kan verder as ’n verbreking van konvensie beskou word: dit is ongeoorloof vir ’n pa om dit aan sy dogters te doen. Hiermee saam steek Peter onder Botma se invloed die konvensies van ’n romantiese verhouding oor: deur Cathy te verkrag, verbreek hy die persoonlike grense wat sy daargestel het (142-145). Dit is egter nie die enigste grense wat oorgesteek word nie.

Botma soen vir beide Pierre (100) en Cathy (178) in die roman. Vir ’n man om ’n ander man te soen, grens (alhoewel in ’n mindere mate) aan ’n taboe. In die roman en die konserwatiewe leefstyl van die karakters, is dit erg grensoorskrydend. Soos met enige simboliek rakende die liggaam, is die eerste assosiasie die een tussen die liggaamsdeel en die funksie daarvan. By Egiptiese hiërogliewe verteenwoordig die mond die mag van spraak en gevolglik die kreatiewe woord (Cirlot 1982: 221). Die feit dat Botma vir Pierre soen, is ’n terugskakeling na die verskynsel dat hy sy slagoffers se taalvermoëns oorneem. Dit sluit ook aan by Stefanus Vollgraaff se skielike begeerte om te vloek en sy gemeentelede beledigings toe te snou (40-42, 100-101, 116-118): vir ’n dominee is dit

onaanvaarbaar om hierdie tipe taal te besig. Botma se invloed en aksies is dus 'n sikliese, metaforiese terugwysing na een van die Gotiese kenmerke wat reeds bespreek is.

5.5. Manuskripte en ander geskrifte

The Castle of Otranto (Walpole) en *The Old English Baron* (Reeve) is met hul verskyning beide aangebied as 'n transkripsie van 'n antieke manuskrip (Birkhead 1921: 25-26). In *Die nag het net een oog breek* Bloemhof weg van die tradisionele aanbieding: by laasgenoemde speel die manuskrip 'n kardinale rol in die ontsluiting van die Gotiese roman. Dit openbaar die geheim wat die katalisator vir al die boosheid is. Bloemhof se verhaal word dus nie as 'n manuskrip aangebied nie (sien ook Looock 1994: 107), maar hy gebruik vyf 'wisselvorme' van die manuskrip in die roman: naamlik die notaboekie, geskiedkundige geskrifte, dossiere, 'n dagboek en laastens, die Bybel. Die notaboekie dien as inventaris van Botma se slagoffers; nadat hy Elaine vermoor het, haal hy 'n "notaboekie uit sy sak en trek 'n kruisie agter 'n naam". (15). Hierdie eerste tipe 'manuskrip' berei dus die weg voor vir die geskrifte wat later in die roman voorkom.

Kort na Peter se aankoms op Botmasdorp breek iemand by die biblioteek in. Alice vermoed dadelik dit is Peter, want die persoon "het alles wat hy kon kry in verband met Botmasdorp van die rak verwyder. Geslagsregisters, naam- en adreslys, stukke oor die ontstaan van die dorp, belangrike gebeurtenisse in die verlede, noem maar op. Die Botma-dagboek ook." (51). Vanweë sy navrae die vorige dag is dit logies om Peter te verdink, maar hierdie geskrifte het almal een ding gemeen: almal vorm deel van die oorsprong van Botma se haat. Die boeke is sy wapen teen hierdie gemeenskap wat hom soveel skade aangedoen het – hy neem 'n deel van hul verlede om sodoende mag oor hul toekoms te verkry.

Benewens hierdie geskrifte, laat skep Botma ook sy eie manuskrip om die rede vir sy wraak te verwoord. Op sy versoek gaan Alice na sy woning om hom met 'n manuskrip te help. Dit gee 'n kort geskiedenis van Botmasdorp, maar is ook 'n verklaring van Botma se terugkeer na die dorp – hy wil hom wreek op die stigter, Frederik Botma. Dit is egter nie genoeg om net die dorp te vernietig nie: hy laat Alice dit neerskryf sodat sy wraakneming nie nutteloos is deurdat niemand daarvan weet nie (75). Die manuskrip is ook 'n bevestiging van sy bestaan, van dit wat met hom gebeur het. In sy gesprek met Ans verklaar hy(105):

“Ek het besef ek moet iemand hierheen laat kom – en toe is dit Alice – om van alles sin te maak.” Dit is nie woorde wat vir hom nuut is nie, maar wat hy al lank wag om te sê. “Dit is nie dat my gewete my plá nie, maar sommiges sal nooit begryp waarom hulle verdien wat met hulle gaan gebeur nie, en ek het ook nie tyd om almal te vertel nie.”

“Dit is hoekom ek en Alice hierdie week so hard saamgewerk het. Sy het my verhaal, en daarmee saam die verhaal van Botmasdorp, geboekstaaf. Sondes van die vaders ... of grootvaders se grootvaders ...”

Botma gryp egter nie net terug na die dorp se verlede nie, maar ook na die inwoners se persoonlike geskiedenis om sodoende 'n verdere houvas op hulle te kry. Wanneer Peter by die huis inbreek, vind hy 'n konsertina-lêer met van die inwoners se name daarin. Die kartonne waarop die name geskryf is, is in drie groepe verdeel: dié Botmasdorpers wat reeds 'n geruime tyd terug vermoor is, diegene wat pas vermoor is en in die laaste afskorting, sy en Cathy se lêers. Cathy se lêer bevat 'n sielkundige verslag en 'n skoolverslag uit haar kinderdae, met 'n paar algemene opmerkings oor haar ontwikkeling (134-136, sien ook 68). Peter se lêer is veel meer informatief as die voriges (137-138):

Die eerste helfte van die inligting lees soos 'n dossier – 'n lys van sy oortredings, ofte wel dinge wat hy in sy jeugjare verkeerd gedoen het. Hier is detail waarvan hy al vergeet het. Verslae wat dieselfde vorm het as dié van Cathy s'n, maar aansienlik van inhoud verskil. Progressief erger wandade: vrugte steel, lekkers steel, 'n motor vir die aand “leen”. Die getikte letters staan verdoemend en trots waar sy flits hulle belig. Hy vloek sonder om 'n geluid te maak. Word sulke dinge dan altyd teen jou gehou? [...] Hier op die papiere in sy hand is al die dade waarvan hy wou weg kom, waarvan hy gedink het niemand meer kennis dra nie. Behalwe hy en sy ma.

En Botma. Hierdie inligting wys waar die inwoners se swakhede lê, waar hulle die weerloosste teen Botma se aanval sal wees. Hy is inderdaad ook die enigste een wat nie vergeet het wat hulle aan hom gedoen het nie, en daarom moet dit wat hulle eerder sou wou vergeet, openbaar en uitgebuit word.

Die belangrikste 'manuskrip' in die teks is 'n dagboek van Cathy se “ooroorgrootmoeder”, Adelaide Botma (152). Dit is ook gesteel tydens bogenoemde inbraak, maar wanneer Cathy na die argief gaan om Alice se steurende teenwoordigheid te ontsnap, vind sy dit op die tafel (152). Alhoewel sy die dagboek vervelig vind, lees sy tóg weer daaruit. Dit vertel van 'n wilde seun wat in die woud naby die destydse nedersetting woon en Adelaide se pogings om hom te bekeer en die gemeenskap te oortuig dat hy skadeloos is. Die verloop van die verhouding tussen die twee is noukeurig aangeteken, totdat Adelaide met die geboorte van Fanus Botma sterf. Sy skryf nie eksplisiet wat met die wilde seun gebeur nie, maar die leser kan uit die konteks van die verhaal en veral die wyse waarop Botma

teruggekeer het na die lewe, aflei wat sy lot uiteindelik was. Hierdie 'manuskrip', die dagboek, ontsluit dus die laaste deel van die geheim van Botma se wraak. Deur dit te lees, verkry Cathy 'n groot deel van die insig wat sy later nodig het om Botma te oorwin.

Ironies genoeg kom Adelaide se joernaal ook letterlik tot Cathy se redding. Terwyl Alice haar verbete jaag om haar dood te maak, besef Cathy dat sy nog steeds die dagboek in haar een hand het (161):

Met 'n krag wat sy nie geweet het is hare nie, kom sy orent, en bring die boek van onder af op, sodat dit genoeg momentum verkry het teen die tyd dat dit Alice onder die ken tref. Die skêr vlieg iewers die lug in, en Alice agteroor, 'n bolmakiesie wat haar die trap afstuur. Sy bly aan die voet lê, met haar nek gebuig tot 'n hoek wat dit nooit bedoel was om te lê nie.

Twee van die simbole waaraan Cirlot (1982: 31, 181) aandag gee, is hier relevant. Die "boek", soos bogenoemde dagboek, is een van agt algemene Chinese embleme wat die krag om bese geeste af te weer, simboliseer. Cathy gebruik die dagboek om haar fisies teen Alice se aanslag te verweer, eerder as in 'n geestelike oorlog. Wanneer sy haar uiteindelik sielkundig teen Botma moet staal, put sy krag uit haar eie verlede (178-179).

Dit is ook nie per toeval dat Alice vir Cathy in die been wond nie (160). Binne die Egiptiese hiërogliefsisteem simboliseer die been oprigting, opheffing en stigting (Cirlot 1982: 181). Botma neem wraak op Botmasdorp juis vanweë dit wat die stigters aan hom gedoen het. Nou wond sy stuurjonge, Alice, vir Cathy, die laaste afstammeling van die dorpsstigter Botma, in haar been – dié liggaamsdeel wat die stigting simboliseer. Dit kan beskou word as Botma se poging om Cathy van haar erfenis as afstammeling te ontnem; 'n poging om terug te neem wat lank gelede syne was. Hierdie hipotese word ondersteun deur die pyn wat Cathy skielik in haar kuit voel wanneer sy die trappe opstap om Botma finaal te konfronteer (170).

Laastens kan die Bybel as 'manuskrip' binne die teks beskou word. Namate Stefanus Vollgraaff onder Botma se invloed kom, wend hy hom pal na die Bybel vir inspirasie. Die verdoemende tekste waarop sy oë elke keer val, verontrus hom egter net verder. Uiteindelik gee die Bybel hom tóg nuttige raad in Jeremia 6: "Mense van Benjamin, gaan soek veiligheid buite Jerusalem." (101, sien ook 116). Die duidelikste gebruik van die Bybel as 'manuskrip' kom laat in die teks voor. Botma het lank vir die regte oomblik gewag om wraak te neem – daar is volgens hom "n [t]yd om te ly, en 'n tyd om jou te

wreek". (165). Dit herinner aan Prediker 3, waar die skrywer die leser maan dat elke ding op sy tyd gebeur. Die Bybel dien dus nie as 'n sleutel tot die geheim van die verhaal (en Botma se wraak) nie, maar eerder as 'n sleutel tot die verloop van die verhaal. Deur die Bybeltekste intertekstueel te gebruik, waarsku Bloemhof die leser vooraf wat om verder in die roman te verwag.

5.6. Karakters

Binne Gotiese fiksie is daar bepaalde kenmerke wat as primêre beliggamings of manifestasies van kulturele vrese beskou kan word. Ingewikkelde, gefragmenteerde narratiewe wat verband hou met misterieuse insidente, gruwelike beelde en lewensgevaarlike agtervolgings oorheers die agtiende eeu. Die Gotiese landskap word gevul met spookgedaantes, monsters, demone, lyke, geraamtes, bose aristokrate, monnikke en nonne, brose heldinne en rowers as karakteriserings van werklike en verbeelde bedreigings. In die neëntiende eeu verskyn nóg stereotiepe karakters op die toneel: wetenskaplikes, vaders, (getroude) mans, waansinniges, misdadigers en dubbelgangers (Botting 1996: 2; MacAndrew 1979: 3; Punter 1996a: 1; Loock 1994: 101).

Die karakters in die Gotiese roman is ontwerp om tot lesers se morele waardes te spreek en dit te verfyn. Hulle hou die innerlike as 'n spieël voor waarin die leser sy of haar eie emosies kan herken en kan ontwikkel. (MacAndrew 1979: 59)

Volgens Botting (1996: 20) keer oordrywing en transgressie in Gotiese romans herhaaldelik terug na bepaalde beelde en terreine, byvoorbeeld in familiale en seksuele verhoudings, veranderende rolle van vaders en dogters, asook situasies waarin mag en onderdrukking op die voorgrond is. Oor die skurk in die verhaal se manlike soewereiniteit word herbesin en dit word noukeurig ondersoek. Ou kastele, huise en ruïnes, sowel as onherbergsame landskappe en doolhofagtige stede, plaas heldinne en lesers aan die rand van die normale wêreld met sy aanvaarbare waardes. Geskiedkundige oomblikke of verbeelde verledes toets die grense van die genormaliseerde hede en laat beide tydruimtes veranderd. In hierdie oorsteek van grense bly die Gotiese egter 'n mobiele en spesifieke vorm. Die beelde en figure wat herhaaldelik voorkom, verteenwoordig en skep 'n plek waar kulturele vrese en fantasieë geprojekteer word. Hierdie figure toon groot ooreenkomste, maar verskil tog afhangende van die kultuur waarin hulle gebruik word. Die Gotiese genre transformeer dus sy eie vorm en fokus deur die skep en hêrskep van diverse objekte van vrees en angstigheit.

Tussen 1760 - 1890 het die karakters van die Gotiese roman talle veranderings ondergaan. Indien die agtiende-eeuse skurk met dié van die neëntiende eeu vergelyk word, is die vernuwing duidelik. Die held en heldin hierteenoor, het min verander. Met verloop van tyd het die konsepte van goed en kwaad so ineengestremel geword dat daar nie werklik meer ruimte was vir 'mooi' karakters wat die goeie voorstel nie. Dit het egter nie verdwyn nie; in Bram Stoker se *Dracula* in 1879 wil dit steeds voorkom asof die heldin se enigste doel is om beeldskoon en onskuldig te wees (MacAndrew 1979: 53).

Vervolgens gaan ek kyk na twee van die karakters in *Die nag het net een oog*: Botma as die skurk, en Cathy as die heldin.

5.6.1 Die skurk

In mites, legendes, volksverhale en algemene literatuur word die "vreemdeling" dikwels beskou as die een wat kom om die heersende mag omver te werp. Hy of sy verteenwoordig die moontlikheid van die onverwagte verandering, die aanbreek van die toekoms, of selfs mutasie in die algemeen (Cirlot 1982:315).

Na aanleiding van MacAndrew (1979: 82-85) kan daar vier punte ter bespreking van die skurk geïdentifiseer word. Eerstens is die skurk, oftewel boosaard, van ouds duidelik gekenmerk deur eienskappe wat met boosheid geassosieer word. Die wese van die Gotiese boosaard is verwronge en word beheers deur onnatuurlike luste en passie – dikwels die bron van innerlike konflik vir dié karakter. Die leser word betrek by hierdie sielewroeging. Dit lei dan tot die tweede punt wat MacAndrew (1979: 82) noem: die skurke-karakter beskik oor die algemeen oor 'n groter potensiaal om simpatie by die leser te wek. Dit is asof die karakter meer vleis om die been het, aangesien hy, anders as die ander karakters, minder geïdealiseer word. In vergelyking met die held en heldin, kom die skurk meer aktief voor vanweë sy konstante innerlike stryd oor wat goed en wat boos is. Hy is noodwendig die aggressor en staan as gewelddoener teenoor sy onskuldige slagoffers. Laasgenoemde funksie van die skurk in die Gotiese letterkunde lei tot 'n derde besprekingspunt: die karakterisering van die boosaard het duidelike beperkings (MacAndrew 1979: 84). Sy daad moet slegs uitdrukking wees van die aggressiewe emosies wat binne hom woed en hy mag hom selde skuldig maak aan alledaagse aktiwiteite. Bloemhof illustreer die rampspoedige gevolge wanneer Botma, die boosaard in

Die nag het net een oog, gaan inkopies doen. Anelda, wat hom op daardie stadium dophou, merk op hoe vreemd die alledaagse handeling lyk nou dat Botma dit uitvoer. Die inkopiemandjie in sy hand “is in wanverhouding tot die soberheid van sy kleredrag, ’n eksentrieke teenstrydigheid”. (109). Boonop breek sy tydens sy uitstappie by sy huis in en beplan om sy planne voortydig openbaar te maak (110-111).

Laastens word die karakter gekenmerk deur die afstand wat hy handhaaf; hy isoleer homself as ’t ware van die ander karakters (MacAndrew 1979: 84-85). Indien daar nie by hierdie beperkings gehou word nie, sal die potensiële impak wat die karakter kan hê, afneem. Hierdie afstand en isolasie beteken egter nie dat daar geen verband met die natuurlike wêreld is nie; elke groteske figuur skakel iewers met die “gewone” wêreld. ’n Spook is byvoorbeeld die gees van ’n dooie, ’n vampier is die menseslagoffer van ’n ander vampier (MacAndrew 1979: 165-166). Carroll (1990: 33) voer aan dat vreesaanjaende karakters dikwels ’n vermenging is van dit wat normaalweg aanvaarbaar is. Weerwolwe is byvoorbeeld ’n samevoeging van wolf en mens. Uit haar opmerking kan ’n mens dus aflei dat die grense tussen die kategorie van wat ’n wese is, getrou aan die aard van die Gotiese roman, oorgesteek word.

Volgens (Loock 1994: 104) en Punter (1996a: 11) is die booswig, soos Loock na die skurk verwys, skrikwekkend en toon hy groot oorspronklikheid in die najaag van onaanvaarbare doelwitte. Kleredragsgewys is die skurk gewoonlik maklik uit te ken aan ’n monnikspy of iets wat ongeveer dieselfde effek het. Die voorkoms van die skurk is meesal onderskeibaar van dié van die ander karakters.

Daar word telkens melding gemaak van Botma se kleredrag in *Die nag het net een oog*. Buiten twee geleenthede, het Botma altyd ’n hoed op. Volgens Cirlot (1982: 140) dui die hoed op denke, aangesien dit op die kop gedra word. Dit is dus moontlik dat die hoed betekenend is van die verborge aard van Botma se planne; die res van die karakters is onbewus van dit wat hy beplan om te doen. Diegene wat hom wel sonder sy hoed sien, is óf ’n integrale deel van sy beplanning (Heidi, 55), óf vermoed reeds wat hy beplan en dit is dus nie vir hom nodig om sy denke geheim te hou nie (Ans, 105; Cathy, 131). Sy voorkoms word by meer as een geleentheid as “donker” beskryf (9, 52, 58). Binne die Griekse en Latynse tradisie oorvleuel die betekenis van “swart” en “donker” gedeeltelik, maar beide konnoteer negatiewe simboliese waardes (Ferber 1999: 28). ’n Jas-agtige mantel of kleding vorm die res van Botma se kleredrag. Alice beskou sy klere as “die

sinistere kleredrag van 'n aartsskurk in 'n Gotiese roman". (74). Botma se kleredrag is so uit tred met dié van die res van die dorp dat dit eerder lyk asof hy 'n kostuum aan het, iets uit 'n vergange eeu (85, 108). Nie net skep dit atmosfeer en het dit 'n bepaalde effek nie (74, 171), sy keuse van kleredrag het simboliese waarde.

Volgens Cirlot (1982: 49) is 'n mantel eerstens 'n teken van verhewe waarde, en tweedens 'n manier om die persoon van die res van die wêreld te isoleer. Apollonius se mantel is byvoorbeeld 'n uitdrukking van volkome selfbesit van die wysgeer, terwyl dit hom isoleer van die instinktiewe strominge wat die algemene orde van die mens reguleer. Hierdie simboolwaardes is van toepassing op Botma. Hy stel homself bo die ander karakters in die verhaal deurdat hy hulle toekoms in sy hande neem en hulle manipuleer. Hiermee saam skei hy hom van hulle; nie net deur sy kleredrag nie, maar ook deur sy optrede en onafhanklikheid van die dorp se tradisies en konvensies. Die materiaal, bykomstighede, kleur en vorm van die mantel dra verder by tot die simboliese waarde daarvan. Lesers kan aflei dat die mantel swart is, 'n kenmerk wat verder bydra tot sy beeld as boorling van die nag en die assosiasies wat hiermee verband hou.

Tesame met die oorsteek van grense, is liggaamlike onvolmaaktheid volgens Carroll (1990: 33) meestal 'n standaard-eienskap van vreesaanjaende karakters. Liggaamsdele soos oë, arms, bene of selfs vel kan ontbreek by dié karakters, grotendeels om vrees te wek by die leser. Daar is talle verwysings hierna in *Die nag het net een oog*. Reeds van die begin van die roman word die leser attent gemaak op Botma se onnatuurlike voorkoms, spesifiek sy gesig. Barend probeer om nie te staar nie, maar kan nie help om op te let dat die "kepe om die bloedlose lippe" diep is en die "area tussen mond en neus [...] vol fyn plooitjies" is nie (9)²⁶. Wanneer Botma rondbeweeg, smelt sy swart klere met die nag saam en "is sy gesig 'n skyf wat in die lug dobber". (9). Vroeëre beskawings het geglo dat verminkte wesens, sowel as sielsiekes, oor bonatuurlike magte beskik (Cirlot 1982: 1-2). Sommige mites verbind hulle ook met die maan en die maanfases (sien ook Cathy se gebruik van die idioom "met die maan gepla" wees, 141).

Die towerkragte van abnormale objekte hou verband met die simbool van die nar, oftewel die omgekeerde koning, die slagoffer wat letterlik geoffer moet word, en die maan. Dit skakel met Botma se doel om sy regmatige plek in die dorp op te eis en niemand te spaar op sy pad daarheen nie. Die verwysing na sy gesig as 'n "skyf wat in die lug dobber" (9),

²⁶ Dit stem ooreen met Coppelius, oftewel die "sandman", se blou (lewelose) lippe (Hoffmann 1992: 89).

verbind sy voorkoms met die maangegewe. Die bleekheid van Botma se vel en sy donker klere herinner aan die Latynse literatuur waarin die dood soms as donker en soms as 'bleek' voorgestel is (Ferber 1999: 53-54). Van Gorp (1996: 18-19) se beskrywing van die ontwikkeling van die boosaard rondom 1840 kan hier van toepassing wees op Botma: "De "gothic villain" krijgt hier zijn navolger in de byroniaanse held die qua uiterlijk (doodsbleke kleur, indringende ogen, aristocratisch slanke gestalte) en karaktertrekken (trots, passioneel, op wraak belust en melancholisch)." Botma se voorkoms bevestig dus sy status as boosaard. Paulus Dippenaar sien Botma se gesig as 'n "geërodeerde landskap, donga op donga". (48). Botma ontbloot selde sy hele gesig: met Heidi hou hy soos gewoonlik sy hoed op en die skaduwee veroorsaak dat sy gesig so "donker soos sy klere", vertoon (52). Hier behou hy dus 'n mate van identiteitloosheid. Tydens die basaar (85-87), en later weer in die winkel (110), word Botma se gesig gedeeltelik verberg deur sy hoed. Ans verafsku dit wat sy sien: die hoed werp 'n skaduwee oor sy oë en neus en dit wil voorkom asof dit weggesny is. Al wat sigbaar is, is "die verweerde vlees aan die kaak, die wangbene spelonke wat na nêrens lei". (86).

Met Ans se besoek aan sy huis haal Botma sy hoed af en "is die gruwel nou ten volle ontbloot". (105). Botma se gelaatstrekke dra die idee oor van verwaarlosing en verrotting voort: sy vel is dus die gelaatstrek wat abnormaal voorkom om sodoende vrees te wek by die karakters en die lesers. Dit maak gevolglik sin dat hy sy gelaatstrekke meesal verberg hou; hy ontbloot dit slegs wanneer hy nodig het om vrees in te boesem by die karakters sodat hy hulle verder kan manipuleer. Dit is dan ook die geval wanneer hy en Cathy mekaar konfronteer aan die einde van die roman (171, sien ook 137):

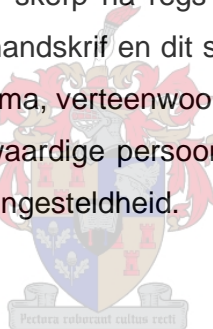
En dit maak nie saak hoe baie kere sy sy gesig sien nie, sy sal nooit gewoon raak aan die verskriklikheid daarvan nie. Die repte in die vel wat by gewone mense gelaatstrekke genoem sou word, is elke keer nuut, dieper merke van die verbygaande tyd se terloopse geweld.

Sy voorkoms intimideer haar, in so 'n mate dat sy haarself telkens bewustelik moet herinner aan wat die doel van haar besoek aan die huis is. Botma se voorkoms stem dus ooreen met die kriteria wat Carroll (1990: 33) in sy bespreking noem en slaag gevolglik daarin om die primêre funksie daarvan te vervul: om die karakters en die lesers bang te maak.

'n Kenmerk wat Botma se status as boosaard verder beklemtoon, is die feit dat hy linkshandig is (133, 159). Aangesien die meerderheid van die mensdom regshandig is, is

daar in die verlede algemeen aanvaar dat enige saak wat met die konsep 'regs' te doen het, goed is, en enige saak wat met die konsep 'links' te doen het, sleg (Ferber 1999: 110). De Vries (1976: 386) brei hierop uit deur te noem dat 'regs' gewoonlik met spiritualiteit, manlikheid, bewustheid, rede en wysheid geassosieer word. 'Links', hierteenoor, dui op materialisme, vroulikheid, swakheid en die onbewuste. Namate die dorpenaars onder Botma se invloed kom, neem hulle die voorkeur van die linkerhand aan. Alice let op hierdie verandering nadat sy reeds vir 'n lang ruk neergepen het wat Botma dikteer; sy registreer slegs vaagweg dat sy eintlik regshandig is (74, 76).

Dieselfde gebeur wanneer Botma Peter onder sy mag het; terwyl Peter vir Cathy verkrag, klem sy linkerhand haar bors vas (144, 159). Sy herroep die beeld wanneer Alice haar probeer vermoor. Alice val haar aan met die skêr in haar linkerhand en dit herinner Cathy aan die gebeure van die vorige nag (158-159). Hierdie voorkeur staan teenoor die regterhandvoorkeur, wat reg en geregtigheid beteken. 'n Voorbeeld hiervan in die roman is Adelaide Botma se handskrif: dit hel skerp na regs oor (153). Haar (skynbaar) opregte geaardheid manifesteer dus in haar handskrif en dit staan sterk in teenstelling met dit wat die seun van wie sy skryf, oftewel Botma, verteenwoordig. Tog is dit ironies dat Adelaide 'n sterk selfregverdigende en meerderwaardige persoonlikheid openbaar, vergelykbaar met 'n Christelik-Europese kolonialistiese ingesteldheid.



Dikwels word die skurk ook geassosieer met onsterflikheid; dit is die ding wat nie wil doodgaan nie, soos wat King (1981: 60) dit stel. Botma pas ook binne hierdie kategorie. Wanneer die dorpstigters hom begrawe (77-79), neem hulle aan die 'probleem' is opgelos. Dit is egter nie die geval nie. Botma herrys uit die dood en neem hom voor om wraak te neem (3-4, 48). Volgens Cathy is die man verslaan wanneer sy met sy mantel in haar hande bly staan na afloop van hul konfrontasie (179), maar hierdie toneel word tog opgevolg deur die aborsie. My afleiding uit die teks, sluit aan by Buys (2002: 31) se bewering dat dit Cathy is wat 'n aborsie ondergaan nadat sy deur Peter verkrag is terwyl hy onder Botma se invloed was. Die fetus kan dus as Botma se nasaat beskou word. Wanneer Cathy met die mantel in haar hande staan, is Botma steeds nie volkome vernietig nie; sy nasaat is nog teenwoordig. Dit bly 'n ope vraag of die siklus nou

uiteindelik voltooi is – getrou aan die Gotiese aard kan hierdie einde bloot 'n nuwe begin wees²⁷.

MacAndrew (1979: 81-82) skryf uitvoerig oor die aard en ontwikkeling van die skurk-figuur in die Gotiese roman. Volgens haar is die Gotiese boosaard 'n mitiese, simboliese figuur en word hy (die boosaard is gewoonlik manlik) uitgebeeld deur tegnieke wat die aard van menslike weerloosheid ten toon stel. Hy kan as diabolies beskou word; hy verskyn immers saam met spoke en ander monsters met die doel om boosheid en waansin in die menslike psige te herproduseer. Die skurk se ondeugde word as verdraaiings van die menslike natuur aangebied en word daarom in wese as onnatuurlik beskou. Die bedreiging wat dié karakters inhou, lê daarin dat hulle tasbare voorbeelde is van 'n wanskape menslikheid waarvan die potensiaal om in natuurlike grasie en skoonheid te deel, onvervuld bly.

MacAndrew (1979: 1-2) onderskei tussen drie verskillende tipes boosaarde. Die eerste tipe boosaard staan op die grens tussen held wees en boosaard wees; die boosheid in hom is gewortel in sy eie innerlike konflik. Die karakters Manfred (*The Castle of Otranto*) en Ambrosio (*The Monk*) is voorbeelde hiervan. Die tweede tipe boosaard het slegs die funksie om duisternis teen die lig voor te stel. Ann Radcliffe se karakters Montoni en Schedoni in *The Mysteries of Udolpho* en *The Italian* onderskeidelik is voorbeelde van die tweede tipe boosaard. Laastens kan die boosaard ook 'n groteske, demoniese figuur wees deur wie die leser met meedoënlose boosheid gekonfronteer word. Melmoth, uit *Melmoth the Wanderer*, is 'n voorbeeld hiervan. Hierdie kategorieë is egter nie absoluut nie en kan met mekaar oorvleuel.

Myns insiens kan Botma beskou word as 'n kombinasie van die drie tipes boosaarde soos hierbo uiteengesit. As seun is Botma deur die dorpenaars verwerp en vermoor; vandaar sy begeerte om wraak te neem. Die leser verkry insig in die karakter se innerlike werkinge en kan gevolglik simpatie hê met hom en sy dade; die moontlikheid is steeds daar dat hy sou kon vergewe indien hy onvoorwaardelik deur die huidige inwoners van Botmasdorp aanvaar word. Hiermee saam staan hy teenoor dít wat die dorp verteenwoordig, naamlik die Bybelse waardes, beskaafdheid en bepaalde konvensies. Hy word verteenwoordig deur die duisternis en kan beskou word as 'n beliggaming van alles wat die dorp probeer uitwis: isolasie, wraak en geweld. Botma is in 'n mindere mate 'n demoniese figuur, maar

²⁷ Die oop einde van Bloemhof se roman stem ooreen met die oop einde van Hoffmann (1992: 118) se verhaal. In albei gevalle verskaf die skrywer leidrade na 'n geldige einde, maar word die finale ontknoping aan die leser oorgelaat.

die karakters word tog met 'n boosheid konfronteer wat voorheen onbekend was. Dit is duidelik in die gewelddadige wyse waarop hy hulle vermoor: hy sny Barend se dyspiere af (12), daar word geïmpliseer dat hy Paulus se oog uitruk (48), hy maak Heidi dood deur 'n skerp voorwerp onder haar oog in te druk (72-73), hy verwyder Ans se oogbol met een skielike beweging (106), hy verkrag Cathy in die gedaante van Peter (142-145) en hy sny Elaine se ooglede weg (168). Hierdie dade spreek van 'n soort boosheid wat Botmasdorp nog nie vantevore geken het nie; die dorp waar moord, diefstal en verkragting eens op 'n tyd iets was wat net in die buitewêreld geskied (23).

5.6.2 Die heldin

Die heldin in die Gotiese roman word dikwels gelyk gestel aan die natuur as moederlike figuur. Binne hierdie karakter word twee belangrike vrae beliggaam: Wat is ware onskuld en hoe kan dit bewaar word? (MacAndrew 1979: 54). In die eerste Gotiese romans was die heldin geneig om flou te word in die aangesig van iets skrikwekkends. Mettertyd het die heldin egter 'n forser karakter geword en sterker en meer individueel opgetree (Birkhead 1921: 224). Loock (1994: 104) voeg na aanleiding van Punter (1996a: 10) hierby dat die heldin dikwels deur haar familie wees agtergelaat is en skugter voorkom. Ten spyte hiervan het die heldin tog die vermoë om vreesaanjaende omstandighede te oorleef. Mishandeling deur 'n familielid (gewoonlik die vader) of die dood van die moedersfiguur is algemeen in die agtergrond van die Gotiese heldin.

Uit die teks is dit duidelik dat Bloemhof tradisionele én vernuwende eienskappe gebruik in die karakterisering van die heldin, Cathy. Ten opsigte van familieverhoudinge stem Cathy se karakter ooreen met die meer tradisionele Gotiese heldinne: haar pa het haar en Elaine reeds van 'n jong ouderdom mishandel en haar ma word grotendeels as 'n afwesige ouer voorgestel. Cathy is boonop die laaste van die stigtersfamilie wat oorbly; vir alle praktiese doeleindes is sy dus 'wees'. Sy is een van die sterker heldinne: wanneer sy met bedreiging en die dood gekonfronteer word, word sy nie flou soos die eertydse heldinne nie, maar vind krag in haarself en veg terug. Bloemhof lê sterk klem op hierdie aspek; in so 'n mate dat Cathy die een is wat Botmasdorp red deur Botma te oorwin.

5.7. Tydruimtelike situering

Een van die kragtigste beelde wat opgeroep word deur die term 'Goties' is 'n misterieuse ruimte waaruit 'n skaduagtige figuur verskyn: Frankenstein se monster kom tot wasdom op

'n laboratoriumtafel en Dracula klim uit sy kis; meermale word donker en obskure figure sigbaar deur 'n grafkelder se geopende deur (Kilgour 1995: 3).

In *Die nag het net een oog* herrys die antagonis uit sy graf. Die 'skaduagtige figuur' klim uit die grond om die grond wat hy geweier is, terug te eis (3-4). Bloemhof bou voort op die atmosfeer wat hy reeds in die eerste twee bladsye bewerkstellig. Wanneer Botma sy eerste slagoffer besoek, voel die slagoffer die onheil aan in die stilte van die nag. Die onheilspellendheid van wat voorlê, word duidelik vooruitgegaan deur die besonderse donker nag, laasgenoemde reeds bydraend tot die atmosfeer (8). Atmosfeer binne die teks is egter meer gebonde aan die Gotiese ruimte en manipulering van gegewens. Gevolglik word dit as selfstandige subkategorieë bespreek.

5.7.1 Die Gotiese ruimte

Volgens Birkhead (1921: 22, 36) het Walpole se raamwerk die Gotiese roman met meer moontlikhede gelaat as wat hy besef het. Die primêre ruimte in sy roman is 'n onbetowerde kasteel en dit het 'n uitstekende entiteit daargestel vir ander skrywers om te ontgin. Otranto se kasteel bestaan uit ondergrondse grafkelders, deure wat geneig is om op ongemaklike tye te kraak, lampe wat maklik doodwaai en valdeur wat op die oog af onbeduidend lyk, maar vreesaanjaende moontlikhede bied.

Die kasteel hou ook verband met ander Middeleeuse geboue, naamlik kloosters en kerke, asook met kerkhowe. Die argitektuur, gewoonlik in Middeleeuse styl, verteenwoordig die tydruimtelike verwydering van die verlede en waardes uit die verlede²⁸. Om hierdie redes was ruïnes ook 'n gewilde keuse van 'n Gotiese ruimte (Botting 1996: 2-3; Tompkins in Sage 1990: 87; Summers 1968: 86, 406). Die verhaal hoef nie noodwendig in die Middeleeue af te speel nie; namate die genre ontwikkel het, word daar dikwels 'n meer moderne milieu aangetref (MacAndrew 1979: 1; Loock 1994: 104).

King (1981: 252-255) bespreek die Gotiese ruimte onder die term "Bad Place". Hy verwys spesifiek na die spookhuis en vra die vraag of dit nie gesien kan word as 'n simbool van

²⁸ Die simboliek van die argitektuur is wyd en ingewikkeld, meen Cirlot (1982: 15-8). Dit is gebaseer op die korrespondensies tussen verskeie patrone van ruimtelike organisasie, verhoudings, die argitektoniese strukture en die georganiseerde ruimtelike patroon. Simboliese betekenis is verder af te lei uit 'n gepaste keuse van individuele vorme, kleure en materiale, en uit die relatiewe belangrikheid wat aan die onderskeie elemente wat die argitektoniese geheel vorm, toegeskryf word. Elke argitektoniese element dra by tot die algemene simboliek: in die Gotiese argitektuur word die idee van die Drie-eenheid dikwels deur drie deure of torings versterk.

sonde waarvoor daar nog nie boetedoening was nie. Of selfs as 'n plek met 'n onsuivere geskiedenis. Uit hierdie twee definisies lei hy af dat die spookhuis, soos die Gotiese ruimte, 'n geskiedenis moet hê.

Mettertyd het die kasteel plek gemaak vir die verwaarloosde huis, 'n ruimte waarheen vrese kon terugkeer. Hierdie vrese het gekorreleer met veranderinge wat reeds in die vorige hoofstuk genoem is, by name politieke omwenteling; industrialisasie; verstedeliking; verskuiwinge in seksuele praktyke en in familiestrukture; en wetenskaplike vooruitgang (Botting 1996: 3).

Die huis is, soos die spieël, 'n reflekerende objek binne die Gotiese roman. Die landskap, wind en weer is 'n weerkaatsing van die figure daarbinne; insgelyks reflekteer die huis sy eienaar (MacAndrew 1979: 213-214). Argitektonies gesproke dra die huis as geheel geen simboliese waarde nie, maar het elke komponent sy eie assosiasies. Dit word ook verder in my bespreking van die teks duidelik dat dit die geval is in *Die nag het net een oog*. Volgens die psigoanalise hou die huis as tuiste sterk verband met die menslike liggaam en menslike denke, met ander woorde lewe (Cirlot 1982: 153).

Benewens die feit dat Botma se huis in die teks 'n maatstaf is van sy invloed op die ander karakters (die mate waarin die karakters betower is deur hom, stem ooreen met die intensiteit van hul illusie van die huis), is die huis onlosmaakbaar deel van sy wese: hy is die manipuleerder binne sy gemanipuleerde ruimte. Aanvanklik is die huis identiteitloos (24) – Botma se teenwoordigheid verleen egter daaraan 'n bepaalde atmosfeer. Ans is die eerste karakter wat die verband tussen huis en eienaar verwoord: “Aan die ander kant: kan iemand wat sy blyplek op so 'n lieflike wyse ingerig het, in staat wees tot die sedeloosheid wat sy voor sy deur wil lê?” (103). Die indruk en afleidings wat sy na aanleiding van die voorkoms van die huis gemaak het, klop nie met die gevolgtrekkings wat sy oor Botma gemaak het nie.

Cathy lê ook dadelik die verband: die oomblik wanneer sy deur Botma se tuinhek stap, voel sy die boosheid (wat Botma verteenwoordig) aan: sy probeer haarself wysmaak dit is net nog 'n huis, maar beskryf dit dan as 'n [[d]eur na die onderwêreld”. (166). Wanneer Cathy uiteindelik binne Botma se huis is, voel sy dat hy nie in die huis pas nie. Alhoewel dit haar subjektiewe beeld van die huis is vanweë Botma se manipulasie, dink sy (131):

Die fluweel van die meubels en smaakvolle afwerking van die omringende objekte word geskend deur die onegaligheid van sy vel. 'n Kind het met 'n grys vetkryt 'n begraafplaas in die maanlig probeer teken, en dit is die man se gesig.

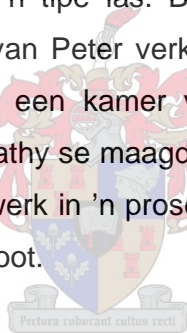
Cathy se persepsie van die man korreleer gevolglik nie met haar persepsie van die huis nie; Botma se refleksie in die huis is dus nie 'n ware weerspieëling van wie of wat hy is nie. Die diskrepansie val haar reeds hier op, maar beweeg haar eers later tot die aksie wat haar en die dorp uit sy mag bevry. Dit is interessant dat die vel volgens Cirlot (1982: 298-299) met geboorte en hergeboorte geassosieer word. 'n Mens sou kon aanvoer dat Botma se vel 'n onnatuurlike grysblou kleur (171) aanneem aangesien sy hergeboorte onnatuurlik is: dit is nie 'n geestelike hergeboorte met 'n verheerlikte voorkoms soos in die Bybel te vind nie, maar steeds die lewelose gelaat van iemand wat in sy wese dood is. Ook wanneer Cathy voor die gesig van die dooie Elaine te staan kom, is dit die gelaatstrekke wat haar opval (167): "die gesig is 'n bleek sirkel, en oë en mond pons gate in die niks wat daar andersins sou wees". Elaine is soos Botma op 'n onnatuurlike wyse hergebore, daarom die onnatuurlike voorkoms.

Dit is egter nie Botma se enigste skakel met die huis nie. Wanneer hy gaan inkopies doen en Anelda by sy huis inbreek op soek na leidrade wat moontlik haar vrae oor haar suster se dood kan beantwoord, kom hierdie verbintenis weer ter sprake. Sy stap deur die huis en kom naderhand by 'n geslote deur. Sy stamp daaraan en op dieselfde tydstip gryp Botma sy kop vas asof hy 'n skeelhoofpyn het. Die stamp aan die deur het dus iets in Botma geaktiveer; hy los dadelik sy inkopies en haas hom huis toe (110). Wanneer Peter in die huis rondkyk terwyl Cathy vir Botma besig hou, kom hy ook af op 'n kamer waarvan die deur gesluit is (133). Met die eerste geslote deur waarvan Peter die knop draai, verloor Botma belangstelling in die gesprek wat hy besig is om met Cathy te voer. Hy vat dadelik aan sy slaap, asof hy 'n steekpyn daar gekry het. Hy draai sy kop na links, in die rigting van die oop deur. Peter beweeg weg van die geslote deur op die onderste vloer, maar vind dat die eerste deur wat hy op die boonste vloer van die huis bereik, ook gesluit is. Hierdie keer is daar egter 'n nuwe element by: toe hy die deurknop draai, voel dit asof hy 'n "ferm handdruk terugkry". (133). Daar word dus 'n lewende kenmerk aan 'n lewelose voorwerp toegeken: moontlike ondersteuning vir die teorie dat die boosaard en die Gotiese ruimte in hierdie opsig een is.

Volgens Cirlot (1982: 274) is 'n kamer die simbool van individualiteit, van persoonlike denke. Laasgenoemde impliseer dus denke wat nie aan ander bekend is nie. Dit kan ook

dui op 'n onwilligheid tot vrye kommunikasie. Hierdie waarde word geaktiveer wanneer Cathy weer terugkeer na Botma se huis. Sy gaan om hom te konfronteer en die waarheid uit te vind. Wanneer sy dan die deurhandvatsels draai, gaan die deure oop. Botma het niks meer om weg te steek nie; sy spreekwoordelike kaarte is op die tafel. Die deure wat oopswaai, dui dus op die geheime van die verlede wat uiteindelik bekend gemaak gaan word (170).

Die deur as sodanig het simboliese waarde, toon Cirlot (1982: 85, 153, 274) aan. Dit is 'n vroulike simbool wat teenoor dié van die muur staan. Waar die muur (of selfs die geslote deur of bepaalde tradisionele konvensies) toegang weier, verleen 'n deur toegang. Die geslote kamer kan ook op maagdelikheid dui. Hierdie funksies is sigbaar in *Die nag het net een oog*. Dit sluit aan by die ooglopende falliese aspek van die simboliek: wanneer Peter die eerste maal meer intieme, oftewel seksuele, toenadering tot Cathy soek, weier sy (69-71). Dit is te verstane in die lig van haar agtergrond, maar sy verwys dadelik na haar maagdelikheid en dink daaraan as 'n tipe las. Botma breek egter deur hierdie grens wanneer hy Cathy in die gedaante van Peter verkrag (143-145). In die tyd wat hulle in Botma se huis spandeer, word die een kamer vir Peter ontsluit (134); net so word (metafories gestel) die geheim van Cathy se maagdelikheid vir hom ontsluit. Beide gevalle is 'n sameloop van Botma se handewerk in 'n proses om uiteindelik die waarheid oor wat destyds met hom gebeur het, te ontbloot.



Die Gotiese ruimte is egter nie net beperk tot opgerigte strukture nie – dit sluit die omgewing en die natuur in. Botting (1996: 2) beskryf die Gotiese landskap as verlate, vervreemdend en gevul met bedreigings. In die agtiende eeu was hierdie landskappe oorwegend wild en bergagtig. Later het die moderne stad hierdie onherbergsame ruimtes vervang. Die kombinasie van natuurlike en argitektoniese komponente van Gotiese grootsheid en onkonvensionaliteit, asook die labirintagtige strate het nou die geweld en bedreiging van die Gotiese kasteel en woud verteenwoordig. Elemente hiervan is teenwoordig in *Die nag het net een oog*. Daar word deurentyd melding gemaak van die tuin en die verwaarloosheid daarvan. Dit is so dig begroei dat dit as 't ware 'vergroei' is (39) en dit lyk eintlik meer na 'n donker woud as 'n normale plattelandse tuin (94, 108, 128). Volgens tradisie is woude donker, doolhofagtig en gewoonlik vol gevaarlike wesens (Ferber 1999: 78). Botma se tuin is ook baie groter as waaraan die meeste mense gewoon blyk te wees (52). Die leser kan dus begrip hê vir Cathy se gevoelens van vrees.

'n Goeie voorbeeld van Botting se teorie is die tyd wat Cathy net buite Botma se tuin deurbring terwyl sy vir Peter wag om uit die huis te kom (140-142). Terwyl sy wag, merk sy dat die atmosfeer in die tuin ooreenstem met die atmosfeer in die huis (141). Die tuin is dus 'n verlengstuk van die huis; dit wat vir die huis geld, geld ook vir die tuin. Net soos die huis, is die tuin vol dooie dorpenaars (73). Die beeld van die tuin gebaai in die dowwe maanlig, laat dit lyk na 'n verlate maanlandskap (141) – dit versterk die konsep van vervreemding en ondersteun na aanleiding van Botting (1996: 2) die idee dat die tuin in hierdie opsig ook as 'n Gotiese ruimte beskou kan word. Die bedreiging wat die tuin inhou, is onder meer in die vorm van Peter wat deur Botma se mag in besit geneem is (142). Hierna is die karakters op pad na Cathy se huis, waar Peter haar verkrag (143-145).

Die aard van die tuin word verder belangrik wanneer die beskrywende verwysings daarna vergelyk word met die beskrywings van die woud waarin die seun van destyds gevang en vermoor is (77-78). Tydens die 'heksejag' is die seun omring deur 'n ontelbare aantal bome. Sommige voorwerpe wat soos bome lyk, is egter van die dorpenaars wat hom wil vermoor. Indien King (1981: 252-255) se siening van die Gotiese ruimte as 'n "bad place" in ag geneem word, kan ook die woud waar die seun vermoor is, as 'n sogenaamde 'slegte plek' en gevolglik nog 'n Gotiese ruimte in die roman beskou word. Dit sluit aan by die ervaring wat Cathy het wanneer sy uiteindelik vir Botma konfronteer. Ten spyte daarvan dat sy haarself op pad daarheen probeer wysmaak dat dit "net 'n tuin" (166) is, word dit meer as 'n tuin die oomblik dat sy haar pa, Botma se troefkaart, oorwin het. Die kamer waarin sy haar bevind, word (soos die res van die huis vroeër) gemanipuleer om soos 'n woud (en dus die tuin buite) te lyk (175-179). Sý ervaar dan wat die seun (oftewel Botma) ervaar het die nag wat die Botmasdorpers hom vermoor het – die ruimte het dus 'n gewelddadige geskiedenis wat beklemtoon word deur die 'onheilghede' wat op daardie betrokke oomblik daar afspeel.

5.7.2 Atmosfeer

In die Gotiese verhaal is atmosfeer van die uiterste belang (Nienaber en Nienaber 1942: 21). Buiten atmosfeer-skeppende beskrywings in *Die nag het net een oog*, is eksplisiete verwysings na die atmosfeer deurgaans verbind aan Botma se huis. Wanneer Peter en Cathy gaan ondersoek instel, merk Peter op dat hy die huis as verwysingsraamwerk sal gebruik indien hy ooit 'n artikel moet skryf oor spookhuise (132). Cathy let ook op die

atmosfeer wanneer sy reeds uit die huis is; soos vir Peter laat dit haar ongemaklik voel (133, 141).

Hierbenewens word atmosfeer vroeër aangedui deur bepaalde beskrywende kenmerke, byvoorbeeld verwaarlosing en verrotting. Die wêreld wat in Gotiese romans voorgestel word, word gewoonlik deurspek met elemente van verrotting, degradasie en destruksie. Dié tekens van verval is ook sigbaar op sielkundige vlak, waar karakters se morele waardes in gedrang is; asook op sosiale vlak, waar die samelewing dreig om te ontspoor. Afbreking op alle vlakke, duidelik sigbaar in dade van geweld, is sleutelmotiewe – die toon dui oorwegend op 'n ongeërgdheid ten opsigte van die verskriklikheid van obsessiewe en ontluikende waansinnigheid (Punter 1996a: 3; Tompkins 1932: 267-284; Sage 1990: 87). Hierdie kenmerk is uiteraard belangrik in die ondersoek na die Gotiese elemente in die roman. Reeds vanuit die staanspoor word pertinent aangedui dat die Moolman-huis (die huis wat Botma koop) erg verwaarloos is (21). Die huis se vensters is gebreek en die struik en plante groei wild (109).

Die verwaarlosing sluit aan by die sentrale Gotiese idee van verrotting, merendeels aangedui in terme van die reuksintuig. Die karakters meld telkens 'n bepaalde reuk, gewoonlik dié van muff of verrotting, en dit geskied in een van twee ruimtes: die biblioteek of Botma se huis en tuin. Daar is byvoorbeeld 'n verwysing na 'n bedompige reuk “soos die binnekant van 'n broodblik nadat 'n brood 'n lang ruk daarin vergeet is” (69) in Cathy se huis. Hierdie aspek verbind die drie belangrikste ruimtes in die roman, naamlik die biblioteek, Cathy Botma se huis en die antagonist Botma se woning. Dit dui dus daarop dat die ruimtes op een of ander wyse met mekaar verbind is.

Cathy let eerste op die reuk: in die biblioteek ruik sy toevallig iets muwwerigs; 'n reuk wat sy gewoonlik met die argief assosieer (21, 152). Alice beaam Cathy se gedagte wanneer sy ondersoek instel nadat daar by die biblioteek ingebreek is (45). Na Heidi se aanvanklike euforie (53), let sy met haar terugkeer op dat Botma se tuin “die ene dooie vrugte” stink (71). Met Anelda se ekskursie in Botma se huis, merk sy drie “verrotte leuningstoele” in een van die kamers op (110). Hierdie aspek bereik 'n hoogtepunt wanneer Cathy gaan om Botma te konfronteer en dit wat sy ruik as 't ware op twee vlakke funksioneer: “Die reuk van verrotte pleister sypel uit die mure, maar dit ruik vir haar na meer as dit – dit ruik na vrees en haat, en die wete dat jy nie alleen is nie.” (167). Dit is dus nie net 'n geur wat sy ruik nie, maar op metaforiese vlak word sy sintuiglik bewus van iets uit die verlede.

Bogenoemde dubbele waarde is verder sigbaar in verwysings na haar pa se molestering en die verkragting. Dit kan egter ook as 'n tipe verrotting of verval beskou word: deurdat haar pa haar en Elaine molesteer, verval die pa-dogter-verhouding tot iets wat spreek van destruksie. Die verkragting is 'n ekstreme vorm van die molestering; dus geld dieselfde beginsels en 'reëls' hier. Cathy se gewaarwordinge tydens die verkragting verbind ook die verkragtingsdaad met Botma en haar pa: sy ruik nie weer Peter se gewone tabak en naskeermiddel nie (70, 143), maar "iets minder mensgemaak, iets wat herinner aan mos op 'n vervalde muur, of die grond in die tuin voor die man se huis". (143). Dit wek dieselfde emosie by Cathy as wanneer sy die reuk ruik wat sy as haar pa s'n identifiseer, 'n mengsel van sweet en tabak (98). Sy verwys daarna as die "reuk van alle mans" (98, 174) en dit herinner haar aan die tye toe haar pa haar en Elaine gemolesteer het. Nadat Botma Cathy se pa uit die dood laat herrys het, loop die reuk van sy asem hom vooruit: die reuk van grond en verrotting (174). Deur middel van reuk word hierdie drie karakters - haar pa, Peter en Botma - dus verbind. Al drie hou verband met 'n verhouding wat op een of ander wyse 'verrot' het: haar pa het die grense van 'n pa-dogter-verhouding oorskry, Peter het onder Botma se invloed die reëls van 'n romantiese verhouding oortree en Botma word met verrotting geassosieer vanweë sy destruktiewe planne vir die dorp.

Teenoor die reuk van verrotting, is daar die reuk van lemoen en appel. Die lemoen is in die verlede as 'n vrug uit die hemel beskou en het dus konnotasies van volmaaktheid en ewige lewe, tesame met die begrip van vrygewigheid en vrugbaarheid (De Vries 1976: 351). Dit maak dus sin dat dit juis hierdie reuk is wat in Heidi se neus opslaan wanneer sy die eerste maal die man se huis besoek (53). Botma manipuleer elke karakter se persepsie van sy huis sodat dit vir hulle aanvanklik na die ideale ruimte lyk; Heidi se gewaarwording is dus, vir haar, 'hemels'. Verder is dit ironies dat Cathy die sitrusstalletjie beman tydens die basaar (83); die heldin bevind haar by die simbole van vrugbaarheid tydens 'n fees waar voorspoedige lewe gevier word. Dit is hierdie simbool wat Botma vernietig: na sy besoek aan die stalletjie is die lemoene ewe skielik verrot (87). Sy effek op die lemoene is dus 'n voorloper op dit wat vir die inwoners van die dorp voorlê.

Wanneer Ans haar by die man se huis bevind, is die reuk van appels "byna oorweldigend". (99). Die appel word algemeen aanvaar as die verbode vrug wat Adam en Eva in die tuin geëet het (Ferber 1999: 12). Dit simboliseer dus verbode kennis, wat skakel met dit wat Ans deur die venster aanskou (Botma soen vir Pierre, 100) en die straf wat sy daarvoor

ontvang (Botma ruk haar oog uit, 106). Volgens Ferber (1999: 12) kan die vy moontlik ook die verbode vrug uit die tuin van Eden wees. Bloemhof sluit ook hierdie vrugsimbool in: Botma bied vir Heidi met haar eerste besoek 'n vy aan om te eet (53). Dit is eers later dat sy besef die vrug is verrot (57) – die 'kennis' (in die lig van die verbode vrug) wat sy opdoen deur die vrug te eet, is dus nie heilsaam nie.

Bloemhof gebruik verder die natuurverskynsel van mis om atmosfeer binne die roman te skep. Mis is simbolies van iets wat nie maklik bepaalbaar is nie, heel moontlik weens die aard daarvan: die samesmelting van die elemente water en lug. Dit bring die onvermydelike uitwissing van grense van elke aspek en elke spesifieke fase van die evolusionêre proses mee (Cirlot 1982: 212). In *Die nag het net een oog* word hierdie waarde ondersteun indien Botma se doelstelling in ag geneem word: hy het uit die dood teruggekeer om die geskiedenis te herskryf. Hy wil dus die dorp en die wyse waarop dit in 'n honderd jaar gegroei het, ongedaan maak. Hierdie proses word ingelei deur die ontydige en onverklaarbare teenwoordigheid van mistigheid (46-47, 65, 117-118, 148-149, 151, 165).

Paulus Dippenaar is die eerste karakter wat die mistigheid opmerk. Hy sukkel een nag om te slaap en neem 'n nagwandeling. Die mis herinner hom aan Londen en die Victoriaanse tyd. Dit veroorsaak dat hy effens gedisorïenteerd is; hy bereik die hoek van die straat vinniger as waarop hy gereken het (46-47). Wanneer dominee Stefanus Vollgraaff besluit om uit Botmasdorp te vlug, is dit ook die mistigheid wat hom verhoed. Hoe verder hy uit die dorp probeer kom, hoe meer mistig word dit (117). Die digte mis veroorsaak uiteindelik dat sy motor die pad verlaat en hy verongeluk (117-118). Botma span hier dus nie net die mis in om atmosfeer te skep nie, maar ook om die vlugteling om die lewe te bring.

Na afloop van die verkragting kan Botma se planne beskou word as in volle gang. Die misgety beweeg oor die dorp in: Bloemhof stel dit gelyk aan 'n Trojaanse perd wat doelgerig nader beweeg om die 'vyand' te oorwin (148-149). Navolgers van die Griekse tradisie het lewe beskou as die vermoë om die lig te sien of in die lig gesien te word, en 'n wolk as enige voorwerp of entiteit wat sig bemoeilik. Na aanleiding van hierdie twee definisies is die dood dus dikwels in die gedaante van 'n wolk voorgehou (Ferber 1999: 53), soos in die roman dan wel die geval is. Die bedreiging lê gevolglik in die mistigheid; dit is die ruimte waarbinne Botma die finale fase van sy plan gaan deurvoer. Die mis "skep 'n nuwe orde". (151). Dit dui op 'n opheffing van dit wat vroeër gegeld het, dit wil sê die tradisies wat deur die stigters daargestel is. Wanneer die herdenkingsdag, 20 Februarie,

aanbreek, “behang” die mis die dorp (165). Die oomblik van die grootste verandering, die moment waarin Botma die geskiedenis gaan herskryf, word gekenmerk deur die teenwoordigheid van ’n digte mis.

’n Beeld wat aansluit by die tema van naderende dood, is dié van spinnekoppe en spinnerakke. Spinnerakke word uiteraard met die simboliek van die spinnekop verbind, maar stem eintlik ooreen met dié van materie. Vanweë die spiraalvorm van die web, skakel dit met die idee van die skepping en ontwikkeling, met die wiel as middelpunt. In die geval van *Die nag het net een oog* vorm dood en verwoesting die middelpunt, ooreenkomstig met die Gnostiese oortuiging dat boosheid nie net op die periferie van die Wiel van Transformasie staan nie, maar reg in die middel, dit wil sê in die oorsprong daarvan – vergelyk Cirlot 1982: 51. De Vries (1976: 435) verbind die simbool van die spinnekop met die konsep van ’n oneindige offerdaad, met inagneming van die proses van weef en moor wat die lewenstaak van elke spinnekop is. Deur sy konstante “weef” van planne, kan Botma beskou word as die spilpunt van hierdie simbool – dit is immers hy wat die noodlotswiel laat draai.

In die teks kom die meerderheid van verwysings na spinnerakke voor in Botma se huis of word ten minste in sy nabyheid gemaak. Met Heidi se terugkeer na die huis, weier Botma haar toegang met die verskoning dat hy kuiergaste het. Hy noem egter geen name nie, maar wys slegs “deur kim en spinnerak die gang af”. (72). Alice en Peter let ook op die spinnerakke wanneer hulle hul in die huis bevind (74, 132). Laasgenoemde ervaar dat die spinnerakke “na hom tas” terwyl hy deur die gang stap; Cathy voel op haar beurt bang dat, indien sy te na aan die muur beweeg, die webbe haar gaan toespinn (167). Hulle kan dus beskou word as Botma se prooi: asof hy, nes ’n gewone spinnekop, hulle nader lok aan die middelpunt van sy web om hulle daar vas te spin en uiteindelik dood te maak.

Botma se onnatuurlike lag word verder beskryf as ’n “spinneweb wat deur ’n bries versteur word”. (132). Benewens die feit dat hierdie vergelyking Botma se beeld as jagter versterk, is daar ook ’n verwysing na die verwantskap tussen die noodlot en die spinnerakke in die roman: nadat Cathy verkrag is, kyk sy op na die hemelruim en volg sy “die drade van die noodlotsweb wat deur die sterre gespin word na die verste grense wat sy vir haarself skep”. (148). Dit is asof sy oorgelewer is aan ’n groter mag; asof sy deurdat sy teruggekeer het na Botmasdorp, haarself op ’n roete geplaas het waar sy nie meer beheer het oor wat met haar gebeur nie. Die teenwoordigheid van die spinnerakke in Botma se

huis skakel met die verwaarlosing wat vroeër bespreek is (vergelyk Ferber 1999: 198) en dra dus by tot die onheilspellende atmosfeer in die huis – sodoende beklemtoon dit die huis se waarde as Gotiese ruimte.

5.8. Manipulering van gegewens

Een van die kragtigste eienskappe van die Gotiese roman is die manipulasie van gegewens. Dit skep spanning en afwagting (Punter 1996a: 1, 104; Loock 1994: 104). Botma wys telkens sy krag deur die verskeidenheid gegewens wat hy manipuleer: Botmasdorp se tradisies, die klimaat, die inwoners, die situasies waarin laasgenoemde hul bevind, hul voorkeure, denke en persepsies. Sy manipulasie kom egter die duidelikste na vore in die wyse waarop hy telkens, ooreenkomstig die gas wat hy in sy huis ontvang, die voorkoms van laasgenoemde manipuleer.

Die leser word sensitief gemaak vir die manipulasie deur 'n komiese beskrywing van 'n toneel in die kerk (40):

Dominee Vollgraaff wag dat die gemeente die betrokke plek in hul Bybels vind. Gekleurde lig val deur die vensters en omskep die kerkgangers in harlekyne: die veer in Debora Meyer se hoed het 'n oranje tint, terwyl Gabriël Smit se bles in blou en groen helftes verdeel word, en Ans de jager 'n rooi kol oor haar neus het.

Hier word die lig gemanipuleer deur die kleurgebrande venster. Die manipulasie is onskuldig, maar dui op veel erger dinge wat voorlê. Tydens bogenoemde erediens begin die manipulasie van die Bybel as tradisionele riglyn reeds. Vollgraaff lees oor die opwekking van Jaïrus se dogtertjie, maar word ewe skielik geteister deur gedagtes dat sy net opgewek word om te “hoereer, soos haar gewoonte was, daarom dat sy die lewe gelaat het”. (41)²⁹. Vollgraaff is geskok oor die vlietende, onaanvaarbare gedagte, maar dit is nie om dowe neutte dat 'n figuur, hoogs waarskynlik Botma, net enkele sekondes voor die insident voor die venster verbygeloop het nie (40):

[D]ie skaduwee verdring vir 'n oomblik die spektrum wat die kerkrumte binneskyn, sodat 'n hoedeveer verdor tot swart, 'n neus van vel gestroop word. Dan is die figuur verby. Die son is nie meer so helder as vroeër nie, die juweelkleure het aangeslaan.

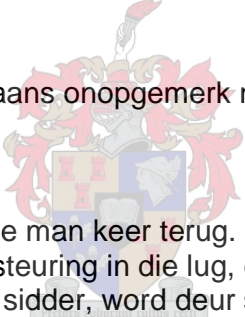
Volgens Cirlot (1982: 49) is die analogie tussen 'n bepaalde denkraamwerk (of 'n karakter se bui op 'n spesifieke oomblik) en 'n gegewe klimaat, soos uitgedruk deur die interspel

²⁹ Bloemhof verwys weer na hierdie gelykenis: Wanneer Botma een van sy slagoffers oproep, gebruik hy dieselfde woorde as dié wat Jesus gebruik om die dogtertjie weer lewendig te maak, naamlik “Talita koem” (135).

tussen ruimte, situasie, die elemente en die temperatuur, algemeen in die literatuur. Die universele waarde van teenoorgestelde pare, byvoorbeeld droog/nat en helder/donker, word gedemonstreer deur hul gereelde gebruik, nie net om die fisiese en materiële te beskryf nie, maar ook psigologiese, intellektuele en geestelike kwessies. In *Die nag het net een oog lê* hierdie verband dus tussen die boosheid wat Botma verteenwoordig (aangedui deur duisternis) en die onkundigheid van die dorp (verteenwoordig deur verwysings na lig). Botma se effek op die helderheid van die sonskyn belig dus voortydig die effek wat hy op die verskillende vlakke van die dorpsgemeenskap se lewens gaan hê.

Daar kom ook 'n tyd waar dit nie meer vir Botma nodig is om te manipuleer nie. Kort voor Heidi se dood hou hy op om haar persepsie te beïnvloed en sien sy vir die eerste keer “hoe vervalde die tuin is. Dit stink die ene dooie vrugte. Hoe kon sy ooit gedink het dit is anders?” (71). Hy het haar klaar gebruik vir dit waarvoor hy haar nodig gehad het en noudat haar doel uitgedien is, hoef hy nie meer enige energie aan haar te bestee anders as om haar dood te maak nie.

Die manipulasie bly egter nie deurgaans onopgemerk nie. Alice merk dit met haar besoeke aan die man se huis self op (74):



Die voordeur slaan toe, en die man keer terug. Sy hoef nie op te kyk nie, en kan ook nie, om te weet die steuring in die lug, die vibrasie wat 'n spinneweb tussen tafelblad en -poot laat sidder, word deur sy mantel veroorsaak: die sinistere kleredrag van 'n aartsskurk in 'n Gotiese roman. Dra hy die klere omdat hy daarvan hou, of om die indruk wat dit skep? Sy vermoed laasgenoemde – alles gaan hier om effek.

Alhoewel sy bewus is van sy manipulasie, hier rakende kleredrag, kan sy steeds nie daaraan ontsnap nie.

5.9. Taalverskynsels

Bloemhof sluit aan by die tradisionele Gotiese roman deur taalverskynsels soos argaïese taalvorme en clichés in sy debuutroman te benut. Hierdie verskynsels, asook die funksie daarvan in die roman, word vervolgens bespreek.

5.9.1 Ou taalvorme

Die nabootsing van ou taalvorme is algemeen in Gotiese romans (Punter 1996b: 10-11; Loock 1994:101). Bloemhof wend taal, met ou taalvorme as 'n onderafdeling daarvan, op

vier maniere aan: eerstens as tydsitueringsemeganisme; tweedens as teken van solidariteit; derdens as teken van behoort; en laastens as wapen in en teken van die gevorderdheid van Botma se manipulasie.

Botma se uitsprake word telkens op die wyse waarop hy dit artikuleer, genoteer. Hy “*sweeher*” (4) om wraak te neem op Botmasdorp pas nadat hy uit die grond ontsnap het. Sy tweede slagoffer, Elaine, se naam spreek hy uit as “*lelaihen*”. (14). Dit verwys na die vervalde of afwykende vorm van Nederlands (“a poor Dutch”) wat hy volgens Adelaide Botma teenoor haar gebruik het (154). Dit plaas hom gevolglik in ’n afsonderlike ruimte – hy staan los van die ander karakters deur sy taal. Hierbenewens sluit die verbrokkelde taalvorm aan by die sentrale tema van desintegrasie en verrotting wat dikwels in Gotiese romans voorkom.

Vir Cathy en Elaine het taal in hul kinderdae ’n ander funksie verrig – dit was ’n teken van die hegte band tussen hulle twee, van solidariteit. Hulle was “so na aan mekaar, so op mekaar aangewese, dat hulle in ’n laat stadium nog ’n eie taal gehad het”. (49). Dit dui ook op die afhanklikheid van mekaar destyds, soos blyk uit die sielkundige verslag wat Peter onder oë kry (136).

Hiermee saam word taal ook ’n teken van behoort. Dit dui op die orde waarvolgens menslike lewe ingerig is; Cathy kan nie help om te glimlag wanneer sy Heidi (toe reeds onder Botma se invloed) hoor praat nie – “Heidi is soos iemand wat nie die reëls van ’n taal verstaan nie, en toe maar ’n paar algemene frases uit die kop geleer het.” (63). Ironies genoeg is dit die waarheid – Botma het besit geneem van Heidi en aangesien hy nie werklik Afrikaans kan praat nie, gebruik hy sleutel frases om die boodskap oor te dra. Op simboliese vlak sou hierdie versteuring ’n aanduiding kon wees van die effek wat Botma op die goeie orde het; net soos wat hy die reëls van die taal versteur, versteur hy die ewilbrium van die dorp.

In hierdie opsig herinner die roman aan Van Wyk Louw se epiiese gedig *Raka*. Wanneer Barend Botma die eerste maal hoor praat, beskryf hy dit soos volg: “Die woorde is soos borrels in ’n slympoel, dit gly na bo en breek voor hulle die oppervlak bereik.” (10). Dit sluit aan die by die beskrywing van Raka se poel in die gedig (Louw 1970: 21). Binne *Die nag het net een oog* kan Botma dus beskou word as ’n Raka-agtige figuur wat nie die fynere

kuns van die Botmasdorpkuiluur onder die knie het nie³⁰. Hy kan nie deel wees van die dorp nie, aangesien hy nie hulle kuiluur en uiteraard, taal, deel nie. Soos sy invloed egter toeneem, word hy toenemend geskool in die kuiluur en taalstruktuur; dit is duidelik uit sy verbeterde spraakvermoë. Hierteenoor verswak die dorpenaars se vermoë om hul taal te gebruik, ooreenkomstig die karakters in *Raka* wat stelselmatig minder let op hul kulturele erfenis en gebruike.

Indien Botma wel 'n beliggaming is van die mag wat die blanke Suid-Afrikaners se politiek, taal, werk, huis en grond (Gawie 1991b: 2) rondom 1990 bedreig, kan 'n mens hier weereens 'n verband lê tussen die inhoud van die roman en kulturele vrese. Die deursnit blanke Suid-Afrikaner was angstig oor die bedreiging wat 'n nuwe orde vir "sy politieke mag, sy taal, sy werk, sy huis [en] sy grond" sou inhou (Gawie 1991b: 2). Afrikaans is ook beskou as die "kenteken van [w]itmanskap" (Van de Graaf 1991: 4). Botma se bemeestering van die taal ('n aanduiding van sy invloed op die ander karakters) kan dus beskou word as 'n voorloper van wat mag gebeur indien blanke Suid-Afrikaners nie ingryp en 'n daadwerklike poging aanwend om die voortbestaan van hul kuiluur te verseker nie.

Soos af te lei uit bogenoemde, gebruik Botma taal as sy wapen. Hierna word taal dan die maatstaf waarvolgens bepaal kan word hoe sterk hy iemand in sy mag het. Die mate waarin die karakters se taalbeheersing afneem, dui aan hoe stewig Botma hulle in sy greep het: hoe meer verwronge die taal, hoe groter is sy invloed. Hierdie verskynsel sluit dus, soos die oog, aan by wat Cirlot (1982: 32) "branding" of "marking" noem. Die inwoners se taalgebruik wys hulle is deur Botma gebrandmerk. Botma konsentreer minder op fisiese brandmerking (dit is slegs sy slagoffer se oë wat aandui dat hulle in sy mag is), en meer op abstrakte brandmerking, naamlik taal en gedrag. Kort nadat Botma die burgemeester vermoor het (48), val dit Heidi op hoe baie hy na Oom Dippenaar klink wanneer hy praat. Naïef dink sy die twee is familie, want "noudat sy die ooreenkoms in hul spraakpatroon opgemerk het, is daar sekere ander raakpunte wat nie toeval kan wees nie". (55). Dit bereik 'n hoogtepunt wanneer Cathy en Botma mekaar uiteindelik konfronteer: "Sy uitspraak is so perfek soos dié van een wat spraak studeer het, en natuurlik het hy; sy leermeesters, sy slagoffers. Hy is 'n weeluis, dikgesuip aan die dorp se bloed." (171).

³⁰ Vergelyk ook Stefanus se ervaring wanneer Botma die eerste maal in sy nabyheid is (40-41). Soos die Raka-figuur wat Bloemhof in *Hostis* (1998: 152) beskryf, is Stefanus se tong ook te "swaar" om die regte woorde te vorm.

Net soos die eienskappe (hier spesifiek die spraakpatroon) van die slagoffers hulle ná die dood in Botma manifesteer, manifesteer sy karaktereieskappe hulle ook namate sy mag oor die persoon toeneem. Sonder dat Cathy dit besef, lig sy uit wat Botma se effek op ander is: “Nou die dag was dit Heidi, nou is dit Alice wat klink asof sy ’n oordosis pille gesluk het.” (96)³¹. Wanneer Cathy met Elaine praat, antwoord sy haar in die gebroke Nederlands wat Botma aan die begin gebruik het (168) – sy bestaan nie meer nie, hy het ten volle besit geneem van haar.

Ten spyte van sy aanvanklike agterstand, word Botma ook ’n taalmeester deur die wyse waarop hy taal gebruik om sy verhewenheid en mag te beklemtoon. Terwyl hy en Cathy tee drink, val dit Cathy op dat daar iets unieks is “aan die manier waarop hy dit gesê het: behalwe dat sy spraak haar herinner het aan dié van iemand wat sy nie dadelik voor die geestesoog kon roep nie, was die laaste woord gevul met iets soos ironie, iets waarvan hy weet en sy nie, ’n raaisel gevra deur iemand wat wreed genoeg is om nie later die antwoord te gee nie.” (76). Dit is asof Botma ’n effense (sielkundige) voorsprong deur sy taal/spraak verkry. Hy doen amper dieselfde met Ans; hy stel sarkasties voor dat hulle maar die gesprekstrant eenvoudig hou (105). Op die oor af klink dit of hy haar in ag neem, maar in essensie is dit ’n deurskemering van sy lae opinie van haar. Deur hierdie toon teenoor haar te gebruik, ontnem hy haar van die bitsigheid wat sy gewoonlik aanwend om ander gespreksgenote as minderes te bevestig.



Ironies genoeg perk Botma nie net die karakters se spraakvermoë in nie: in die geval van Barend (11) en Cathy (141) laat hy hulle dikwels aan hulself oor sodat hulle in der waarheid eerder te veel sê. In beide gevalle is dit Botma se stilte wat hulle noop om meer te praat; deur niks te sê nie, dwing hy hulle dus om meer van hulself te ontbloot as wat hulle van plan was om te doen. Sodoende maak die karakters hulself meer weerloos.

Botma is egter nie die enigste karakter wat taal aanwend as wapen nie: Cathy gebruik woorde om hom te oorwin. Sy besef vroeg reeds dat dit die manier is waarop sy hom gaan oorwin, maar sukkel aanvanklik om die regte woorde te vind (172). Sy slaag daarin om Elaine te oortuig om haar nie aan te val nie (167-170). Namate haar vertroue toeneem, kry sy dit ook reg om ’n karakter wat ’n groter houvas op haar het en gevolglik ’n groter bedreiging vir haar inhou, naamlik haar pa, met haar woorde te ontfrag (173-174). Uiteindelik is dit die gesproke woord wat haar die finale oorhand gee: deurdat Cathy

³¹ Alice se robot-agtige handelinge stem ooreen met Olimpia s'n, een van die karakters in “The Sandman” (Hoffmann 1992: 108).

herhaaldelik sê dat Botma eintlik dood is, ontnem sy hom van sy houvas op haar en die dorp. In so 'n mate dat sy vanuit haar letterlike hegte greep om Botma se lyf net met sy mantel in haar hande bly staan (178-179).

5.9.2 Clichés

'n Taalverskynsel wat aansluit by die gebruik van ou taalvorme, is die gebruik van clichés (Loock 1994: 104). Bloemhof gebruik 'n verskeidenheid clichés in die teks om telkens verskillende tekselemente te beklemtoon. Wanneer Botma vir Barend ontmoet, val hy terug op die cliché van "koue hande, warm liefde". (10)³² om sy on-mens-likheid weg te steek. Deur hierdie geykte uitdrukking te gebruik, stel hy Barend effe gerus: dit temper die ongemaklikheid wat skielik oor Barend kom wanneer Botma onverwags opdaag. Clichés verrig dieselfde funksie wanneer Peter en Cathy ontmoet. Die fladdering in Cathy se binneste kry kans om te bedaar wanneer Peter sê (29-30):

"Weet jy hoekom het clichés so 'n lang lewensduur? Omdat hulle so waar is."

"Ek volg nie?"

"Byvoorbeeld: *What's a nice girl like you doing in a place like this?*"

Die cliché laat haar onmiddellik ontspan en plaas hulle op 'n gelyke vlak: nou kan sy met die vreemde man gesels sonder om geïntimideer te voel. Die cliché oorbrug die afstand wat daar met hierdie eerste ontmoeting is. Peter gebruik weer die cliché as gerusstelingsmeganisme wanneer hy en Cathy dié aand gaan uiteet. Ná Heidi se bitsige opmerking teenoor Cathy, smeer Peter in 'n skyn-galante gebaar 'n inkstreep onder eersgenoemde se oog. En soos hy dan as joernalis ironies bevestig: "die pen is magtiger as die swaard". (36).

Maar Peter gebruik clichés ook om moeilike vrae te ontduik. Wanneer Cathy hom vra na sy verlede, ontwyk hy haar met "*There's no place like home...*" (30, sien ook 36). Hierdie cliché dien as voldoende dog ontwykende antwoord op 'n vraag wat hy eerder nie wil beantwoord nie. Deur dit te gebruik, wys hy op diplomatieuse wyse dat hy graag verder wil gesels, solank dit net oor 'n ander onderwerp is.

Clichés kan verder gebruik word om onsekerhede te verwoord en tydelik te stil. Na afloop van Cathy se eerste gesprek met Peter, staar sy in die spieël terwyl sy selfondersoek doen (31):

³² Wanneer die verteller in Hoffmann (1992: 109) se verhaal die karakter Olimpia ontmoet, let hy dadelik op die feit dat haar hande yskoud is.

Sy betrap haarself dat sy iets nuuts in haar gesig soek, asof sy met 'n meer noukeurige waarneming nuwe dieptes, nuwe waarhede wil ontdek. Dit is egter – teleurstellend, maar waar – dieselfde ou gesig: mond, neus en oë, die een meer karakterloos en leeg as die ander. Dit alles binne die omlysting van 'n glanslose kapsel iewers in die niemandsland tussen *gentlemen prefer blondes* en *they marry brunettes*.

Wat sien hy tog in jou/my?

Nie net onsekerhede rakende hartsake word deur clichés gestil nie, maar dit ontloot ook ongemaklike situasies. Dit word 'n veiligheidsnet wanneer, ironies genoeg, die regte woorde ontbreek. Pas nadat Anelda hoor haar suster is vermoor, val Cathy terug op clichés om uit te vind hoe om die situasie te hanteer. Dit is belangrik om te onthou dat “*Tea and sympathy*” (59) nie die antwoord op die probleem is nie, maar dit wel die onsekerhede genoegsaam laat bedaar sodat die karakter nie verder hierdie negatiewe emosie beleef nie. Cathy gebruik clichés verder as veilige manier om haar misnoeë met omstandighede uit te spreek. Toe Anelda haar vra om die stalletjie vir die dag by haar oor te neem, was dit 'n geval van “[s]o gevra, so gedaan”. (83). Sy verwoord egter nie net haar omstandighede in terme van clichés nie, maar beskou haar huidige omstandighede as cliché-agtig. Tydens haar gesprek met die burgemeester, Paulus Dippenaar (25-26), weet sy reeds hoe die gesprek gaan verloop. Sy besef dadelik dat hy haar gaan vra om 'n toespraak te maak en presies op watter wyse hy die saak gaan benader. Dit wil voorkom asof sy versmoor voel in die geykte verloop van sake – daar het geen verandering ingetree noudat sy 'n volwasse vrou is nie. Hy behandel haar steeds op dieselfde manier as toe sy 'n dogtertjie was. 'n Afwyking van hierdie konvensie, oftewel haar rol as jong meisie, sou onvanpas wees (25).

'n Cliché kan verder dien as 'n bevestiging en ironisering van sake of omstandighede. As Anelda vir Cathy vra om die sitrusstalletjie namens haar te beman, “is die weer so reg uit die boeke, soos dit ook die afgelope paar dae was. Weg is die duisternis waarin die dorp gehul was, letterlik weg soos mis voor die son.” (83). Bogenoemde clichés bevestig dat dit bloot 'n storie met manipuleerbare gegewens is. Op 'n eg postmoderne wyse gaan die verhaal metanarratiewelik met gegewens om. Soms word dit só gebruik dat dit vir 'n oomblik die spanning in die roman verlig. Wat Ans de Jager deur die venster van Botma se huis aanskou, skok haar so dat sy onmiddellik wil oorgaan tot aksie: “Vanmiddag sal sy hom vertel waar Dawid die wortels gegrawe het, dis nie altemit nie.” (102) Dié uitlating is humoristies, aangesien Ans glad nie opgewasse teen Botma is nie, en ironies, omdat dit

later blyk dat Botma deeglik bewus is van haar teenwoordigheid (reeds vroeër bespreek), net soos hy geweet het dit is sy aan die ander kan van die telefoonlyn (100).

Bloemhof gebruik verder clichés om die leser oor komende gevaar te waarsku. Na Botma se besoek aan die stalletjie, is amper 'n derde van die vrugte vrot. “Een vrot appel” (87) is die sondaar wat die moeilikheid vir die res van die appels begin – is Botma die vrot appel wat die dorp se ondergang gaan beteken? Ironies genoeg is die appel ook die simbool van aardse begeertes, of ten minste die genieting van sulke begeertes (Cirlot 1982: 14). Dit dui dus op 'n keuse téén die morele, soos die stigters gekies het om hul immorele optrede teenoor die seun toe te smeer. Bogenoemde word opgevolg deur die gelaaide cliché “Wat die oog nie kan sien nie”. (87).

Die rede waarom Botma terug is in die dorp, is juis die dorp se onwilligheid om iets te doen aan dit wat hulle sien. Daar is van die stigters en inwoners van 1891 wat gesien het wat met die seun gebeur en geweet het hulle is verkeerd, maar tog het hulle voortgegaan en nie die gedrag veroordeel nie. Cathy trek 'n doek oor die aangetaste vrugte, net soos die dorp 'n sluier getrek het oor die ongeregtigheid van destyds. Botma se teenwoordigheid voorsien die cliché egter van 'n implisiete waarskuwing: die leser lei hieruit af dat die ongeregtigheid van vroeër nie veel langer verberg gaan bly nie. Hierdie tegniek word herhaal wanneer Alice na 'n kort afwesigheid aankondig dat sy weer binnekort op haar pos sal wees. “Maar die kat kom weer” (95) verwys egter nie net na Alice wat terugkeer nie, maar ook na Botma se terugkeer na die dorp. Soos by bogenoemde voorbeeld, laai Botma se teenwoordigheid dié neutrale cliché met 'n waarskuwing: Botma keer terug om wraak te neem.

Clichés is verder 'n uitbreiding van die Gotiese karakterisering. Die karakters binne die Gotiese roman neig om eendimensioneel en onderontwikkeld te wees (sien MacAndrew 1979: 53; Looock 1994: 103; Punter 1996a: 10), aangesien hul teenwoordigheid in die roman swaarder weeg as die eienskappe wat hulle openbaar. 'n Goeie voorbeeld hiervan is Cathy se geneigdheid om clichés te gebruik om 'n situasie op te som. Tydens Alice se afwesigheid by die biblioteek, doen Cathy net waarvoor sy lus is – noudat “die kat weg is”. (88). Wanneer Cathy en Peter oor Botma gesels na die basaar, verklaar beide Botma se teenwoordigheid op die dorp as 'n geval van “[o]os wes, tuis bes” (94), asof dit die omvang van die situasie weergee. Die karakter bestaan dus binne vaste beperkings en toon selde 'n eie kreatiwiteit.

Van die clichés verleen 'n intertekstuele en dikwels sentimentele element aan die roman. Clichés wat na ander tekste verwys, is eerstens: “Daar is niks nuuts onder die son nie”. (107). Hierdie stelling verwys na Prediker 3, wat handel oor die orde van tyd, maar ook na P.H. Nortje se bekende jeugroman met dieselfde titel. 'n Mens sou kon beweer dat die verwysing na die roman deur Nortje ook 'n verwysing is na 'n vergange era. Deur middel van dié verwysing word die beeld van 'n vroeëre lewenstyl en 'n meer moderne lewenstyl soos gevind in *Die nag het net een oog*, teenoor mekaar gestel.

Bloemhof gebruik clichés verder om oor die konsep van tyd uit te brei wanneer die oomblik waarvoor Botma al so lank wag, op die punt is om aan te breek: “Hy moet dit nie vooruitloop nie. En het die tyd hom nie geleer om geduldig te wees nie? Heel die tyd nie alle wonde nie, en behoort die tyd nie aan dié wat wag nie?” (165).

Maar hoe nader hierdie oomblik kom, hoe meer sien die leser dat Cathy clichés gebruik om haar sentiment te verwoord – sy besef eers nou dat die dorp bedreig word en sy op die punt staan om dit te verloor, wat dit vir haar beteken (114, 166). Hierdie uitlatings begrond die karakters, veral aangesien hulle weens die minimale karakterisering die gevaar loop om volkome ongeloofwaardig te wees, selfs binne die Gotiese konteks.

Bloemhof brei dus die gebruik van argaïese taal uit deur 'n verskeidenheid clichés in die roman te gebruik. Hy wend dit aan as tegnieke van gerusstelling, ontwyking, beveiliging, bevestiging, ironisering, waarskuwing, karakterisering en verwysing.

5.10. Metafiksionele elemente in *Die nag het net een oog*

Daar word na twee soorte metafiksionele elemente in die roman gekyk: eerstens metafiksionaliteit op grond van intertekstuele verwysings, spesifiek die sprokie; en tweedens die benutting van verwysings na toneelspel in die roman.

5.10.1 Die sprokie

Die Gotiese roman benut dikwels die gegewe van die sprokie in die verloop van die verhaal (MacAndrew 1979: 3, 19; Loock 1994: 207). In hierdie opsig sluit Bloemhof se roman aan by die tradisionele Gotiese romans.

In Gotiese tekste oortref verbeelding en emosionele reaksies die rede. Passie, opwinding en sensasie oorskry sosiale konvensies en morele wette. Betekenisse word oorskadu deur ambivalensie en onsekerheid. Uit die skat van mites, legendes en Middeleeuse verhale, tower die Gotiese skrywer magiese wêreldes vol ridders, monsters, spoeke en uitspattige avonture en terreur op. Die Gotiese het 'n uitermatige oorvloed van verbeeldingsraserny, ongetem deur rede en onbeperk deur die agtiende-eeuse behoefte aan eenvoudigheid, realisme en moontlikheid, ingehou (Botting 1996: 3). Die voorkoms van bogenoemde wesens binne 'n realistiese opset is bedoel om vreesaanjaend te wees en empatie te wek (Punter 1996a: 11; MacAndrew 1979: 1, 125-126; Loock 1994: 106). In *Die nag het net een oog* kom karakters uit sprokies egter nooit binne 'n realistiese situasie voor nie. Daar word bloot vergelykings getref tussen die inhoud van die sprokies en die situasies waarin die karakters hulle bevind.

Die eerste sprokie waarna verwys word, is "Repelsteeltjie". Die wyse waarop Botma vir Barend uitvra, herinner hom hieraan (11). In die sprokie moet die koningin Repelsteeltjie se naam raai om te verhoed dat sy haar kind aan hom moet afstaan. Sy vind egter uit wat dit is en vra op die laaste dag bloot die vrae omdat dit 'n ritueel is. In die roman neem Botma dus die rol van die koningin aan. Hierdie toneeltjie is vir die leser 'n voorlopige teken dat Botma aan die einde van die roman as oorwinnaar gaan uittree.



Twee van die sprokies waarna verwys word, het slaap as kernelement. "Die slapende skoonheid" kom eerste aan die beurt. Ans vergelyk Botma se huis met die kasteel wat die prins aantref nadat al die inwoners van die koninkryk reeds 'n honderd jaar geslaap het (104). Al die tekens van lewe is gestol. Dit sluit aan by Cathy se opmerking later in die roman oor hoe stil die dorp is: "Dit kan 'n dorp vol Rip van Winkels wees, die biblioteek 'n betowerde kasteel in die hartjie van 'n woud." (151). Wanneer Botma uiteindelik die dorp in sy mag het, word daar weer verwys na "Die slapende skoonheid". Uit hierdie verwysing is dit duidelik dat Botma die prins is wat "met sy verlossende kus" (156) die mag het om die dorp te wek uit die diep slaap waarin dit is. Botma spot selfs hieroor wanneer hy na die dorpenaars verwys as sy "slapende skones". (171)³³.

³³ Die verband tussen die antagonis in Bloemhof se verhaal en die antagonis in Hoffmann se kortverhaal word versterk deur die feit dat Cathy na Botma verwys as 'n "Klaas Vakie" wat sy "sandjies in mense se oë" strooi (172; vergelyk Loock 1999: 108).

Die konsep van uitverkorenheid word ondersteun deur verwysings na “Aspoestertjie”. Tydens Ans se besoek aan Botma se huis, voel sy weer soos ’n Aspoestertjie wat nie binne die spoggerige omgewing (soos sy dit ervaar) hoort nie (104). Sy beskou die situasie dus vanuit die gemanipuleerde beeld wat Botma daarstel en voel gevolglik nie tuis nie. Later in die roman is dit nie meer vir Botma nodig om beelde te manipuleer om te kry wat hy wil hê nie. Cathy nader die huis enkele oomblikke na middernag, die tyd wat Aspoestertjie reeds by die huis moes wees aangesien die fee se towerkrag uitgewerk sou wees. Cathy se woorde bevestig dit (166):

Ná middernag, in die tyd wanneer koetse in pampoene verander, kan sy sien hoe die huis werklik lyk. Van die weelde wat haar vroeër begroet het, is daar nou nie ’n teken nie. Dit is nie meer nodig nie.

Anders as in die sprokie is dit nie die vroulike hoofkarakter wat onderwerp is aan towerkrag nie. In die sprokie word sy getoor om toegang te kry tot ’n bepaalde ruimte; in die roman is die ruimte waarheen sy op pad is, getoor om te verhoed dat die karakters kan ontsnap.

Die roman bevat voorts ’n verskeidenheid verwysings na die wolf-karakter. Die waarde van dié karakter word aan drie karakters toegeskryf. Ná die inbraak by die biblioteek, is Peter die hoofverdachte. Sy gedrag dui egter glad nie daarop nie en Cathy wonder of hy nie moontlik ’n spreekwoordelike wolf in skaapsklere is nie (51). Die misgety wat na die verkragting oor die dorp beweeg, word vergelyk met ’n “wolf wat kom om skape te steel”. (148). In hierdie geval dui dit dus op Botma; hý is immers die boosaard wat kom om hom op die inwoners van Botmasdorp te wreek. Dit is interessant dat die wolf binne die Noorse mitologie skakel met die raaf (wat binne die konteks van *Die nag het net een oog* dieselfde funksie verrig as die swartmantel wat vroeër bespreek is); beide is die eiendom van die Noorse oorlogsgod Odin (Ferber 1999: 168). Die laaste karakter wat met ’n wolf vergelyk word, is Cathy se pa. Sy word herinner aan ’n rympie wat haar ma gebruik het om hulle te sus toe sy en Elaine kinders was. Die rympie waarsku die wolf dat die ma-figuur hom sal verwilder, maar “selfs toe was die wolf al in die huis”. (166). Cathy se pa is in hierdie geval die wolf omdat hy die tweeling gemolesteer het.

Die wolf-gegewe word binne die roman met twee ander sprokies in verband gebring, naamlik “Rooikappie” en “Die drie varkies”. Die eerste verwysing na “Rooikappie” blyk spottenderwys te wees. Cathy gee Bertha ’n onaanvaarbare kortaf antwoord en Bloemhof gebruik die sprokie-gegewe om aan te dui hoe geskok sy is. Die grootte van haar oë

herinner aan Rooikappie se vraag aan die wolf oor hoekom sy oë so groot is: “Om beter te kan sien, my kind.” (89). Cathy plaas haarself weer in Rooikappie se skoene wanneer sy die eerste maal daaraan dink om na die man se huis te gaan. Sy betrag die werf van buite; die tuin is vir haar ’n woud. Sy probeer haarself gerusstel deur haar te herinner dat die meisie (Rooikappie) die insident met die wolf oorleef het. Die enigste verskil is net dat die houtkapper tot Rooikappie se redding gekom het; Cathy is alleen in haar missie (108).

Cathy gebruik ook sprokies wanneer sy haar gevoel van weerloosheid wil weergee. Wanneer Bertha op haar afpyl in die sitrusstalletjie, voel dit vir haar of die stalletjie (soos die eerste varkie se huisie) van strooi gemaak is. Sy ervaar haar beskutting as onveilig; sy vertrou nie dat dit wat haar omring, haar teen die aanslag van Bertha, hier in die metaforiese gedaante van die wolf, sal kan beskerm nie (90). Cathy ervaar hierdie selfde vrees wanneer Peter haar kom haal sodat hulle hul ondersoek verder kan voer (129). Weer is sy nie seker of haar huis voldoende beskerming sal kan bied nie – uit die aard van die saak kan sy ook nie daar bly nie. Sy moet na Botma se huis gaan om haar planne uit te voer. Ironies genoeg is die huis waarin sy nou veiliger voel as ooit tevore, die een waarin sy as klein dogtertjie gewoon het. Dit is dus die huis waar die wolf, haar pa, reeds teenwoordig was (166).

Tydens hul ondersoek na Botma se doen en late, is daar ’n enkele verwysing na die verhaaltjie van Ali Baba. Net soos die hoofkarakter in die sprokie toegang verkry tot eindelose skatte deur “Sesame” te sê, spreek Peter die woord wanneer hy uiteindelik Botma se agterdeur oop het. Nou kan hy ook toegang verkry tot die waarheid wat in die huis opgesluit lê.

Benewens bogenoemde, is daar ook algemene verwysings na die sprokieswêreld. Cathy dink in die biblioteek terug aan die sprokiesverhale wat sy as kind gelees het. Sy dink onder meer terug aan die verhaal van “Die slapende skoonheid”, maar hier spreek haar gedagtes van onskuld. Die twee verwysings hierna, is beide in verhouding tot Peter. Hy word gelykgestel aan die ridderfiguur wanneer hy Cathy teen Heidi se nydige opmerkings verdedig (36). Die volgende keer wat hy haar beskerm, is by die basaar. Wanneer Bertha Cathy aanval oor hul verhouding, daag Peter heel gepas op: “die heldin moet mos altyd op die nippertjie deur die dapper ridder gered word”. (90). Ironies genoeg is dit die enigste keer wat Peter haar wel red. Hierna word die balans omgeswaai en dit is uiteindelik Cathy wat die rol van die held(in) inneem en die dorp van ondergang red.

Punter (1996b: 182) beskou intertekstuele skakeling met sprokies as problematies Volgens hom veroorsaak hierdie verwysings dat ondersoeke na vorm en styl binne die Gotiese roman moeilik konkretiseerbaar is. Myns insiens sluit Punter hier aan by Kilgour (1995: 4-5) se opmerking dat die analise van 'n Gotiese roman afhanklik is van 'n bepaalde reeks temas en dus nooit werklik alleen staan nie. Dit bemoeilik dus die identifisering van die kern van wat 'n Gotiese roman is. Uit 'n persoonlike gesprek met Bloemhof het geblyk dat laasgenoemde dié verwysings benut het om lesers 'n bekende basis te gee om by aan te sluit.

5.11. Toneelspel

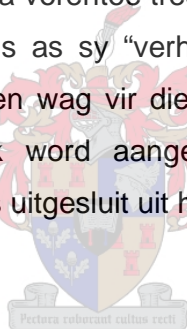
Loock (1994: 107) voer aan dat, in plaas van die tradisie dat die Gotiese verhaal as ontdekte manuskrip aangebied word, Bloemhof deurentyd 'n "postmodernistiese bewustheid van die skryfproses" handhaaf. Sy verwys egter net vlugtig daarna. Hierdie metafiksionele aspek is myns insiens die duidelikste sigbaar in die feit dat die roman aangebied word asof dit 'n toneelstuk is wat voor die leser afspeel. Reeds in die tweede hoofstuk word die leser met hierdie narratief gekonfronteer. Die dorpenaars en hul gewoontes word soos volg beskryf: "Hulle dra die tradisionele kostuum in dié elletlange eenbedryf genaamd Botmasdorp". (28). Botma se klere hierteenoor lyk eerder of dit geskik is vir 'n kostuumbal (85) of soos een van die karakters tereg opmerk, "die sinistêre kleredrag van 'n aartsskurk in 'n Gotiese roman". (74). Die karakters word dus in 'n mate as karikature voorgehou, 'n kenmerk wat verband hou met die tradisioneel stereotiepe aard van Gotiese karakters.

Die slotwoorde van die eerste afdeling van die roman maan ook die leser om daarop bedag te wees dat dit wat tot dusver plaasgevind het, "alleen die einde van die eerste toneel" is (79). Alles wat dus tot op daardie oomblik geskied het, is slegs ter voorbereiding van die klimaks wat eers veel later in die roman voorkom. Bloemhof bied hierdie gegewe by tye aan asof die karakters ook voel dat hulle deel is van 'n toneelstuk; Bertha is onder die indruk sy is op pad na 'n konsertsaal wanneer Botma haar in die gedaante van Peter kom haal (122). Dit is egter 'n illusie en Botma ontnem haar die lewe die oomblik wat sy vermag die konsert gaan begin (123). Wanneer Peter by Botma se huis moet inbreek, herinner die omgewing aan 'n "toneelinkleding" wat tipies is van 'n verwaarloosde agterplaas (130). Elders in die roman word die ruimte ook in toneelsterme uitgebeeld: die

bruinrooi fluweel van Botma se sitkamer gordyne "vorm 'n raam, soos gordyne wat weggetrek is vir 'n toneelstuk". (100).

Ook wanneer een van die karakters blyk te droom, gebruik Bloemhof die metafoor van die teater om aan te toon wie teenwoordig is: "die rolverdeling [is] gevul met karakters uit die verlede". (156). Hier dui dit op diegene wat Botma uit die dood opgewek het om sy bese planne ten volle uit te voer. Tot en met hierdie oomblik word die gebeure in die roman binne die toneelmetafoor aangebied om dit vir die leser te verhelder. Hierteenoor word die finale konfrontasie tussen Botma en Cathy aangekondig deur 'n "gordyn wat laat sak word". (162). Dit is dus amper asof hierdie finale 'toneel' vir die kykers verberg word. Die afstand tussen die verskillende karakters, die karakters en die gebeure en die verhaal en die leser wat deur hierdie metafoor gevestig is, word nou vergroot deurdat die klimaks as 't ware 'agter die gordyn' afspeel.

Dit is in hierdie finale toneel dat Botma vorentoe tree as die 'regisseur' van al die gebeure. Hy verwys na die ruimte om sy huis as sy "verhoog" (171) en wanneer Cathy se pa opdaag, knipoog die man vir haar "en wag vir die opvoering van die toneelstuk wat hy geskryf het". (173). Die toneelstuk word aangebied asof hulle die enigste partye teenwoordig is; die res van die dorp is uitgesluit uit hierdie hoogtepunt.



5.12. Samevatting

Bloemhof vestig sy status as niehoofstroomskrywer deur te debuteer met die Gotiese roman *Die nag het net een oog*. Hy sluit telkens by konvensionele Gotiese romans aan: hy benut tradisionele elemente soos die ryk simboliek, die tematiek, die karakters, die tydruimtelike situering, die manipulering van gegewens en enkele taalverskynsels, byvoorbeeld die gebruik van ou taalvorme en clichés. Soos in vroeëre Gotiese romans, is daar ook 'n korrelasie tussen die inhoud van die roman en die sosio-politieke atmosfeer van die tyd waarin die roman verskyn het. Hierteenoor vernuwe hy ook: nie net word die verhaal *nie* as 'n verlore manuskrip aangebied nie, die tradisionele heldin tree nou as redder op eerder as om die een te wees wat gered word. Bloemhof vernuwe dus op twee gebiede: hy ontgin 'n genre wat weinig verteenwoordig is in die Afrikaanse kanon, maar dra ook by tot die Gotiese tradisie deur bepaalde kenmerke te vernuwe.

Hoofstuk 6

*Whoever shows up is exactly the right person.
When it begins, it's always the right time.
Whatever happens, is the only thing that could have happened.
When it's over, it's over.*

-Angeles Arriens

6.1. Samevatting

François Bloemhof publiseer sy eerste roman in 1991. Sedert 1993 verskyn daar elke jaar minstens een werk uit sy pen, wat hom een van die produktiefste skrywers binne die Afrikaanse literêre sisteem maak.

Hoofstuk 1 bevat 'n kort profiel van François Bloemhof as skrywer. Dit sluit biografiese inligting in, gevolg deur 'n oorsig oor sy oeuure. Omdat vernuwende elemente deurlopend in sy oeuure voorkom, word daar ook ruimte hieraan afgestaan. Die eerste hoofstuk word afgesluit met 'n bespreking van Bloemhof se posisie in die literêre sisteem.

Hoofstuk 2 bespreek die kategorisering van die Gotiese roman as ontspanningsliteratuur. Aangesien die Gotiese roman selde die onderwerp van akademiese besprekings in Afrikaans is, steun hierdie hoofstuk hoofsaaklik op uitsprake oor anderstalige literêre sisteme. Uit die bespreking blyk dit dat die Gotiese roman gewild is onder 'gewone' lesers, maar van die begin af sterk kritiek uitlok. Tog is die diskoers daarvoor lewendig en word daar steeds baie oor die Gotiese roman geskryf. Uitsprake oor die roman is gevolglik volop, maar werklike kritiese besprekings en wetenskaplike ondersoeke kom minder voor. Die invloed wat dit op ander literêre (hoofstroom-)genres gehad het (Van Gorp *et al.* 1998: 188-189), kry wel aandag – Cuddon (1991: 385) beskou dit byvoorbeeld as die voorloper van die spookverhaal. Uit hierdie hoofstuk blyk dit dus dat die aard van Gotiese literatuur ons dwing om die status daarvan as 'n randgenre in heroorweging te neem.

Hoofstuk 3 sluit aan by bogenoemde afleiding deur 'n oorsig te bied van die faktore wat gelei het tot die ontstaan van die Gotiese roman, asook die definisie, die funksies en die ontwikkeling daarvan. Die uiteenlopende aard van die breër kategorie van vreesliteratuur word hierna bespreek, gevolg deur kort opmerkings oor die Gotiese roman in Suid-Afrika. Uit hierdie hoofstuk blyk onder meer dat die uitspraak dat Gotiese literatuur as triviaal beskou kan word, debatteerbaar is, soos wat ook Buys (2002:91) betoog. Bisschoff (1992: 542) sê in haar definisie van ontspanningsliteratuur dat dit oorwegend tydgebonde is en

die gewildheid daarvan afhang van 'n "sekere groep lesers op 'n sekere tydstep". Die teenwoordigheid van klassieke Gotiese romans soos *The Mysteries of Udolpho* van Ann Radcliffe in die hedendaagse internasionale akademiese diskoers (sien ook Townshend 1997: 151-189), weerlê hierdie uitspraak.

Die volgende hoofstuk bied 'n bespreking van die Gotiese kenmerke in *Die nag het net een oog*. Bloemhof ontgin die meeste van die konvensies van die Gotiese tradisie. Hy vernuwe egter ook: voorbeelde hiervan is die aanpassing van die ruimte in die verhaal om in die sosio-politieke konteks te pas, asook die ommekeer van die rol van die heldin, wat uiteindelik ook as die redder optree. Hierdie teks kan as baanbrekerswerk beskou word: nie net ontgin Bloemhof 'n genre wat weinig verteenwoordig is in die Afrikaanse letterkunde en lei dit tot die herlees van byvoorbeeld die spookverhale van Leipoldt nie, maar hy dra ook by die Gotiese genre deur sy vernuwing.

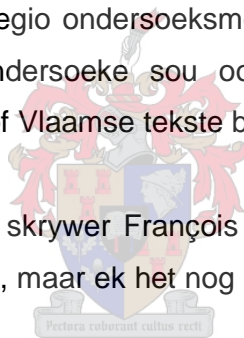
Op grond van my ondersoek kom ek tot verskillende gevolgtrekkings: Bloemhof se debuutroman sluit aan by die tradisie van die Gotiese literatuur, maar vernuwe en ondermyn dit telkens. Ook voer dit die tradisie van die vreesliteratuur in Afrikaans - soos bedryf deur byvoorbeeld Langenhoven, Leipoldt en Gie - verder. Belangrike Gotiese simbole word omskep tot motiewe, wat dan tot 'n leitmotief ontwikkel word wat verband hou met die titel van die roman. Deur die situering in 'n Suid-Afrikaanse ruimte en konteks verkry die teks 'n eiesoortige, plaaslike karakter. Die tematiek van die goeie versus die bose word uitgebrei om sosio-politieke relevansie te hê. Alhoewel dit aan inleeskunde grens om spesifieke gebeure in die Suid-Afrikaanse geskiedenis punt-vir-punt aan aspekte in die roman te koppel, verleen kennisname van die sosio-politieke situasie rondom 1990 tog 'n bykomende dimensie aan 'n begrip van die teks. Tog is die roman nie tydgebonde nie: die universele tematiek daarvan lei daartoe dat dit ook teen latere sosio-politieke agtergronde gelees sou kon word. Dit het 'n sterk morele basis en spreek aspekte soos die miskennings en uitsluiting van die Ander (swart mense, vroue, gays) aan. Verder word die skrikwekkende gevolge van individuele en kollektiewe onverdraagsaamheid ook gesuggereer. Bloemhof se debuutroman kan dus nie as blote ontspanningsliteratuur beskou word nie; as triviaalliteratuur allermins.

Met die studie wil ek graag 'n bydrae lewer tot die teoretisering oor vreesliteratuur in Afrikaans, spesifiek die Gotiese roman. Die tesis kan ook as 'n basis dien vir verdere, moontlik interdisiplinêre, studie oor die volgende onderwerpe:

- Watter vorme van vreesliteratuur (byvoorbeeld rillers, gruwels en speurverhale) is die sterkste verteenwoordig in die Afrikaanse letterkunde en waarom?
- Wie is die belangrikste eksponente van vreesliteratuur in Afrikaans?
- Wat is die redelik vergete skrywer Marius Gie (Martha C. Gieseke) se bydrae tot die vreesliteratuur in Afrikaans?
- Waaraan kan die oënskynlike gewildheid van vreesliteratuur toegeskryf word?
- Binne watter sosiale, ekonomiese en/of politieke omstandighede is daar 'n oplewing in vreesliteratuur?
- Wat is die effek en funksie van vreesliteratuur op die leser, veral die jong leser?
- Is daar 'n verband tussen 'n oplewing in vreesliteratuur en maatskaplike probleme soos byvoorbeeld geweldsmisdaad?
- Op watter wyse word die sogenaamde Ander in vreesliteratuur aangebied en wat is die implikasies daarvan?

Wat Bloemhof self betref, is daar legio ondersoeksmoontlikhede, veral wat sy kinder- en jeugliteratuur betref. Sodanige ondersoeke sou ook vergelykenderwys kon geskied, deurdat byvoorbeeld Nederlandse of Vlaamse tekste betrek word.

Ter afsluiting 'n uitspraak deur die skrywer François Bloemhof self (Smith 2001: 4): "Ek weet dit is nie 'n gewilde siening nie, maar ek het nog altyd gedink goeie spanningsverhale ís letterkunde."



Bylaag: Lys van publikasies³⁴

Ja, 'n mens kan nog lewe net deur te skryf,
maar dan moet jy bereid wees om te diversifiseer.
François Bloemhof³⁵

- Bloemhof, F. 1991. *Die nag het net een oog*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1992. *Die begin in die kortverhaal*. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Bloemhof, F. 1993. *Koue soen: die dood en tye van die Strydom-Rabies*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1993. *Die duiwel se tuin*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1994. *Die dom towenaar*. Kenwyn: Juta.
- Bloemhof, F. 1994. *Sakkie en die Toffiewolf*. Kaapstad: Juta.
- Bloemhof, F. 1995. *Woelwaterwysheid: gedigte met vrae vir Standaard 1. Deel 1. Handleiding vir onderwysers. Gedigte: Francois Bloemhof; Didaktiese verwerking: Johan van Lill en Rina Steyn*. Paarl: Horison. (Ook in Engels beskikbaar.)
- Bloemhof, F. 1995. *Bloedbroer*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1996. *Storieboek. Belydenisse van 'n mitomaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Rillers 1: Die vrou met die pers oog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Rillers 2: Donkerwoud*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Middernagland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Slinger-slinger*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1997. *Rillers 3: Die waterding*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Nagbesoeker*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Moidraai Basuin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Dinnie Kadoef*. Kaapstad: Juta.
- Bloemhof, F. 1997-8. *The KTV Summer Fun Book*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1998. *Rillers 4: Kamer 13*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1998. *Hostis* (met CD-klankbaan). Kaapstad: Quellerie.

³⁴ Die lys gee nie voor om volledig te wees nie, maar het slegs ten doel om die omvang en veelsydigheid van Bloemhof se oeuvre ten toon te stel. Sy tydskrifverhale is byvoorbeeld buite rekening gelaat.

³⁵ Aangehaal in 'n onderhoud deur Smith (2001: 4).

- Bloemhof, F. 1998. *Die wit huis*. Kaapstad: Perskor/Kagiso.
- Bloemhof, F. 1999. *Klipgooi*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1999. *Rillers 5: Die speletjie*, met interaktiewe rekenaarspeletjie. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2000. *Rillers 6: Kry vir jou, ou Langklou*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2001. Vrou in die maan. In: *Drie van die bestes – Volume 2*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2001. *'n Tweede asem vir Jan A*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F en M.N. Wiggil. 2001. *Francois Bloemhof se Slinger-slinger: 'n Leserkundige evaluering met verwysing na Afrikaanslesende tieners*. Ongepubliseerde MA-tesis. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Bloemhof, F. 2002. *Rillers 7: Hospitaal tyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2002. *Let's Make Some Changes*. Kaapstad: Nasou/ Via Afrika.
- Bloemhof, F. 2002. *Agent Snoet/Felino en die botterdiamant*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2002. *Storiestraat: Wie wil wat wees?* Kaapstad: Nasou/Via Afrika.
- Bloemhof, F. 2003. *Storiestraat: 'n Dag om te vier*. Kaapstad: Nasou/ Via Afrika.
- Bloemhof, F. 2003. *Storiestraat: Spinnepokke in die huis/Spiders in the house*. Kaapstad: Nasou/Via Afrika.
- Bloemhof, F. 2003. *Blink gedagtes*. Kaapstad: Nasou/Via Afrika.
- Bloemhof, F. 2004. *Vampiere in Londen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2004. *Die boek van spoke*. Welgemoed: Tiara.
- Bloemhof, F. 2005 (2000). *Die dae toe ek Elvis was*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 2005. *Agent Snoet en die katterkwaad*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2005. *Nie vir kinders nie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 2006. *Rillers-Omnibus*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2006. *Spinnerak*. Pretoria: LAPA.

As redakteur:

- Bloemhof, F. (red.). 2001. *Drie van die bestes – Volume 2*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. (red.). 2002. *Donker veld. Afsprake op spanningsterrein*. Pretoria: LAPA.

Bundels uitgegee onder die skuilnaam Leo Bekker:

Bekker, Leo. 1995. *Dinge met tande*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Bekker, Leo. 1998. *Sprong*. Kaapstad: Human & Rousseau.



Bronnelys

- Abrams, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Holt, Rhinehart & Winston.
- Abrams, M.H. 1999. *A Glossary of Literary Terms*. New York: Boston: Heinle & Heinle.
- Andeweg, Agnes. 2005. Bij hoog en bij laag. Het Gotieke in Thomas Rosenbooms *Vriend van verdienste*. *Nederlandse Letterkunde* 10 (1): 18-33.
- Anoniem. 1991. Dit het die vakansie gebeur. *Vrye Afrikaner*. 16 Januarie (p.4).
- Anoniem. 1999. Kaapse skrywer kry hoë lof. *Die Burger*: 9 November (p.4).
- Aucamp, Hennie (samest.). 1988. *Die bruid en ander verhale*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Austen, Jane. 1934. *Northanger Abbey*. London: Dent.
- Backus, Margot Gayle. 1999. *The Gothic Family Romance. Child Sacrifice, and the Anglo-Irish Colonial Order*. Durham and London: Duke University Press.
- Bertin, E.C. 1976. De grenzen van de horror en fantasy. *Drab* 2: 6-12.
- Birkhead, Edith. 1921. *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*. London: Constable.
- Bisschoff, A. 1992. Triviaalliteratuur. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum-Literêr.
- Blignault, Audrey. 1993. *Die eindelose avontuur. 'n Venster op die wêreldletterkunde*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1991. *Die nag het net een oog*. Kaapstad: Tafelberg
- Bloemhof, F. 1992. *Die begin in die kortverhaal*. MA-tesis: Universiteit van Stellenbosch.
- Bloemhof, F. 1993. *Koue soen: die dood en tye van die Strydom-Rabies*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1993. *Die duivel se tuin*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1994. *Die dom towenaar*. Kenwyn: Juta.
- Bloemhof, F. 1994. *Sakkie en die Toffiewolf*. Kaapstad: Juta.
- Bloemhof, F. 1995. *Bloedbroer*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1996. *Rillers 1: Die vrou met die pers oog*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Storieboek. Belydenisse van 'n mitomaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Rillers 2: Donkerwoud*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1996. *Middernagland*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Mooidraai Basuin*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Nagbesoeker*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1997. *Rillers 3: Die waterding*. Kaapstad: Human & Rousseau.

- Bloemhof, F. 1997. *Slinger-slinger*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 1997. *Dinnie Kadoef*. Kaapstad: Juta.
- Bloemhof, F. 1998. *Hostis* (met CD-klankbaan). Kaapstad: Quiellerie.
- Bloemhof, F. 1998. *Rillers 4: Kamer 13*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1998. *Die wit huis*. Kaapstad: Perskor/Kagiso.
- Bloemhof, F. 1999. *Klipgooi*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 1999. *Rillers 5: Die speletjie* (met interaktiewe rekenaarspeletjie). Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2000. *Die dae toe ek Elvis was*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2000. *Rillers 6: Kry vir jou, ou Langklou*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2001. *'n Tweede asem vir Jan A*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2002. *Rillers 7: Hospitaal tyd*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2002. *Agent Snoet/Felino en die botterdiamant*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2004. *Vampiere in Londen*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. 2005. *Agent Snoet en die kattekwaad*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2005. *Nie vir kinders nie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 2006. *Spinnerak*. Pretoria: LAPA.
- Bloemhof, F. 2006. *Rillers-Omnibus*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bloemhof, F. (red.). 2001. *Drie van die bestes – Volume 2*. Pretoria: LAPA.
2002. *Donker veld: Afsprake op spanningsterrein*. Pretoria: LAPA.
2004. *Die boek van spoke*. Welgemoed: Tiara.
- Bloemhof, Francois. 2006. Persoonlike gesprek. 16 Maart.
- Bloom, Clive. (Ed.). 1998. *Death's Own Backyard. The Nature of Modern Gothic and Horror Fiction. Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: St. Martin's Press.
- Bloom, Clive (Ed.). 1998. *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: St. Martin's Press.
- Booyens, Hannelie. 1999. Die lees is beter as die luister. *Insig*. Maart (p.3).
- Botting, Fred. 1996. *Gothic*. London and New York: Routledge.
- Brink, André P. 1993. *Inteendeel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Burger, Willem. 1997. Daar was snaakser joolblaaië. Meeste van dié Bloemhof-stories boei selde. *Beeld*: 2 Junie (p.10).
- Buys, Helga Minnette. 2002. *Die gruwel en die Gotiese in drie hedendaagse tekste: Die nag het net een oog – Francois Bloemhof, Drif – Reza de Wet en Een*

- hart van steen – Renate Dorrestein. Ongepubliseerde MA-tesis. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Cameron, T., en S.B. Spies (reds.). 1991 (1986). *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York & London: Routledge.
- Cavendish, Richard. 1994. *The World of Ghosts and the Supernatural*. Great Britain: Waymark.
- Chetwynd, Tom. 1998 (1982). *Dictionary of Symbols*. London: Thorsons.
- Cirlot, J.E. 1982 (1962). *A Dictionary of Symbols* (transl. Jack Sage). New York: Vail-Ballou.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Coelho, Paulo. 1999. *The Alchemist*. London: HarperCollins.
- Collins, Roger. 1983. *Early Medieval Spain. Unity in Diversity, 400-1000*. London: MacMillan.
- Cornwell, Neil. 1990. *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf.
- Crous, Marius. 1991. 'n Lelike kalant klim uit die sand. *Vrye Weekblad*: 16, 22 Augustus (p.15).
- Cuddon, J.A. 1991. (1976). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell.
- Daniels, Les. 1975. *Living in Fear. A History of Horror in the Mass Media*. New York: Charles Scribner's Sons.
- De Moor, Wam. 1993. *De kunst van het recenseren van kunst*. Bussum: Dick Coutinho.
- De Villiers, M., J. Smuts, L.C. Eksteen en R.H. Gouws. 1987 (1967). *Nasionale woordeboek*. Pretoria: Nasou.
- De Vries, A.D. 1976. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam & London: North-Holland Publishing Company.
- De Wet, Reza. 1993. *Trits: Mis, Mirakel, Drif*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Dorrestein, Renate. 1998. *Een hart van steen*. Amsterdam: Contact.
- Dostojewski, F. 1953. *The Devils*. Melbourne: Penguin.
- Du Plessis, Bertie. 1997. Dié vrolike, satiriese "joolblad" in vorm van joernalistieke kitsch 'n lekker en welkome verskynsel – en teken van die tye! *Rapport*: 8 Junie (p.31).

- Du Plessis, I.D. 1935. *Uit 'n ander wêreld*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Du Plessis, Miemie en Magdel Vorster. 2005. François Bloemhof. In: Wybenga, Gretel en Maritha Snyman. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom*. Pretoria: LAPA. (pp. 194-197)
- Eco, Umberto. 1983. *The Name of the Rose*. California: Harcourt Brace Jovanovich.
- Ellis, Markman. 2000. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Engelbrecht, Theunis. 1997. Literatuur kry inspuiting. *Beeld*: 3 April (p.2).
- Ferber, Michael. 1999. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiedler, Leslie. 1990 (1960). The Substitution of Terror for Love. In: Sage, Victor (Ed.). *The Gothick Novel. A Casebook*. London: Macmillan Education.
- Foster, Ronel. 2003. *Suzanne Janssen: In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Ongepubliceerde klasnotas. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Fourie, Elkarien. 1998. Meningsverskille oor omstrede jeugboek. *Beeld*: 3 September (p.15).
- Francis, Anne Cranny. 1998 (1990). On *The Vampire Tapestry*. In: Bloom, Clive. (Ed.). *Gothic Horror: A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: St. Martin's Press.
- Fryer, Charles. 2006. *Van spoke gepraat*. Kaapstad: Tafelberg.
- Gamer, Michael. 2000. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Gawie. 1991a. Onderhandelings tot mislukking gedoem. *Die Afrikaner*. 16 Januarie (p.2).
- Gawie. 1991b. Die begin van apartheid. *Die Afrikaner*. 26 Junie (p. 2).
- Geary, Robert F. 1998. On Horror and Religion. In: Bloom, Clive. (Ed.). *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: St. Martin's Press.
- Ghesquiere, R. 1993 (1982). *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Acco.
- Godwin, William. 1966 (1794). *Caleb Williams*. London: Cassell.
- Gouws, Tom. 1991. Teks volg leser meedoënloos. *Die Transvaler*. 19 Desember (p.12).
- Gouws, Tom. 1992. Gaan klim in jou kis. *De Kat*. Februarie (p.95).
- Grobler, Hilda. 1997. "Nagbesoeker" lees lekker. *Vrydag*: 31 Oktober (p.4).

- Gunn, Joshua. 2003. Oh My Goth! Everything You Need to Know About the Goth Scene. *Journal of Popular Culture* 37 (1): 136 (ProQuest Social Science Journals).
- Hambidge, Joan. 1996. *Swart koring*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hanekom, Leandré. 2000. *Ware spookstories en ander grusaamhede*. Pretoria: LAPA.
- Hattingh, Marion en Hein Willemse. 1994. *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde. Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging gehou by die Universiteit van Port Elizabeth, 29 September tot 1 Oktober 1994*. Bellville: UWK-Drukkery.
- Heiland, Donna. 2004. *Gothic and Gender. An Introduction*. USA/UK/Australia: Blackwell.
- Hinds, Elizabeth Jane Wall. 1992. The Devil Sings the *Blues*: Heavy Metal, Gothic Fiction and "Postmodern" Discourse. *Journal of Popular Culture* 26 (3): 151-164.
- Hoffmann, E.T.A. 1992 (1814). The Sandman. In: Robertson, Ritchie. *The Golden Pot and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press (pp. 85-118).
- Hoggs, James. 1969. (1824). *Confessions of a Justified Sinner*. Oxford: Oxford University Press.
- Hough, Barrie. 1997. En nou ook 'n byderwetse hygverhaal vir die jeug! *Rapport*: 2 November (p.33).
- Hough, Barrie. 2000. Bloemhof in die kol met ongedwonge tienertaal. *Rapport*: 29 Oktober (p.14).
- Jackson, Rosemary. 1998. Extract from *Fantasy*. In: Bloom, Clive (Ed.). *Gothic Horror. A Reader's Guide from Poe to King and Beyond*. New York: St. Martin's Press.
- Jansen van Vuuren, Gert. 1998. 'Christelike' ATKV agter deur. *Beeld*: 5 September (p.8).
- Janssen, Susanne. 1994. *In het licht van de kritiek. Variaties en patronen in de aandacht van de literatuurkritiek voor auteurs en hun werken*. Hilversum: Verloren.
- Jordaan, Danie. 1997. Om te ril of te gril: 'n bydrae tot die ontwikkeling van 'n teoretiese raamwerk vir die gruwelverhaal in Afrikaans. *Stilet* IX: 55-71.
- Joubert, Pearlle. 1990. Verkeerde waardes verlaag vroue se status. *Vrye Weekblad*: 6 April (p.5).
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur. Band een*. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 2005. *Die Afrikaanse literatuur 1652-2004*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.

- Kliger, Samuel. 1990. *English Romans Noirs and Surrealism*. In: Sage, Victor (Ed.). *The Gothick Novel. A Casebook*. London: Macmillan.
- Kilgour, Maggie. 1995. *The Rise of the Gothic Novel*. London & New York: Routledge.
- King, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. Great Britain: Macdonald.
- King, Stephen, 1983. *Christine*. New York: Viking.
- Lampo. 1961 . *De komst van Joachim Stiller*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Le Fanu, Joseph. 1929 (1872). *In a Glass Darkly*. London: Davies.
- Leipoldt, C. L. 1927. *Waar spoke speel*. Kaapstad: Nasionale Pers.
1930. *Wat agter lê*. Kaapstad: Nasionale Pers.
1932. *Rooi Rotte*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Leroux, Etienne. 1964. *Een vir Azazel*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Le Roux, Marina. 1997. Tienersseks, skaamteloos ontbloot, dissekteer. *Die Burger*. 15 Oktober (p.17).
- Lessing, Carel. 1998. 'Hostis' anders in meer as een opsig. *Beeld*: 21 Desember (p.8).
- Lessing, Carel. 1999. 'Die speletjie' (+ disket) boeiende jeugriller. *Beeld*: 9 Augustus (p.6).
- Lewis, M.G. 1995 (1797). *The Monk*. New York: Oxford University Press.
- Linde, Marie. 1935. *Kaparrings*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Loock, Irma. 1994. Enkele gedagtes oor die gebruik van die Gotiese spanningsverhaal en vernuwing in die Afrikaanse roman. In: Hattingh, Marion en Hein Willemse. *Vernuwing in die Afrikaanse Letterkunde. Referate gelewer tydens die sesde hoofkongres van die Afrikaanse Letterkundevereniging gehou by die Universiteit van Port Elizabeth, 29 September tot 1 Oktober 1994*. Bellville: UWK-Drukkery.
- Lourens, Amanda. 1997. *Polemiek en kanon: kanonisering van die vroulike outeur in die Afrikaanse prosa van die dertiger- tot die negentigerjare*. Ongepubliseerde doktorsgraadverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Louw, N.P van Wyk. 1970 (1941). *Raka*. Kaapstad, Bloemfontein, Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Maartens, Maretha. 1989. *'n Pot vol winter*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- MacAndrew, Elizabeth. 1979. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press.
- Malchow, H.L. 1996. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford, California: Stanford University Press.

- Maturin, Charles. 1989 (1820). *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press.
- Malan, Charles. 1991. Dorp kry skuld vir sondes van die verlede. *Rapport*: 8 Desember (p.18).
- Nagtegaal, Jackie. 2002. *Daar's vis in die punch*. Kaapstad: Tafelberg.
- Neethling, Amanda. 1997. Roman spreek tot tieners. *Rapport*: 9 November (p.26).
- Nicholas, Pilda. 1998. Jeugboek onttrek aan ATKV-leeslys. *Die Burger*: 3 September (p.3).
- Nieman, Marietha. 2005. Eendag lank, lank gelede, toe daar nog duidelike grense tussen jeug- en volwassenerliteratuur was... *Stilet XVII* (2): 122-138.
- Nienaber, P.J. en G.S. Nienaber. 1942. *Die Afrikaanse dierverhaal*. Bloemfontein, Kaapstad & Port Elizabeth: Nasionale Pers.
- Oakes, Dougie. (Ed.). 1995 (1988). *Reader's Digest Illustrated History of South Africa. The Real Story*. Cape Town: The Reader's Digest Association.
- Odendal, F.F., P.C. Schoonees, C.J. Swanepoel, S.J. du Toit en C.M. Booyesen (reds.). 1991 (1965). *HAT. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg en Kaapstad: Perskor.
- Olivier, Fanie. 2002. Goeie storie in stewige taal. *Beeld*: 18 Maart (p.15).
- Opperman, D.J. 1970. *Edms. Bpk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Polidori, John. 1993. (1819). *The Vampyre*. Toronto: Toronto University Press.
- Potgieter, Lizette. 1999. Nuutjie van Bloemhof slaag. *Die Burger*: 17 Februarie (p.12).
- Price, Robert M. 1991. *The Apartheid State in Crisis. Political Transformatin in South Africa, 1975-1990*. New York: Oxford University Press.
- Preiss, Byron. (Ed.). 1992. *Ultimate Dracula*. London: Headline Book Publishing.
- Punter, David. 1996a (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1*. London & New York: Longman.
- Punter, David. 1996b. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2*. London & New York: Longman.
- Radcliffe, Ann. 1998 (1794). *The Mysteries of Udolpho*. New York: Oxford University Press.
- Radcliffe, Ann. 1968 (1797). *The Italian*. London: Oxford University Press.
- Reeve, Clara. 1967 (1777). *The Old English Baron*. London: Oxford University Press.
- Rice, Anne. 1976. *Interview with the Vampire*. Toronto: Ballantine Books.
- Robertson, Ritchie. 1992. *The Golden Pot and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press (pp. 85-118).

- Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel I*. Pretoria: J.L. van Schaik (pp. 21-117).
- Roos, Henriette. 2006. Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3*. Pretoria: J.L. van Schaik (pp. 43-104).
- Sage, Victor (Ed.). 1990. *The Gothick Novel. A Casebook*. London: Macmillan Education.
- Scheepers, Riana. 1991. Afrikaans kry sy eie griesel-roman. *Insig*: Oktober (p.5).
- Schmitt, Cannon. 1997. *Alien Nation. Nineteenth-Century Gothic Fictions and English Nationality*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shavit, Zohar. 1986. The Self-Image of Children's Literature. *Poetics of children's literature*. Athens & London: The University of Georgia Press (pp.33-43).
- Shelley, Mary. 1921 (1819). *Frankenstein*. London: Dent.
- Skrywer: François Bloemhof. [http:// www.nb.co.za/Tafelberg](http://www.nb.co.za/Tafelberg).
Geraadpleeg 26 Februarie 2005.
- Smith, Francois. 2001a. Onvollediges 'is die ware vollediges'. *Die Burger*. 12 Desember (p.4).
- Smith, Matilda. 2001b. Vrae sonder antwoorde prikkel. *Die Volksblad*: 31 Desember (p.8)
- Snyman, L. 1993. *Die poësie van dertig – 'n polisisteembenadering*. Ongepubliseerde doktorsgraadverhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Snyman, Maritha. 1994. Die Afrikaanse jeugliteratuur: 'n herbesinning. *Tydskrif vir Letterkunde XXXII* (3): 39-53.
- Snyman, Maritha. 2003. Boeke waarvoor jy die sak kan skud. *Beeld*: 31 Maart (p.13).
- Spaarwater, Pieter. 1998. Preutsheid is gesonde openheid se grootste vyand. *Die Burger*. 12 September (p.11).
- Stevenson, R.L. 2003 (1887). *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin.
- Steytler, Klaas. 1991. *Die somer van '36*. Kaapstad: Tafelberg.
- Stoker, Bram. 1998 (1897). *Dracula*. London: Penguin.
- Summers, Montague. 1968. *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*. London: Fortune.

- Tompkins, Joyce M.S. 1990 (1932). The Gothic Romance. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. In: Sage, Victor (Ed.). *The Gothick Novel. A Casebook*. London: Macmillan.
- Truter, Suzette. 1999. François Bloemhof. Kop vol idees. *Sarie*: 10 Februarie (pp. 26-28).
- Van Coller, H.P. 1999a. Eksperiment met CD getuig van enorme kreatiwiteit. *Die Volksblad*: 8 Maart (p.8).
- Van Coller, H.P. (red.). 1999b. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 2*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, Hennie (red.). 2006. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3*. Pretoria: Van Schaik.
- Van Coller, Hennie en Bernard Odendaal. 2005a. Die verhouding tussen die Afrikaanse en Nederlandse literêre sisteme. Deel 1: Oorwegings vir 'n beskrywende model. *Stilet XVII* (3): 1-17.
- Van Coller, Hennie en Bernard Odendaal. 2005b. S.J. Pretorius: 'n miskende digterskap? *Stilet XVII* (1): 1-36.
- Vandeloo. 1967. *Het gevaar*. Brussel: Manteau.
- Van de Graaf, H. 1991. Afrikaans die kenteken van witmanskap. *Die Afrikaaner*: 11 Desember (p.4).
- Van den Berg, Zirk. 1991. Ligte leesstof ernstige saak. *Beeld*: 25 Julie. (p.3).
- Van der Vyver, Marita. 1994. *Die dinge van 'n kind*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van der Walt, Thomas. 1998. 'Kamer 13' 'n riller wat tienerseuns dalk net aan't lees sal kry. *Beeld*: 13 Julie (p.6).
- Van der Walt, Thomas. 2000. Bloemhof se rillerstories is 'n wenresep by kinders. *Rapport*: 26 Maart (p.17).
- Van der Westhuizen, Betsie. 1999. 'n Polisistemiese benadering tot die bevordering van kleuter-, kinder- en jeugliteratuur. *Stilet XI* (I): 125-139.
- Van Gorp, H. 1995. Problems of Comparative Reception Studies: The Case of the Gothic Novel (1790 – 1825). *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 11 (3/4): 100-111.
- Van Gorp, H. 1996. De receptie van de Gothic Novel (griezelroman) in de Nederlandse literatuur (1790-1850). *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 3 (1): 1-23.
- Van Gorp, H., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend (reds.). 1998 (1986). *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters.
- Van Heerden, Etienne. 1986. *Toorberg*. Kaapstad: Tafelberg.

- Van Niekerk, Marlene. 1988. Honderd-en-vyftig jaar Spekfontein. In: Aucamp, Hennie (samest.). *Die bruid en ander verhale*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Van Zyl. 2006. Reza de Wet. In: Van Coller, Hennie (red.). 2006. *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 3*. Pretoria: Van Schaik.
- Vermaak, Arnold. 2005. Tienertal verander soos politiek oornag. *Beeld*: 24 Augustus (p. 1).
- Vestdijk, S. 1980. *De kellner en de levenden*. Amsterdam: Bezige Bij.
- Viljoen, Fanie. 2005. *Spoke en ander gruwelike goed*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Viljoen, Louise. 1993. Die roman as polifonie: diskursiewe verskeidenheid in Lettie Viljoen se *Belemmering*. *TLW* 9(3/4): 313-325.
- Vink, Mike. 1997. Derde in reeks rillers is pret vir jonger lesers. *Rapport*: 6 Julie (p. 32).
- Vosloo, Johan. 1990. Riller, nagmerrie, 'n helse dag vir die witmense. *Rapport*: 30 Desember (p. 12)
- Vosloo, Johan. 1997. Moordenaar en maagde gee genoeg om oor te ril en hyg! *Rapport*: 23 November (p. 34).
- Vrydagverslaggewer. 1998. Tienerboek maak opslae in KZN. *Vrydag*: 2 en 8 Oktober (p. 3).
- Wagener, Ingrid. 1998. Tieners sal grillen en raaisel verslind. *Beeld*: 19 Januarie (p.10).
- Walpole, Horace. 1964 (1764). *The Castle of Otranto*. London: Oxford University Press.
- Wasserman, Herman. 1997. Bloemhof se pret het 'n dik swart streep wat deurloop. *Die Burger*: 28 Mei (p.18).
- West, Shearer (Ed.). 1996. *The Victorians and Race*. England: Scholar Press.
- Wiehahn, Rialette. 1995. Comparative Reception Studies of the Gothic Novel. *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 11 (3/4): 112-115.
- Wiggill, Marlene. 2003. Tieners vra realistiese fiksie. *Die Burger*: 2 Januarie (p. 6).
- Wilde, Oscar. 1992 (1891). *The Picture of Dorian Gray*. New York: Modern Library.
- Wolf, Leonard. 1992. Selected Filmography. In: Preiss, Byron (Ed.). 1992. *Ultimate Dracula*. London: Headline Book Publishing.
- Wybenga, Gretel en Maritha Snyman. 2005. *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom*. Pretoria: LAPA.

Elektroniese bron:

<http://www.curriculum.wcape.school.za>. Geraadpleeg: 28 Oktober 2006.

