

# **Die rol van ruimte in Afrikaanse spookstories**

deur

**Mariëtte van Graan**

Verhandeling voorgelê vir die graad *Magister Artium* in Afrikaans  
en Nederlands aan die Noordwes-Universiteit

Studieleier: Prof. H.M. Viljoen

Potchefstroom  
2008

---

## Voorwoord

'n Studie soos hierdie is nie iets wat oornag gebeur nie. Dit is eerstens die gevolg van 'n lewenslange belangstelling in verhale wat te make het met die ongewone, die paranormale en die makabere. Dit is verder die produk van jare se bespiegelings oor hierdie onderwerpe, en uiteindelik ontelbare ure se akademiese navorsing. Ek bedank graag die mense wat my deur hierdie jare ondersteun het:

My ouers, wat nooit aan my akademiese keuses of vermoëns getwyfel het nie. Hulle twyfel in my tydsbestuur-vermoëns (wat, ek moet erken, tereg is) vergewe ek heelhartig.

My vriende, wat altyd belangstel in wat ek doen en ook altyd daar is om my terug aarde toe te bring wanneer ek te ver afdwaal. Ek wil in die besonder die ander twee Super-M's, Alwyn en Leandri, bedank vir al die intellektuele én absurde gesprekke.

My studieleier, prof. Hein Viljoen, veral vir sy (byna onmenslike) geduld en kalmte met al my dramas. Ook vir sy uitstekende akademiese leiding en insig.

Lastly, my thanks to the NRF. This study is based upon work supported by the National Research Foundation under Grant number Gun 2054185.

## Abstract

This study investigates the functions of space in the Afrikaans ghost story. The aim of this study is to form an overall understanding of the functions of space in the Afrikaans ghost story, and also to prompt further investigations into this branch of Afrikaans literature. The study is mainly text-analytical, and is therefore practical rather than theoretical. Aspects of space in the texts are discussed with reference to several different theoretical frameworks, such as: genre-definition; space in prose; realism and reality; reader-oriented approaches; frame stories; Freud's concept of the *unheimlich*; rhetorical and heterotopical spaces; and different aspects of liminality. The spaces that are specifically discussed include the prototypical haunted house, the farm setting, the road or tunnel setting, the cemetery setting and the city setting. The conclusion reached in this study is that space performs four important functions in the Afrikaans ghost story. These functions are: space is a defining characteristic of the genre; space functions as a link between reality and the supernatural; space forms part of the cast of the genre; space is pre-eminently liminal.

*Key words: ghost stories; space; fantasy; horror; Gothic; realism; unheimlich (Freud); rhetorical space; heterotopic space; liminality; liminal space; liminal process*

## Opsomming

Hierdie verhandeling stel ondersoek in na die rol van ruimte in Afrikaanse spookstories. Die doel van die verhandeling is om 'n oorkoepelende begrip van die funksies van ruimte in die Afrikaanse spookstorie te vorm, en verder ook om verdere navorsing op hierdie gebied van Afrikaanse letterkunde aan te moedig. Die ondersoek word hoofsaaklik teksanalities aangepak, en is daarom 'n praktiese ondersoek eerder as 'n teoretiese ondersoek. Ruimtelike aspekte van die tekste word wel na aanleiding van teoretiese konsepte ondersoek, insluitende die konsepte van genre-definiëring, ruimte in die prosa; realisme en realiteit; lesergerigte benaderings; raamverhale; Freud se *unheimlich*-konsep; retoriese en heterotopiese ruimtes en verskeie aspekte van liminaliteit. Die ruimtes waaraan spesifiek aandag gegee word is die prototipiese spookhuis, plaasruimte, pad- of tonnelruimte, begraafplaasruimte en stedelike ruimte. Die gevolgtrekking waartoe daar gekom word, is dat ruimte vier uiters belangrike funksies in die Afrikaanse spookstorie vervul, naamlik: ruimte is 'n

bepalende eienskap van die genre; ruimte dien as 'n skakel tussen realiteit en die bonatuurlike; ruimte vorm deel van die 'rolverdeling' van die genre; ruimtes in spookstories is by uitstek liminaal.

*Sleutelbegrippe: spookstories; ruimte; fantasie; gruwel; Goties; realisme; unheimlich (Freud); retoriese ruimte; heterotopiese ruimte; liminaliteit; liminale ruimte; liminale proses*



## Inhoudsopgawe

<b>1.</b>	<b>HOOFSTUK 1: INLEIDING</b>	
1.1	Motivering .....	1
1.2	Probleemstelling .....	4
1.3	Doelstellings .....	4
1.4	Sentrale teoretiese stelling .....	5
1.5	Metode .....	11
1.6	Definisie van spookstories .....	11
1.7	Keuse van primêre tekste .....	24
1.8	Algemene oorsig oor ruimte en die belang daarvan in die prosa..	25
1.9	Slotsom .....	28
<b>2.</b>	<b>HOOFSTUK 2: SPESIFIEKE RUIMTES</b>	
2.1	Inleiding .....	29
2.2	Die prototipiese spookhuis .....	30
2.3	Die plaasruimte .....	35
2.4	Die pad- of tonnelruimte .....	43
2.5	Die stadsruimte .....	51
2.6	Die begraafplaasruimte .....	56
2.7	Gevolgtrekkings .....	63
<b>3.</b>	<b>HOOFSTUK 3: RUIMTE AS REALITEITSANKER</b>	
3.1	Inleiding .....	65
3.2	Realisme .....	67
3.3	Die leser se voorafkennis en persepsie van realiteit .....	73
3.4	Die kwessie van die raamverhaal .....	78
3.5	Gevolgtrekkings .....	82
<b>4.</b>	<b>HOOFSTUK 4: RUIMTE AS DEEL VAN DIE ROLVERDELING</b>	
4.1	Inleiding .....	85
4.2	Die stereotipes .....	85
4.3	Die spookhuis as karakter .....	87
4.4	Die begraafplaas as karakter .....	92

4.5	'Toe Toorvoet stil geword het' (Willemien Brümmer) – Wanneer die ruimte 'n karakter word .....	102
4.6	Gevolgtrekkings .....	114
<b>5.</b>	<b>HOOFSTUK 5: LIMINALE RUIMTES</b>	
5.1	Inleiding .....	116
5.2	Die spookstorie as liminale kunswerk .....	116
5.3	Liminale ruimtes .....	120
5.4	Die proses van liminaliteit .....	125
5.5	Liminaliteit in verwante genres en die ooreenkomste met die Afrikaanse spookstorie .....	127
5.6	Gevolgtrekkings .....	137
<b>6.</b>	<b>HOOFSTUK 6: SAMEVATTING, GEVOLGTREKKINGS EN MOONTLIKHEDE VIR VERDERE STUDIE .....</b>	<b>139</b>
<b>7.</b>	<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>149</b>

## HOOFSTUK 1: INLEIDEND

### 1.1 Motivering

The South-African ghost comes in many guises and disguises. It obeys no single set of cultural norms or beliefs. It borrows from Africa, from Europe and from the East Indies. And it may appear in precisely the same form to those who follow religions rooted in Africa, in the West or in the East. If you believe in the existence of ghosts, you may well argue that this is only natural. After all, if ghosts exist, would they not exist in the same way for all? In this question lies the fundamental dilemma of the very existence of ghosts (Goldstruck, 2006:5-6).

Met hierdie aanhaling vang Arthur Goldstruck die Suid-Afrikaanse spookstorie in 'n neutedop vas. Sy boek The ghost that closed down the town: The story of the haunting of South Africa (2006) is 'n fassinerende studie van 'ware' Suid-Afrikaanse spookstories wat toon hoe kruiskulturele oordrag in Suid-Afrika die spookstorie tot 'n unieke en komplekse verskynsel gevorm het.

Goldstruck se sosiologiese studie van die Suid-Afrikaanse spookstorie dien as 'n onlangse bewys dat belangstelling in die sogenaamde paranormale nog lank nie uitgesterf het nie. Dit is 'n fassinatie wat feitlik so oud is soos die tradisie van stories vertel. En die Suid-Afrikaanse en Afrikaanse letterkunde is ryk aan stories van dinge wat in die donker rondsluip.

Hierdie studie handel egter nie oor die aard van spoke – feitlik of fiktief – nie, maar eerder oor die ruimtes waarin hulle dwaal. In 'n land soos hierdie, met so 'n turbulente geskiedenis, het elke stukkie grond 'n storie. Spookstories ontstaan rondom plekke, en die dinge wat daar gebeur het. 'n Mens kan selfs dalk so ver gaan as om aan te voer dat spookstories, in 'n sekere sin, geskiedenislesse is. 'n Psigoanalitiese studie sou kon argumenteer dat die kollektiewe onbewuste tot uiting kom in hierdie (soms gruwelike) verhale oor gebeure van die verlede. Myns insiens staan ruimte altyd sentraal in die spookstorie – grootliks omdat spoke aan spesifieke ruimtes gekoppel word. Dit is hierdie aspek, die belang van ruimte, wat onder die loep geneem word in hierdie studie van die Afrikaanse spookstorie.

Spookstories behoort ondersoek te word, omdat daar tot dusver bitter min navorsing op hierdie gebied binne die Afrikaanse letterkunde gedoen is. Daar is feitlik geen bronne waarin die kwessie van ruimte in spookstories spesifiek ondersoek word nie. Daar is wel enkele bronne wat ander aspekte van Afrikaanse spookstories aanraak,

onder andere die voorwoorde wat skrywers soos C.J. Langenhoven en C. Louis Leipoldt by hul onderskeie verhaalbundels geskryf het. Hierdie voorwoorde handel oor die bestaan van spoeke en die redes waarom mense spookstories lees.

Dit is myns insiens belangrik om hierdie tema in die Afrikaanse akademiese gesprek in te bring, omdat die veld van gruwelverhale in ander letterkundes 'n groot hoeveelheid aandag geniet – veral in die Britse en die Amerikaanse letterkunde. Enkele voorbeelde hiervan is Diana Wallace se artikel 'The ghost story as female gothic' (2004), Stephané Robolin se artikel 'Gendered hauntings: *The joys of motherhood*, interpretative acts, and postcolonial theory' (2004) en Heidi Strengell se artikel 'The ghost: the gothic melodrama in Stephen King's fiction' (2005). Verskeie boeke is ook oor die onderwerp geskryf, onder andere Supernatural horror in literature van Howard Phillips Lovecraft (1945), Danse macabre van Stephen King (1981) en Fantasy: The liberation of the imagination van Richard Matthews (2002). Artikels en boeke soos hierdie dui nie net op 'n akademiese belangstelling nie, maar ook daarop dat die gruwelgenre gekoppel kan word aan 'n groot verskeidenheid temas en aspekte in ander areas van die letterkundige dissipline – onder andere postkolonialisme, feminisme, en psigoanalise.

Daar is die nodige primêre materiaal (spookstories) om die navorsing te regverdig. Enkele voorbeelde is die baie onlangse versameling verhale Van spoeke gepraat wat deur Charles Fryer byeengebring en in 2006 uitgegee is, Danie Botha se versameling van C.J. Langenhoven se beste spookstories, Die Huis van die vier winde van Eugène N. Marais, Waar spoeke speel van C. Louis Leipoldt en die bundel Geeste en gedaantes wat deur P.J. Nienaber byeengebring is. Ek is van mening dat hierdie tipe navorsing nie agterweë gelaat behoort te word bloot omdat spookstories nie as "ernstige letterkunde" beskou word nie.

Die geweldige populariteit van die gruwelgenre in die algemeen is reeds 'n aanduiding dat die genre akademiese aandag verdien. Die genre sou tog nie so populêr gewees het as daar nie iets in gestee het nie. Populêre Afrikaanse liefdesverhale – soos die van Ena Murry, byvoorbeeld – word oor die algemeen nie beskou as goeie letterkunde nie. Tog is hierdie boeke baie gewild. 'n Moontlike rede hiervoor is dat hierdie verhale die universele tema van liefde uitbeeld, en op hierdie manier aanklank vind by so 'n groot aantal lesers. Dieselfde konsep is moontlik van toepassing op die gruwelgenre – dit is nie altyd goeie letterkunde nie, maar die verhale bevat temas, karakters of gebeure wat universeel by lesers aanklank vind.

Hierdie populariteit van die gruwelgenre kan gesien word aan die kommersiële sukses van internasionaal bekende skrywers soos Stephen King, Dean Koontz en Anne Rice. Die sukses van Afrikaanse skrywers soos C.J. Langenhoven, Eugène N. Marais en selfs Francois Bloemhof is 'n aanduiding dat die genre ook 'n mate van populariteit in die Afrikaanse mark geniet.

Die elemente waaruit hierdie tipe verhale gebou word – die argetipes van 'monsters' (spoke, vampiere, weerwolwe ensovoorts), die kenmerkende ruimtes, die oorwinning van die goeie oor die bose, ensovoorts – bied verder heelwat moontlikhede, veral wat interpretatiewe navorsing betref. Anders gestel, die 'ernstige' deel van hierdie tipe literatuur (gruwelverhale) lê nie noodwendig in die manier waarop die verhaal gestruktureer word of die kwaliteit van die skryfwerk nie, maar in die 'boustene' van die verhaal. Dit beteken dat die dieper betekenis wat ondersoek sou kon word in spookstories nie noodwendig gevind sal word in die verhale self nie, maar eerder in die elemente van hierdie verhale – byvoorbeeld die ruimte van die verhaal, die karakters as argetipes of moontlik mitologiese figure, die psigologiese aspekte van die menslike karakters (byvoorbeeld hul vrees vir die onverklaarbare of onbekende), en die temas (byvoorbeeld die stryd tussen die goeie en die bose) wat daarin voorkom. Die ruimte van die spookstorie kan as een van hierdie betekenisdraende elemente beskou word – Venter (1992:454) voer aan dat die meeste informasie in 'n verhaal in die diskoers en in die verhaalordeninge opgesluit lê, en nie noodwendig in die storie nie.

Dit impliseer egter nie dat alle gruwelverhale noodwendig 'swak' literatuur is nie. Die gruwelgenre het – soos alle ander genres – sy goeie én slegte skrywers. Verhale soos Henry James se 'The turn of the screw', Anne Rice se Interview with the vampire, en Eugène N. Marais se Huis van die vier winde word algemeen as goeie letterkunde beskou. Die argument wat in die voorafgaande paragraaf gestel word, hou in dat al hierdie verhale – die goeies en die 'slegtes' – wesenlik met baie kragtige elemente werk. Dit is die argetipes, die temas, die ruimtes en die psigologiese aspekte wat, op basisvlak, die kern van die gruwelgenre vorm.

## 1.2 Probleemstelling

Speel ruimte 'n belangrike rol in spookstories? En indien wel, wat is hierdie rol? Dit is die sentrale vrae wat ek in hierdie studie gaan ondersoek.

Die ruimte waarin enige gebeurtenis plaasvind, word in fiksie as belangrik beskou omdat die ruimte op een of ander wyse bydra tot die vertel van die verhaal – al is dit net 'n eenvoudige funksie soos die skep van 'n spesifieke atmosfeer. Ruimte is ook een van die fundamentele elemente van enige verhaal. Dit maak nie saak wat in die verhaal gebeur nie, dit moet *êrens* gebeur, dit moet in 'n *tyd* gebeur. Tyd en plek is die twee komponente wat die ruimte van 'n verhaal uitmaak. Sonder ruimte en tyd kan daar geen verhaal wees nie. In hierdie studie word die klem geplaas op die plek-komponent van ruimte. Wanneer die term 'ruimte' gebruik word, verwys dit dus hoofsaaklik na plek, en nie na tyd nie.

Die rol van ruimte in spookstories is, na my mening, van baie groot belang, omdat dit meer as een funksie vervul. Alle spookstories is egter nie dieselfde nie. Wanneer ek dus die verskillende tipes ruimtes en die funksies daarvan aanpak, sal ek na 'n verskeidenheid spookstories verwys as my primêre tekste. Hierdie tekste sal, onder andere, verhale insluit soos 'Die bouval op Wilgerdal' en 'Die tralies in die veld' van C.J. Langenhoven; 'Die Huis van die Vier Winde' van Eugène N. Marais; 'n Doodgewone vrou' van Marita van der Vyver (opgeneem in Van spoke gepraat deur Charles Fryer, 2006); 'Oom Ignaas' van Reenen J. Van Reenen; 'Toe Toorvoet stil geword het' van Willemien Brümmer; 'Spookstorie' van Fanie Viljoen; en 'The Turn of the Screw' van Henry James.

## 1.3 Doelstellings

Die doel van hierdie navorsing is eerstens om ondersoek in te stel na die rol van ruimte in spookstories. Dit behels dat ondersoek ingestel sal word na die rol van spesifieke ruimtes in spookstories as een van die kenmerkende eienskappe van die genre; as 'n skakel of anker tussen realiteit en nie-realiteit (die bonatuurlike); as deel van die 'rolverdeling'; en as 'n element wat die uitbeelding van karakters versterk.

Die doel van die ondersoek na die verskillende funksies van ruimte in spookstories is om te bewys dat ruimte as verhaalelement 'n integrale deel uitmaak van

spookstories. Die uiteindelijke doel van die ondersoek na die rol van ruimte in spookstories is om te bepaal of liminale ruimtes as 'n genre-definiërende eienskap van spookstories beskou kan word.

#### 1.4 Sentrale teoretiese stelling

Deur die rol van ruimte in spookstories te ondersoek, poog ek om die sentrale teoretiese stelling te bewys dat ruimte 'n aantal uiters belangrike funksies in die spookstorie vervul. Hierdie funksies behels die volgende:

*1. Dit is een van die bepalende eienskappe van die genre, bedoelende dat die tipe ruimte wat in spookstories aangetref word as 'n genre-definiërende eienskap beskou kan word*

Byna elke gruwelverhaal speel af in 'n "bad place", 'n spesifieke soort ruimte vir 'n spesifieke soort verhaal.

I will suggest that... we have discovered another of those springs which feed the myth-pool. For want of a better name, we might call this particular archetype the Bad Place...<sup>1</sup> I needn't point out that the list of possible Bad Places does not begin with haunted houses and end with haunted hotels; there have been horror stories written about haunted railroad stations, automobiles, meadows, office buildings. The list is endless, and probably all of it goes back to the caveman who had to move out of his hole in the rock because he heard what sounded like voices back there in the shadows. Whether they were actual voices or the voices of the wind is a question we still ask ourselves on dark nights (King, 1981:264-266).

Stephen King suggereer in die voorafgaande aanhaling dat die "Bad Place" 'n identifiseerbare argetipiese plek van die gruwelverhaal is. Wanneer die spookstorie dan ingedeel word onder die gruwelgenre, is dit logies om die afleiding te maak dat spookstories ook 'n "Bad Place" of identifiseerbare, argetipiese ruimtes behoort te hê.

Die konsep van 'n argetipiese "Bad Place" is iets wat skynbaar in fiksie van heelwat groter belang is as wat dit in die 'werklike' spookstories is. John en Anne Spencer maak die volgende stelling in The Unexplained: The Ultimate Gateway to the World of The Unknown:

---

<sup>1</sup> My weglating.

[T]he commission of... heinous acts is not a prerequisite for spectral appearances. Nor does one have to seek out the archetypal haunted house. In fact, the very diversity to be found in ghostly encounters is in itself amazing. Ghosts have been seen by day and by night, within buildings and on the open road; they have manifested themselves in a host of different ways...<sup>2</sup> Ghostly manifestations can occur anywhere and at any time, but they do seem to be more frequent at certain locations. Haunted buildings themselves can be divided into two categories: those where the spectral presence is incidental, and those where the ghost has a specific association with its past history. In the latter case, there is often a tale to be told involving all manner of dark deeds (Spencer & Spencer, 1997:155-156).

Dit wil voorkom of daar in die werklikheid veel meer komplekse en diverse spoke voorkom as in fiksie. Daar kan selfs geargumenteer word dat die spook in letterkunde 'n afgewaterde stereotipe geword het. Hierdie argument kan ook toegepas word op die ruimtes waarin fiksionele spookstories afspeel. Die ondersoek na hierdie stereotipering is egter nie die fokuspunt van hierdie verhandeling nie, en dus word daar gefokus op die kenmerke, belang en funksie van ruimte soos wat dit in die Afrikaanse spookstorie voorkom.

Ek is egter versigtig vir die term 'argetipe', aangesien dit, myns insiens, buite die bestek van hierdie studie val. 'n Ondersoek na die argetipiese aard van 'n ruimte sal 'n grootliks psigoanalitiese ondersoek behels, en dit is nie die doel van hierdie studie nie – 'n psigoanalitiese studie van enige aspek van die spookstorie sou 'n verhandeling op sigself vorm. Ek verkies dus om eerder na 'kenmerkende' ruimtes as na 'argetipiese' ruimtes te verwys.

Dit is egter nodig om, ter wille van duidelikheid, 'n kort omskrywing van die term 'argetipe' uiteen te sit. Die term 'argetipiese figure' word deur Van der Merwe en Viljoen kortliks omskryf as

steeds terugkerende karaktertipes wat in sprokies, mites en drome van volkere oor die hele wêreld voorkom. Die argetipiese figure tree op in tipiese situasies soos wat die voorgeslagte dit beleef het; in die gedrag van die argetipiese figure is dus eeue se ervaring gestoor. Jung sien die universele voorkoms van die argetipiese figure as bewys van die bestaan van 'n kollektiewe onbewuste, wat veral in drome en sprokies sy geheime prysgee (Van der Merwe & Viljoen, 1998:175).

In hierdie sin is spoke argetipiese figure – die spook as figuur of karakter is volop in letterkunde die wêreld oor, in sowel die geskrewe as die orale tradisies. Deur hierdie selfde eienskappe op ruimte as verhaalelement toe te pas, kan geargumenteer word

---

<sup>2</sup> My weglatings.



dat die herhalende, kenmerkende ruimtes van spookstories 'n argetipe op sigself representeer. Die substansiëring van hierdie argument lei egter tot 'n psigoanalitiese ondersoek, en dus word daar vir die doel van hierdie ondersoek volstaan met die term 'kenmerkende ruimtes' in plaas van die (waarskynlik meer akkurate) term 'argetipiese ruimtes'.

In Afrikaanse spookstories wil dit voorkom of die plaasruimte die kenmerkende ruimte van die Afrikaanse spookstorie geword het – die meerderheid Afrikaanse spookstories (veral dié van C.J. Langenhoven) speel af op 'n verlate plaas, in 'n vervalde plaashuis of op verlate plaaspaaie. 12 van die 36 verhale in Van spoke gepraat (Fryer, 2006) speel af op plase, met enkele van die verhale wat langs paaie, in tunnels of afgesonderde vertrekke afspeel. Dit suggereer nie net dat die plaasruimte 'n belangrike eienskap van die Afrikaanse spookstorie geword het nie, maar ook dat hierdie tendens steeds in meer onlangse Afrikaanse spookstories opduik.

Ruimte as 'n bepalende eienskap van die genre sal in hoofstuk 2 meer volledig ondersoek word.

## *2. Die ruimte dien as 'n skakel tussen realiteit en die bonatuurlike*

Die tweede funksie van die ruimte in spookstories wat ek wil bewys, is dat ruimte dien as 'n skakel tussen realiteit en die bonatuurlike. Een van die belangrikste aspekte van die gruwelgenre is die rol wat realiteit daarin speel – Hoppenstand en Browne (1987:13) skryf dat “horror is contrasting emotion to our understanding of all the things that are good and normal. Without a concept of normality, there is no horror”.

Die “concept of normality” waarna Hoppenstand en Browne verwys, kan beskou word as 'n mens (of groep mense) se wêreldbeskouing. Anders gestel, die konsep van normaliteit van 'n gemeenskap behels die dinge wat in daardie gemeenskap as konkreet, korrek en werklik beskou word. In 'n tipiese stedelike omgewing word verskynsels soos spoke en vampiere buite hierdie konsep van normaliteit geplaas, maar in 'n landelike omgewing word verskynsels soos zombies of die tokkelossie soms binne die bepaalde gemeenskap se konsep van normaliteit geplaas. Hoppenstand en Browne se stelling hou dus in dat die leser eers herinner moet word aan wat hy as werklik en normaal beskou alvorens die intrede van die bonatuurlike

op 'n geloofbare wyse oorgedra kan word. Kannemeyer (1983:71) ondersteun hierdie stelling wanneer hy skryf “die ruimte is noodsaaklik vir die ‘werklikheid’ wat opgeroep word, vir die konkretisering van die gegewens in die verhaal”.

Wat in gruwelverhale en spookstories gebeur, is gewoonlik dat 'n uiters realistiese ruimte en karakters vir die leser geskep moet word voordat die bonatuurlike ter sprake kan kom op so 'n wyse dat die leser oortuig kan word van die moontlikheid (in 'n dit-kan-werklik-gebeur-sin van die woord) van die verhaal. In spookstories – veral dié wat op afgeleë plase afspeel – word die ruimte gewoonlik in detail beskryf. Die groot hoeveelheid aandag wat aan ruimte geskenk word in spookstories kan beskou word as die skrywer se poging om hierdie noodsaaklike realisme waarna Hoppenstand en Browne verwys, te skep. In hierdie sin word die ruimte dan 'n tipe ‘realiteitsanker’ of skakel tussen die realistiese en die bonatuurlike, 'n kernelement van die verhaal wat die bonatuurlike verbind met die ‘werklike wêreld’.

Ruimte as 'n skakel tussen realiteit en die bonatuurlike sal in hoofstuk 3 meer volledig ondersoek word.

### *3. Die ruimte vorm deel van die ‘rolverdeling’*

Die derde funksie van ruimte in Afrikaanse spookstories wat ek sal poog om te bewys, is dat ruimte deel vorm van die rolverdeling van die genre. In sy inleiding tot The world's most haunted places skryf Jeff Belanger:

Around the world, there are buildings, cemeteries, and other manmade structures that have witnessed more history than any living person. Oh, if their walls could talk... but, sometimes they can. And do (Belanger, 2004:11).

Die ruimte word soms deel van die spook storie tot so 'n mate dat dit byna as een van die karakters gesien sou kon word – in verhale soos Stephen King se ‘Rose Red’ (TV-reeks) en Willemien Brümmer se ‘Toe Toorvoet stil geword het’ (in Fryer, 2006) is die huis letterlik een van die spoke. Daar is 'n aantal ander voorbeelde, en daarom moet hierdie ‘ruimte-as-spook’-konsep verder ondersoek word.

Die ruimte kan ook as deel van die rolverdeling gesien word wanneer in ag geneem word dat die meeste spoke (in fiktiewe én ‘werklike’ spookstories) om een of ander rede gebonde is aan spesifieke ruimtes. Die meeste spoke in spookstories spook by hulle grafte, die plekke waar hulle gesterf het, of op plekke wat betekenisvol in hul

leuens was. In C.J. Langenhoven se verhaal 'Die bouval op Wilgerdal' maak die spook van Petrus van Graan die volgende stelling:

Ek is magteloos. Die geregshof staan nie vir my oop nie. Aan hierdie toneel van my afskeid, om 'n rede wat ek nie vir jou kan uitlê nie, is ek gekluister. Ek kan nie hier weg nie; diegene wat hier kom, vlug van my (Langenhoven, 1992:27).

Daar is natuurlik ook uitsonderings – sommige spoke wandel die wêreld vol, byvoorbeeld die spook van Azrael in Anne Rice se roman Servant of the bones en die trein-ryende spoke in C.J. Langenhoven se 'My spook-ontmoeting' (in Botha, 1992). Daar is ook die verhale van die Wandelende Jood en die Vlieënde Hollander. Maar daar is wel ruimtelike gebondenheid in die meeste spookstories. Daar kan dus moontlik geargumenteer word dat die ruimte as 'n ekstensie van die spookkarakter gesien behoort te word, en vice versa – juis as gevolg van hierdie ruimtelike gebondenheid van die spookkarakter.

Ruimte as deel van die rolverdeling van die Afrikaanse spookstorie sal in hoofstuk 4 meer volledig ondersoek word.

#### *4. Die ruimtes in spookstories is liminaal*

Die vierde funksie van ruimte wat ek sal ondersoek is die liminale aard van ruimte in spookstories. Daar is myns insiens altyd een of ander tipe van afsondering wat gepaard gaan met die ruimte in (veral) spookstories. Om hierdie rede wil ek die moontlikheid ondersoek dat die ruimte in spookstories as liminale ruimtes beskou kan word, veral dan ook omdat hulle moontlik kan dien as versterking van die liminale karakters.

Spoke as karakters word deur skrywers soos Stephané Robolin (2004) beskou as liminale karakters aangesien hulle die wêreld tussen die lewendes en die dooies bewoon, en dus in daardie sin aan 'n liminale ruimte gekoppel kan word. Dit is egter nie die doel van hierdie verhandeling om spoke as liminale figure te ondersoek nie, en daarom word vir die doel van die ondersoek aanvaar dat spoke as karakters reeds as liminale karakters gevestig is.

Viljoen *et al.* omskryf liminale ruimtes, na aanleiding van Phillips, Lotman en Turner, soos volg:

A liminal zone is... a zone of playful transformation. Like any boundary, it is a zone of heightened semiotic activity... Liminality is the result of processes of separation, transformation and re-incorporation. Periods of ambiguity, transition and marginality can be termed liminal in this sense... The liminal space... can be seen as...<sup>3</sup> a space caught between various, and often opposing spaces, being neither one nor the other, but rather borrowing useful characteristics from both (Viljoen *et al.*, 2004:18).

Die belangrikste kenmerke van die liminale ruimte is dié van afsondering en transformasie. Die konsep van die liminale ruimte word volgens die volgende patroon in Afrikaanse spookstories aangetref: 'n persoon (of groep persone) word uit hulle normale omstandighede geneem, in 'n fisies afgesonderde ruimte geplaas waar een of ander vorm van inisiasie of verandering van die persoon se siening van die wêreld plaasvind, en na hierdie gebeurtenis word die persoon teruggeplaas in sy normale omstandighede, maar met 'n veranderde wêreldvisie.

In die geval van die meeste spookstories gebeur dit soos volg: die hoofkarakter is gewoonlik op reis, ondervind dan probleme met sy vervoer (sy perd is moeg, sy motor gaan staan, ensovoorts) en beland in die afgesonderde ruimte ('n vervalde plaashuis, ensovoorts). Hier het die persoon dan 'n ervaring wat 'n vorm van kontak met die bonatuurlike ('n spook) insluit, wat dan die persoon se wêreldbeskouing beïnvloed – die hoofkarakter is gewoonlik 'n persoon wat aanvanklik nie in spoke of die bonatuurlike glo nie, maar na die voorval van mening verander. 'n Onlangse voorbeeld hiervan is Fanie Viljoen se verhaal 'Spookstorie' (opgeneem in Van spoke gepraat, byeengebring deur Charles Fryer, 2006). Hierdie verhaal handel oor 'n joernalis wat nie in spoke glo nie, en dan na mense se huise reis om ondersoek in te stel na hulle spookstories. Op een van hierdie ekspedisies – op pad na 'n verlate plaas toe – is hy betrokke in 'n motorongeluk en word sy hele persepsie van spoke verander (in elke sin van die woord – hy sterf in die ongeluk en word self 'n spook).

Die afgesonderdheid waarna ek verwys, is egter nie altyd fisies nie – bedoelende dat die geografiese ruimte waarin die verhaal afspeel nie altyd 'n afgesonderde ruimte is nie. In enkele spookstories is daar egter die moontlikheid van 'n mentale afgesonderdheid – daar is byvoorbeeld net een persoon in 'n vertrek vol mense wat die spook kan sien, soos wat gebeur in Marita van der Vyver se verhaal 'n Doodgewone vrou' (in Fryer, 2006). Daar sal dus ook ondersoek ingestel word na die moontlikheid van 'n 'mentale liminale ruimte' al dan nie.

---

<sup>3</sup> My weglatings.

Die konsep van die liminale ruimtes in Afrikaanse spookstories sal in hoofstuk 5 heelwat meer volledig ondersoek word.

## **1.5 Metode**

Hierdie studie word grootliks as verkennende navorsing aangepak, spesifiek in die vorm van teksanalise. Na aanleiding van die bestudering van die primêre tekste (spookstories) sal ek teoretiese konsepte uit die breër internasionale konteks rondom die gruwelgenre en die rol van ruimte in fiksie spesifiek in verband probeer bring met Afrikaanse spookstories, met die doel om 'n oorkoepelende begrip te probeer vorm van die belang van ruimte in hierdie spesifieke genre.

## **1.6 Definisie van spookstories**

Die spook storie is beide 'n genre met sy eie, aparte stel eienskappe en 'n subgenre van die gruwelverhaal, die gotiese verhaal en die fantasieverhaal. Die grense tussen hierdie genres is vaag, maar ook gedefinieerd genoeg om 'n onderskeid tussen hulle te kan tref. Die vae dele van die grense is waar die probleem lê – kort gestel, die genres oorvleuel.

Ek wil aanvoer dat spookstories soos volg ten opsigte van genre geklassifiseer word: Dit is 'n subgenre van die gruwelverhaal, wat op sy beurt 'n subgenre is van die fantasieverhaal. Die spook storie bevat ook elemente van gotiese literatuur en die literatuur van die bonatuurlike. Dit is daarom nodig om die definiëring van die spook storie te begin by die definisie van die fantasiegenre.

Tzetvan Todorov voer aan dat onsekerheid (“uncertainty”) tussen moontlike verklarings vir die gebeure die kerneienskap van fantasie is:

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us... The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighbouring genre, the uncanny, or the marvellous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows

only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event (Todorov, 1975:14-15).

Todorov kom tot die konklusie dat daar drie voorwaardes is vir fantasie ("the fantastic"): Eerstens is daar die leser se onsekerheid, wat gesetel is in sy huiwering tussen die keuses van 'n natuurlike en 'n bonatuurlike verklaring van die gebeure van die verhaal (Todorov, 1975:19). Ten einde die leser in hierdie posisie te plaas is dit nodig dat die leser die wêreld van die karakters as 'n wêreld van lewende mense ervaar (Todorov, 1975:19). Tweedens is daar die uitbeelding van hierdie selfde onsekerheid in die teks, wat te make het met die karakters se onsekerheid ten opsigte van moontlike verklarings vir die gebeure in die verhaal (Todorov, 1975:19). In die mees basiese vorm sou dit veronderstel dat die leser homself baie sterk met een van die karakters identifiseer, en dan sy eie onsekerheid deur die onsekerheid van die karakter beleef (Todorov, 1975:19). Derdens is dit noodsaaklik dat die leser 'n sekere houding teenoor die teks inneem – "he wil reject allegorical as well as 'poetic' interpretations" (Todorov, 1975:19).

Hieruit is dit reeds duidelik dat die leser se perspektief van en betrokkenheid by die teks van groot belang is. 'n Leser wat 'n spookstorie optel met die voorveronderstelling dat spoeke nie bestaan nie, sal nie die teks ten volle kan geniet vir wat dit is nie.

Eric Rabkin voeg hierby die volgende:

The fantastic does more than extend the experience, the fantastic contradicts experience... The ability of art to create its own interior set of ground rules is fundamental...<sup>4</sup> Every work of art sets up its own ground rules. The perspectives that the fantastic contradicts are perspectives legitimized by these internal ground rules (Rabkin, 1976:4-5).

Rabkin suggereer dus dat fantasie as genre in teenstelling met die realiteit is – die verhaal kontrasteer met die leser (of skrywer en karakters) se ervaring van die realiteit. Hy beklemtoon ook die belang van die genre se inherente reëls, wat weereens veronderstel dat die leser bewus moet wees van die voorveronderstellings van die genre van die verhaal wat hy lees. Hierdie "ground rules" is van kardinale belang in die fantasiegenre, aangesien dit die aard van die verhaal en die leser se siening van die verhaal beïnvloed.

---

<sup>4</sup> My weglatings.

Die element van die bonatuurlike word deur Amaryll Chanady direk by die fantasiegenre betrek wanneer sy skryf: "In the fantastic, supernatural beings destroy the harmony of a world ruled by the norms of reason" (Chanady, 1985:3). Aangesien spoke maklik gesien kan word as bonatuurlike wesens omdat hulle nie binne die konvensionele wetenskap verklaar kan word nie, kan spookstories as deel van die fantasiegenre beskou word. Die bonatuurlike verskynsels wat in spookstories aangetref word, verwyder dus nie die spookstorie uit die fantasiegenre nie – intedeel, die bonatuurlik verskynsels dra by tot die definiëring van spookstories as fantasie.

Die spookstorie voldoen aan hierdie vereistes wat aan die fantasiegenre gestel word. Dit bevat Todorov se element van huiwering – die leser moet homself voortdurend afvra of die gebeure wat in die spookstorie afspeel, werklik bonatuurlik is en of dit nie dalk gelees kan word as karakters wat hulleself allerhande dinge verbeel nie. Dit voldoen ook aan die kontrasterende eienskap wat Rabkin aan die fantasie stel – spookstories kontrasteer met die 'werklike' wêreld op die mees fundamentele vlak: spoke is (in konvensionele terme) nie werklik nie.

Spookstories voldoen ook aan die eienskappe van gruwelverhale ("horror"). Eric Rabkin skryf in sy konseptualisering van "horror" die volgende:

Horror fiction... in its creation of supernatural or otherwordly terrors, contradicts possibility quite often. In this sense in which horror fiction is more radically fantastic than pornography, it is both more radically escapist and more radically revealing... This is an ordered world, a world that, despite its horror, gives us faith... In horror fiction...<sup>5</sup> precisely because it is fantastic, we find that the escape leads us to the truth of the human heart (Rabkin, 1976:50-54).

Die oorvleuelende kenmerk tussen die fantasie- en gruwelgenre blyk te lê in die kontras tussen die verhaal en die werklikheid. Rabkin se verwysing na pornografie illustreer hierdie kontras tussen die verhaal en die werklikheid – die gebeure van gruwelverhale is (volgens Rabkin) meer ooglopend kontrasterend as die van pornografiese verhale, maar bied terselfdertyd meer van 'n ontsnapping van die werklikheid.

Rabkin (1976:50-54) wys verder daarop dat een van die mees kenmerkende eienskappe van "mainstream Gothic fiction" die klem op "gore" en "excess" (oormaat) is. Spookstories bevat ook hierdie elemente. Die klem op bloed ("gore") en oormaat

---

<sup>5</sup> My weglatings.

kom soms effens vermom in die spookstorie voor: Verhale soos 'Die wandelende geraamte' van C.J. Langenhoven en 'Oom Ignaas' van Reenen J. Van Reenen bevat onsmaklike elemente – eersgenoemde handel oor 'n geraamte wat op 'n verlate plaas rondwaal, laasgenoemde handel oor die verskyning van 'n swewende kop en 'n hooflose liggaam wat skynbaar op soek is na sy kop. Die "gore" word dus nie soseer verteenwoordig in beelde van bloed nie, maar eerder met die beelde waarin die liggaam van die spook verskyn.

Spookstories word verder oor die algemeen as 'n subgenre van gruwelverhale beskou, aangesien spookstories in 'n sekere sin afkomstig is van vroeë Gotiese verhale. Fred Botting skryf:

In Britain in the mid-nineteenth century, Gothic writing was less discernible, having been dispersed among a number of other genres. Ghost stories and sensation novels, shaped by earlier Gothic texts, were popular sources of terror [but] there was something missing: a spiritual passion which, in opposition to the more real horrors of everyday corruption, was nostalgically represented in Gothic terms or in the ghost story as a contrast between narrow reality and lost, metaphysical dimensions (Botting, 1996:123-124).

Die verband tussen spookstories en Gotiese literatuur is egter nie 'n uitgemaakte saak nie. Ander skrywers is byvoorbeeld van mening dat Gotiese literatuur eerder 'n uitvloeisel was van tradisionele spookstories:

One other significant innovation in fantasy during the early formative period [laat 19de eeu] was the emergence of dark fantasy that bordered on horror. Contributing influences included the gothic novel, occult lore, and many myths and superstitions. In some ways this mode was a development of the traditional ghost story, a long-standing source of the supernatural that had enjoyed great popularity (Matthews, 2002:18).

Dat daar wel 'n verband tussen spookstories en Gotiese literatuur is, is duidelik. Myns insiens is hierdie ooreenkoms in 'n groot mate gesetel in die ooreenkomste tussen die tipes ruimte wat algemeen in beide hierdie tipes verhale aangetref word. Hierdie genres het beide die kenmerkende ruimte van die fiksionele "haunted house", wat deur Botting omskryf word as 'n ou kasteel, met lang gange, geheime deure, donker kelders en vervalde solders (1996:44). Die ooreenkoms het ook te make met die teenstelling tussen realiteit en die bonatuurlike, die klem op die onsmaklike ("gore"), en die ontvlugting wat dit aan die leser bied.



Claire Lamont (2001) suggereer 'n ander verband tussen spookstories en die Gotiese roman in haar uiteensetting van die Engelse 'Gothic novels' van die Romantiese periode (1780-1830):

The world of the nightmare became to some extent institutionalized in the Gothic novel... These novels, set in a vague 'medieval'<sup>6</sup> world, explore the more lurid emotions of terror, guilt and horror. Gothic novels use the medieval settings of castle and convent, in their ugly aspects as prisons, physical and emotional. These buildings are the settings for extreme manifestations of physical power and moral outrage. Their dark and 'irrational' architecture and labyrinthine passages have been taken as analogues of what Coleridge called 'The unfanthomable hell within'. The Gothic castle usually occurs in a sublime, mountainous landscape...<sup>7</sup> one may be sure that it is far away from the liberal Hellenic sunshine (Lamont, 2001:313).

Die verband tussen Gotiese literatuur en spookstories kan duidelik afgelei word uit Lamont se uiteensetting van die Gotiese romans van die Romantiese periode. Die "world of the nightmare" en die fokus op die opwekking of uitbeelding van emosies soos vrees, afgryse en skuld kan ook eienskappe van die spook storie genoem word.

Die uitbeelding van kastele en kloosters as tronke – fisies en/of emosioneel – kan gesien word in die ruimtes van die Afrikaanse spook storie. In die Afrikaanse spook storie is die menslike hoofkarakter meestal (weens omstandighede) 'n tydelike gevangene op 'n verlate plek; die spook is 'n gevangene in die sin dat hy nie die plek waar hy spook kan verlaat nie. Hierdie ruimtelike gebondenheid van die spook word in hoofstuk 3 verder ondersoek.

Die spook storie kontrasteer in essensie met logiese moontlikhede, dit kontrasteer met wat algemeen as realisties beskou word – die verskyning van die gees van 'n afgestorwe persoon is nie iets wat veronderstel is om werklik te gebeur nie. Hierdie uitbeelding van die onwerklike as werklike kan gesien word as 'n vorm van ontvlugting. Die leser ontsnap uit sy voorspelbare, realistiese wêreld en verruil dit tydelik vir die soms chaotiese, onwerklike fiksionele wêreld van die spook storie. Die idee van skuld en straf word ook in heelwat spook stories aangetref – in die meeste gevalle is die spook iemand (iets) wat by die lewendes pleit om geregtigheid, soos die straf van sy (die spook) se moordenaar óf die spook is self iemand wat gestraf word vir sy eie misdade in die lewe.

---

<sup>6</sup> Lamont se spelling.

<sup>7</sup> My weglatings.

Wat die spook storie in 'n kategorie van sy eie plaas, is die spook self. Die verskyning van 'n gees – in die meeste gevalle, die rustelose siel van 'n afgestorwe persoon – is die een element wat spook stories onderskei van ander gruwelverhale.

Rosemary Jackson (2003) definieer die spook storie soos volg:

Ghost stories are a special category of the fantastic, evolving from folklore and developing through Gothic horror fiction to become widely popularized in the Victorian period...<sup>8</sup> Although the very term 'ghost' suggests a sliding towards the supernatural and the marvellous, away from more material and ambiguous 'unrealities' of the fantastic, the effect of ghost tales is similarly disturbing, for they imply the return of the dead as the undead. They disrupt the crucial defining line which separates 'real' life from the 'unreality' of death, subverting those discrete units by which unitary meaning of 'reality' is constituted (Jackson, 2003:68-69).

Jackson deel dus die spook storie in as 'n subgenre van beide die fantasie- en gotiese genre. Sy erken die elemente van die bonatuurlike in die spook storie sonder om die spook storie na die bonatuurlike as genre te skuif. Jackson se definisie is, myns insiens, 'n heel werkbare definisie vir die spook storie ten spyte daarvan dat dit Euro-sentries is en nie die variasies van die Afrika- en Suid-Afrikaanse spook storie in berekening bring nie.

Cuddon bied dalk 'n meer praktiese definisie:

A fictional narrative, usually in prose (there are some in verse), of variable length, but usually in the range of 1,000 to 25,000 words, in which the spirit of a person (or the spirits of persons), no longer bound by natural laws, manifests itself, or seems to do so (either embodied in some form or disembodied), and 'haunts' a place, person or thing as a kind of 'presence'. As a genre the ghost story proper does not include demonic pacts, *doppelgängers*<sup>9</sup>, vampires, werewolves, succubae, poltergeists *et al.* (Cuddon, 1991:368).

Cuddon se definisie dui spesifiek aan dat die manifestasie van die gees van 'n persoon die kruks van die spook storie is. Sy uitsluiting van doppelgängers en poltergeists is egter problematies, aangesien beide hierdie verskynsels in nie-fiksie onder spoke geklassifiseer word. John en Anne Spencer word uit hul boek, The Encyclopedia of Ghosts and Spirits, deur Goldstruck (2006:292) aangehaal vir die klassifikasie van "ghost phenomena" in die volgende kategorieë:

---

<sup>8</sup> My weglating.

<sup>9</sup> Cuddon kursiveer.

'Recordings' of past events; 'Anniversary' ghosts; Presences, Poltergeists, Interactive ghosts, Time slips; Ghosts of the living (including Doubles, Doppelgängers, Vardogers, and Bi-Locations); Ghosts of the dying (or crisis apparitions); Haunted objects; Phantom hitch-hikers; Frauds (Spencer & Spencer, aangehaal in Goldstruck, 2006:292).

In die nie-fiktiewe spookstories word allerlei verskynsels ingesluit onder die breë vaandel van hierdie tipe verskynsels. Cuddon sluit hulle egter uit in sy definisie van die spook storie, waarskynlik omdat spookstories oor die algemeen slegs te make het met die tipe spook wat as die gees van 'n afgestorwe persoon beskou kan word. Hiermee word bedoel dat die meerderheid fiktiewe spookstories nie te make het met poltergeists of doppelgängers nie, maar dat die genre slegs op een tipe spook fokus – in teenstelling met nie-fiktiewe spookstories. Die spook storie as fiktiewe genre word, in hierdie opsig, duidelik geskei van die nie-fiktiewe spook storie.

Samevattend kan die definisie van die spook storie as subgenre van die fantasie-, gruwel-, , bonatuurlike en Gotiese genres in tabelvorm voorgestel word<sup>10</sup>. Hierdie tabel is geensins 'n volledige omskrywing van enige van die genres nie, maar lig wel die dominante trekke van die genres uit.

---

<sup>10</sup> Sien Figuur 1. Elke blok in die tabel bevat □ samevatting van die belangrikste kenmerke van die genre wat daarin voorgestel word, soos wat dit vooraf in detail bespreek is. Sien die voorafgaande paragrawe vir bronverwysings.

**Tabel 1: Dominante trekke van spookstorie-verwante genres**

<p><b>Fantasie</b></p>	<p>*Huiwering tussen die moontlike rasionele of 'bonatuurlike' verklarings vir die gebeure</p> <p>*Fantasie is teenstellend met die realiteit</p> <p>*Leser is bewus van inherente reëls van genre</p> <p>*Fantasie betrek soms die bonatuurlike</p>
<p><b>Gruwel (Horror)</b></p>	<p>*Gebeure kontrasteer dikwels met werklikheid</p> <p>*Ontvlugtingsliteratuur</p> <p>*Dit stel 'n geordende wêreld voor wat, ten spyte van die gruwels, hoop verskaf</p>
<p><b>Goties</b></p>	<p>*Klem word geplaas op "gore" en oormaat</p> <p>*Interafhanklik van die spookstorie</p> <p>*Ruimte is 'n sterk identifiseerbare en kenmerkende eienskap</p> <p>*Ruimte word in verband gebring met karakters</p> <p>*Ruimtes voorgestel as tronke</p>
<p><b>Bonatuurlike</b></p>	<p>*Bonatuurlike wesens (soos spoke) of gebeure kom voor</p> <p>*Teenstelling met die realiteit</p>
<p><b>Spookstorie</b></p>	<p>*Bevat elemente van die fantasie, die gruwel, die gotiese en die bonatuurlike genres</p> <p>*Impliseer die terugkeer van die gees van 'n afgestorwe persoon of persone, wat verskyn aan steeds-lewende karakters</p>

Ek deel dus, na aanleiding van die voorafgaande omskrywings van die verskillende genres, die spookstorie soos volg in:

Fantasie → Gruwelverhaal → Spookstorie

Die spookstorie as subgenre bevat verder ook elemente van 'supernatural fiction' (die bonatuurlike) en gotiese literatuur.

Aangesien die spook die een eienskap van die spookstorie is wat dit in 'n aparte genre plaas, is dit nodig om kortliks na die spookkarakter te kyk. Die eerste gedagte wat by die meeste mense opkom as hulle die woord 'spook' hoor, is gewoonlik 'n visuele beeld van 'n wasige wit figuur – in die ouer dae, een wat kettings saamsleep en 'n groot kabaal opskop.

In die HAT word *spook* soos volg verklaar:

Gees van 'n afgestorwene wat aan lewendes sou verskyn; vreesaanjaende verskyning wat hom meestal snags openbaar; dwaalgees, skim... lets wat vrees verwek; waandenkbeeld; hersenskim... Skrikbarende iets; skrikbeeld... Lelike mens (HAT:1059).

'n Soortgelyke uiteensetting word in die South African Concise Oxford Dictionary aangetref:

An apparition of a dead person which is believed to appear to the living, typically as a nebulous image... a spirit or soul... a faint trace... a faint secondary image produced by a fault in an optical system or on a cathode ray screen (*South African Concise Oxford Dictionary*:485).

Die algemene teorie is dan ook dat die spook die gees of siel is van iemand wat reeds dood is maar nie rus vir sy siel kan kry nie. Die algemene siening oor spooke word soos volg uiteengesit in die *Encyclopaedia Britannica*:

The traditional visual manifestations of haunting include ghostly apparitions, the displacement of objects, or the appearance of strange lights; auditory signs include disembodied laughter and screams, footsteps, ringing bells, and the spontaneous emanation of sounds from musical instruments. Tales of specific ghosts are still common in living folklore worldwide. The telling of elaborate, grisly ghost stories, often in a setting enhanced by darkness or thunderstorm, is a popular pastime in many groups, particularly among children (Anon, 2002b).

Die *Encyclopaedia Britannica* definieer 'n spook as die skim of siel van 'n dooie persoon wat, so word geglo, die onderwêreld bewoon en op een of ander manier toegang tot die wêreld van die lewendes kan verkry (Anon, 2002a). Daar word verder

ook geglo dat die spook as 'n lewende persoon of 'n newelagtige weergawe van 'n afgestorwe persoon kan verskyn (Anon, 2002a). In die Dictionary of the Occult word beweer dat spoke in “period costume” verskyn en gewoonlik met 'n spesifieke rede terugkeer na die land van die lewendes – hetsy om iemand te waarsku, iemand te troos of belangrike inligting oor te dra (Anon, 1999:23).

Die oortuiging dat spoke bestaan, het sy oorsprong in die geloof dat die mens se siel en liggaam van mekaar geskei kan word, en dat die siel sal voortleef nadat die liggaam dood is – om hierdie rede is daar in baie gelowe begrafnisrituele wat gevolg word om te verhoed dat die gees terugkom om die lewendes lastig te val (Anon, 2002a).

'n Belangrike deel van die spook-mite is dat hulle dwaal op 'n plek wat verband hou met 'n hoogs-emosionele gebeurtenis uit die verlede – emosies soos spyt, vrees of die ang wat met 'n skielike, gewelddadige dood gepaard gaan, byvoorbeeld (Anon, 2002a). Wanneer 'n spook dan sy aandag fokus op 'n spesifieke persoon, is die veronderstelling dat hierdie persoon op een of ander manier 'n deel van die verantwoordelikheid dra vir die spook se ongelukkige ervaring in die lewe (Anon, 2002a). Een van die effens meer wetenskaplike teorieë rondom spoke maak staat op die teenwoordigheid van hierdie baie sterk emosies. Hierdie “stone tape-recording theory” word deur Spencer en Spencer (1997:161) soos volg uiteengesit:

Various theories have been suggested as to what could cause the recording of such events to be laid down. The geographical and geological conditions are thought to be important – factors such as the minerals in the rocks, and ambient temperature and humidity. Another idea is that an intense emotion – such as mortal dread – could spark off an abnormally large discharge from the brain, which is then permanently recorded on the environment. But the recording is only half of the story, of course. Once the event is captured, what causes it to be replayed? Perhaps it is something in the mind of the observer, perhaps a convergence of factors which led to the event being recorded in the first place (Spencer & Spencer, 1997:161).

Hierdie teorie verklaar egter net een tipe spook – daar is so baie verskillende tipes spoke as wat daar mense is. Spencer en Spencer (1997:155) wys daarop dat die diversiteit in opgetekende spookstories self merkwaardig is – hulle word gesien in die dag en die nag, binne in geboue en buite op die oop pad of in die veld, hulle manifesteer hulleself in 'n aantal vorms – “shadowy, floating figures to solid human form” – en word deur verskeie van die mens se sinne waargeneem – sig, reuk, tas en gehoor; sommige spoke is vriendelik, ander is kwaadwillig; party is bewus van die

lewendes en praat of “interact” met hulle terwyl ander skynbaar onbewus is van alles rondom hulle.

’n Ander teorie is dat mense wat spoke sien, op een of ander manier vorentoe of agtertoe in tyd beweeg het (Spencer & Spencer, 1997:172). Hulle sien dus nie spoke nie, maar die werklike gebeure wat (in die toekoms of in die verlede) plaasvind. Hoe hierdie tydsprong dan veronderstel is om plaas te vind, is nog ’n duister saak (Spencer & Spencer, 1997:172).

Die algemene opvatting rondom spoke bly egter dat hulle die geeste van afgestorwenes is – en veral van mense wat skielik, onverwags en op grusame wyse gesterf het.

Spookstories is geensins uniek aan die Afrikaanse letterkunde nie, en hierdie deel sal bloot ter illustrasie dien dat spookstories ’n belangrike rol in letterkunde speel – nie noodwendig as ernstige, hoogs intellektuele letterkunde nie, maar meer as ontspannings- (of eerder spannings-) literatuur.

Die wêreldletterkunde het oor die jare ’n groot aantal spookstories opgelewer – sommige, natuurlik, beter as ander. Aanvanklik was spookstories glad nie stories (in die letterkundige sin van die woord) nie, maar anekdotes wat meestal ’n grondslag in geskiedkundige feite gehad het (Cuddon, 1991:369). Oor tyd het hierdie anekdotes egter verander in spookstories soos wat ons dit vandag ken – fiksionele stories met min of geen grondslag in historiese feite nie.

Die spook as karakter het nie net in die boeke gebly nie – Cuddon (1991:369) wys daarop dat die dramaturge van ongeveer 1580-1630 baie lief was vir die spook op die verhoog en dat daar in hierdie tydperk letterlik honderde toneelstukke geskryf en opgevoer is waarin spoke as karakters figureer. Ná hierdie tydperk het die spook nie van die verhoog af verdwyn nie, maar ook nooit weer so sterk na vore getree nie. Cuddon (1991:369) wys daarop dat die spookkarakter nooit ’n plek in die komedies gehad nie, maar gewoonlik in melodramas verskyn en verdwyn het.

Bath en Newton (2001) dui egter aan dat “ghost lore” in die laat sewentiende eeu ’n refleksie was van die veranderende tendense in die teologie en filosofie. Hierdie “ghost lore” waarna hulle verwys is wel nie fiksionele spookstories nie, maar eerder verslae van spookverskynings wat deur die skrywers ondersoek is en bespiegelings

rondom die aard, bestaan en betekenis van spoke. Hulle verwys onder andere na werke soos Thomas Bromhall se A treatise of Spirits (1685) as 'n voorbeeld van hoe "the works that argued the traditional Protestant credo after the Civil Wars... seem increasingly ambiguous" (Bath & Newton, 2001:4). Hulle skryf verder

Although many of Bromhall's tales used the accepted motif of the ghost as demonic, stories from Catholic sources sat side by side with tales from Luther and Melanchthon without comment or qualification. Part of the reason for this may have been the perceived need to prove the existence of spirits over and above the need to argue a particular interpretation (Bath & Newton, 2001:4).

'n Belangrike wending in die algemene persepsie van die aard van die spook het, aldus Bath en Newton (2001:4), in die laat 1600's plaasgevind. Waar die spook vroeër in religieuse terme beskou is as 'n demoon, het die persepsie ontstaan dat "ghosts are... related to a deceased person" (Bath & Newton, 2001:4).

Tydens die 1700's het die spook letterlik verdwyn uit die Europese letterkunde – met die uitsondering van toneelstukke – en eers weer in die "Gothic novels" van die laat 18<sup>de</sup> eeu verskyn (Cuddon, 1991:369). Ten spyte hiervan is die geloof in spoke glad nie agterweë gelaat nie – die spook het sterk voortgeleef in mondelinge tradisie en verhale oor die bonatuurlike, ballades, volksverhale en liedjies en algemene bygeloof (Cuddon, 1991:369). Die geleerde en gesofistikeerde mense van hierdie tydperk het spoke en spookstories glad nie gesien as iets waaroor gepraat of geskryf hoef te word nie, alhoewel Daniel Defoe in 1706 'n effense opskudding veroorsaak het met 'n verslag oor 'n gespook ("haunting") in Canterbury wat hy self ondersoek het – *A True relation of the Apparition of one Mrs Veal* (Cuddon, 1991:369). Isobel Grundy verwys hierna wanneer sy oor Defoe se The Life and Strange Suprizing Adventures of Robinson Crusoe (1719) skryf: "He apparently meant to pass off as genuine these memoirs of a shipwrecked sailor, as he had already done with a short ghost story" (2001:253).

Die opkoms van die sogenaamde 'Graveyard poetry' in die 1740's het egter 'n verskuiwing in die algemene sienings oor die bonatuurlike teweeg gebring, en die digters van hierdie beweging het self 'n aandeel gehad in die ontwikkeling van die 'Gothic novel' en die herlewing van die spookstorie (Cuddon, 1991:369).

Oor die algemeen het die Engelse die grootste bydrae gelewer tot die Europese letterkunde op die spookstorie-gebied. Cuddon voer aan dat die Duitse skrywers (soos Heinrich von Kleist en E.T.A. Hoffmann) verbasend min spookstories gelewer



het, maar dat hierdie spookstories van die hoogste gehalte was – gelyk aan die beste wat die Engelse skrywers kon lewer (Cuddon, 1991, 371). Cuddon (1991:371) skryf verder dat daar slegs 'n paar Amerikaanse skrywers is wat goeie spookstories geskryf het (soos Washington Irving) en verder 'n paar "continental writers". Leipoldt (1934:13-18) wys ook op die groot bydrae van die Franse skrywers op die gebied van spookstories. Navorsing het getoon dat ongeveer 98% van alle spookstories in Engels geskryf word, en dat 70% hiervan deur Engelse of Britse skrywers geskryf is (Cuddon, 1991:371). Die Eurosentrisme van Jackson se definisie van spookstories (wat vroeër bespreek is), blyk in hierdie lig heeltemal verstaanbaar te wees. Spookstories word meestal met verwysing na die werk van Europese, veral Britse skrywers, ondersoek juis omdat dit is waar die meeste spookstories vandaan kom.

Cuddon (1991:373) wys daarop dat die aantal spookstories wat gepubliseer is sedert die 1860's toenemend meer geword het. Baie van hulle was dan ook van minder goeie gehalte, maar hulle was populêr en is gretig gelees deur 'n groot aantal lesers. Cuddon voer aan dat

It is almost as if they were beginning to fulfill a kind of spiritual need; as if the possibility of ghosts was a reassurance of afterlife. Besides, ghosts were a link with the past, with tradition, between the living and the dead. Moreover, writers did not regard their ghost stories (and other tales of the supernatural) as mere diversions and entertainment. In writing them they had serious intentions: exploring states of consciousness, examining aspects of appearance and reality, investigating the meaning of existence (Cuddon, 1991:373).

Hierdie paragraaf van Cuddon dui op 'n belangrike wending in die genre van die spookstorie (en gruwelverhale in die algemeen). Die fokus het verskuif van vermaak – of, in hierdie geval, die vertel van bangmaakstories – na meer ernstige of akademiese doelstellings.

Lamont verwys ook na hierdie wending, maar bring dit in verband met die Romantiese periode in Engelse letterkunde (1780 – 1830) wanneer sy skryf

The interest in non-rational experience, which was part of the Romantic reaction against eighteenth-century rationalism, took many forms. In some writers it led outward in pursuit of a spiritual reality; in others it led inward to the exploration of a personal and social underworld. One area of interest was the world of dreams (Lamont, 2001:313).

Die tweede helfte van die 19de eeu was op sigself 'n tydperk waarin belangstelling in "psychic phenomena, spiritualism, psychotherapy and extreme psychological states"

opgevlam het (Cuddon, 1991:373). Die *Society for Psychical Research* is gestig in 1882 (Cuddon, 1991:373), en sedertdien is belangstelling in die wetenskaplike en (by)geloofsveld van die paranormale of bonatuurlike byna konstant. In die afgelope dekade word hierdie belangstelling in die vermaakwêreld aangebied in die vorm van televisie-reekse soos *The Outer Limits*, *The X-Files*, *Ghost Whisperer* en *Supernatural* en sogenaamde bangmaak-films ('horror movies') soos *The Grudge*, *The Ring* en *The Others*. Daar is selfs dokumentêre reekse soos *Ghost Hunters* wat navorsing in die paranormale uitbeeld.

Die Afrikaanse spookstorie het natuurlik 'n baie korter geskiedenis. Daar is egter bitter min bronne oor hierdie onderwerp beskikbaar, en ek kan slegs spekuleer in hierdie opsig. Ek vermoed dat die Afrikaanse spookstories aanvanklik mondelinge vertellings was – soos die wat deur Gideon H. H. Koertzen en later deur Langenhoven opgeteken is. Reenen J. van Reenen het reeds in 1919 'n versameling van (waarskynlik<sup>11</sup>) fiksionele spookstories uitgegee. Ander skrywers soos C. Louis Leipoldt het later hul eie, suiwer fiksionele stories begin skryf. In sy inleiding tot Waar spoke speel skryf Leipoldt (1934:22) dan ook dat die Afrikaanse skrywer uit die Europese letterkunde baie kan leer oor die skryf van 'n goeie spookstorie, wat insinueer dat die Afrikaanse spookstorie nie 'n sterk genre was nie, en ook dat daar nog baie ontwikkeling op die gebied moet plaasvind. Spookstories het – na Langenhoven en Leipoldt – vir alle praktiese doeleindes amper heeltemal uit die Afrikaanse letterkunde verdwyn. Hier en daar het nog 'n spookstorie sy kop uitgesteek, asook versamelings soos Nienaber se Geeste en gedaantes wat in 1966 verskyn het. Die mees onlangse versamelbundel van spookstories, Van spoke gepraat, is byeengebring deur Charles Fryer en het vroeg in 2006 op die rakke verskyn. Hierdie onlangse publikasie van 'n kortverhaalbundel vol spookstories suggereer dalk 'n hernieude belangstelling in die genre.

## 1.7 Keuse van primêre tekste

Die meerderheid van die primêre tekste wat in hierdie studie betrek sal word, is kortverhale. Ek verkies om die fokus op kortverhale te plaas om hoofsaaklik twee redes.

---

<sup>11</sup> Daar is geen voorwoord in die betrokke boek wat aandui of die verhale opgeteken is na aanleiding van mondelinge vertellings en of dit deur die skrywer self uitgedink is nie. Dit is verder nodig om te noem dat dit die oudste Afrikaanse spookstories (in boekvorm) is wat ek kon opspoor.

Die eerste hiervan is dat die oorgrote meerderheid spookstories in Afrikaans kortverhale is – daar is bitter min Afrikaanse romans wat as spookstories beskou kan word. Enkele voorbeelde is Die spookhuis van Dwaalleegte deur Nada du Toit (1968), Donkermaan van André P. Brink, romans soos Die swye van Mario Salviati en Toorberg van Etienne van Heerden. Ek is egter huiwerig om Van Heerden se romans (soos Toorberg en Die swye van Mario Salviati) as spookstories te beskou, aangesien hierdie romans eerder binne die genre van magiese realisme sou val.

Tweedens verkies ek om kortverhale te bestudeer juis vanweë die gekonsentreerde aard daarvan. Aangesien die verhaal in minder verteltyd voorgehou word, is die hoeveelheid aandag wat aan die beskrywing van ruimte afgestaan word, meer ooglopend. In hierdie korter vertelvorm is die belang van ruimte makliker illustreerbaar, veral wanneer daar meer bladspasie aan ruimte afgestaan word as aan, byvoorbeeld, karakterontwikkeling.

## **1.8 Algemene oorsig oor ruimte en die belang daarvan in die prosa**

Venter (1992:455) beskryf ruimte as 'n “volledig kommunikatiewe epiese kategorie wat op die vlak van die storie, die verhaal en die diskoers beduidend meewerk om die kommunikasie en die vorm van die werk te bepaal”. Hy (1992:453) onderskei tussen drie betekenisse van ruimte in Literêre terme en teorieë.

Hy voer eerstens aan dat ruimte as epiese begrip in 'n mimetiese sin verwys na die ruimtelikheid van die fiktiewe wêreld waarin die epiese handeling plaasvind (Venter, 1992:453). Hierdie tipe ruimte word die mimetiese storieruimte genoem (Venter, 1992:453).

Tweedens kan die term ‘ruimte’ ook dui op die “ordening en rangskikking van tekselemente in patrone wat ruimtelik voorstelbaar is”, soos patrone van siklisiteit, opposisie, vertikalisme en konsentrisme (Venter, 1992:453). Hier word die ruimte as begrip, aldus Venter (1992:453), vormlik of poëtikaal aangewend, en hierdie vorm van ruimtelikheid word die verhaalruimte genoem (Venter, 1992:453).

Derdens is wat Venter (1992:453) die diskursiewe vertellersruimte noem. Hier word die ruimte geïmpliseer deur die vertelhandeling self en deur die taal van hierdie handeling:

Die gebruik van taal plaas die woordvoerder nie slegs in temporele relasie met dit wat hy vertel nie, maar ook in ruimtelike relasie: letterlik omdat hy nader of verder kan staan van dit wat hy beskryf of vertel, binne of buite, bo of onder geplaas kan wees; figuurlik omdat 'n vertelling die "afstandelikheid" van die ironiese of die "intimiteit" van die sentimentele of die "verhewenheid" van die tragiese styl kan hê (Venter, 1992:453).

In Gids by die literatuurstudie maak hy 'n soortgelyke opsomming van ruimte en onderskei, vanuit die sistematiese insigte van die narratologie, drie vorme van ruimtelikheid in die epiek:

Die *genarrateerde (vertelde) storieruimte* (d.i. die plek waar die gebeure afspeel, bv. in 'n bos, 'n stad, 'n kamer, op die see ens.), die *narratiewe verhaalruimte* (d.i. die wyse waarop die storieruimte vertel word en die geledinge of patrone waaraan beslag gegee word, bv. patrone van vertikalisme, horisontalisme, siklisiteit, ens.) en die *diskursiewe vertellersruimte*<sup>12</sup> (d.i. die vraag na die instansie uit wie se ruimtelike bewussyn waargeneem of gefokaliseer word). In al drie hierdie gevalle het ons te make met die leser se rekonstruksie van die teks, maar dit geskied op verskillende teksvlakke en in samehang met ander epiiese kategorieë (Venter, 1985:95-96).

Vir alle praktiese doeleindes kan hierdie onderskeie kategoriserings van Venter saamgevoeg word tot die volgende:

- Mimetiese of genarrateerde storieruimte: die ruimtelikheid van die fiktiewe wêreld, die fisiese plek waar die gebeure van die verhaal afspeel.
- Narratiewe verhaalruimte: die wyse waarop die storieruimte vertel word en die patrone (bv. siklisiteit) wat deur ordening en rangskikking van verhaalelemente na vore kom.
- Diskursiewe vertellersruimte: die ruimte wat geïmpliseer word deur die vertelhandeling en die taal waarin die handeling weergegee word, wat die verteller in temporele en ruimtelike relasie plaas met die vertelling.

Alhoewel al hierdie kategorieë van ruimte belangrik is, word daar vir die doel van hierdie ondersoek hoofsaaklik op mimetiese ruimte gefokus. Die mimetiese ruimte in die spookstories sal aandag geniet as 'n moontlik liminale ruimte; die narratiewe verhaalruimte en diskursiewe vertellersruimte sal ondersoek word as ondersteunende elemente in die vestiging en uitbeelding van die moontlik liminale mimetiese ruimte. Die narratiewe en diskursiewe ruimtes is juis van belang aangesien die verband tussen die verteller (en ander karakters) en die ruimte wat vertel en uitgebeeld word van uiterste belang is in die analise van die verhaale.

---

<sup>12</sup> Alles Venter se kursivering.

Kannemeyer (1983:71) skryf dat die ruimte waarin 'n verhaal afspeel – die mimetiese ruimte – nie slegs funksioneer as 'n aanduiding om die topografie van die verhaal op te bou nie, maar dat dit ook 'n bindende faktor is deurdat al die karakters wat daarin optree by die agtergrond belang het. Hy brei uit op hierdie stelling deur te sê dat die ruimte so nou verbonde is aan die verhaal dat die karakters en gebeure dikwels nie verstaan kan word sonder om ook “die agtergrond” (ruimte) in ag te neem nie (Kannemeyer, 1983:71).

Die noue samehang tussen die epiese ruimte en die kategorieë van tyd en persoon (karakter) word ook deur Venter (1985:97) uitgewys. Volgens hom is die plek van die epiese handeling 'n statiese begrip, maar in verhouding met ander plekke, wat ander tye en ander fases van die vertelling verteenwoordig, word die plek van handeling 'n dinamiese begrip (Venter, 1985:97-98). Dit beteken dat die plek waar die gebeure van die verhaal (die epiese handeling) plaasvind, 'n dinamiese begrip is en daarom ook betekenis dra. Ten opsigte van spookstories beklemtoon dit dus weereens die belang van die ruimte. Wanneer die ruimte waarin die bonatuurlike en ander gebeure afspeel 'n dinamiese aard aanneem en betekenis dra, is die ruimte van belang nie net vir die geloofbaarheid van die verhaal nie, maar ook vir die interpretasie daarvan.

Venter (1985:98) wys ook daarop dat die epiese ruimte 'n gepersonaliseerde en geïnterpreteerde belangeruimte is. Dit behels dat die verteller van die verhaal sekere dinge sien omdat dit in sy belangesfeer val. Wanneer hierdie konsep op die spookstorie toegepas word, sal dit beteken dat die verteller van die spookstorie se ruimtebeskrywing uiters belangrik is, omdat dit wat gesien en beskryf word vir die verteller (en dus ook vir die verhaal en die leser) belangrik is. Die mimetiese ruimte wat deur die verteller oorgedra word, kan daarom nie gesien word as 'n objektiewe of presiese uitbeelding van 'n (fiksionele) mimetiese ruimte nie. Wanneer die mimetiese ruimtes van die verhale in hierdie studie onder die loep geneem word, moet dit in gedagte gehou word dat daar eintlik met *genarrateerde* mimetiese ruimtes gewerk word.

Ruimte is 'n inherente deel van die vertelproses, en nie 'n onderbreking daarvan nie (Venter, 1985:97). Dit is van groot belang vir die bestudering van die rol van ruimte in die spookstorie, juis om die ruimte in hierdie sin 'n baie integrale deel van die verhaal uitmaak. Dit is nie 'n element wat buite die verhaal staan nie, maar 'n integrale deel daarvan, en dus ook 'n integrale deel van die interpretasie van die

verhaal. Hiervolgens is ruimte dus onlosmaaklik deel van die interpretasie en analise van die spookstorie.

Venter som hierdie konsep van ruimte as onlosmaaklike element van die verhaal in sy proefskrif soos volg op:

Die mens se bestaan is onlosmaaklik aan tyd en ruimte gebonde... As 'n wese wie se bestaan aan tyd en ruimte gebonde is, kan die mens hom niks bedink of hom niks voorstel wat werklik tydloos of ruimteloos is nie. Ook nie in die literatuur nie. Wat ons tydloos noem... beteken in der waarheid 'n baie, baie lang tyd, en wat ons ruimteloos sou kon noem...<sup>13</sup> beteken maar net op baie plekke tegelykertyd (Venter, 1982:12).

## 1.9 Slotsom

Eerstens was hierdie hoofstuk 'n uiteensetting van die motivering, probleemstelling, doelstellings, sentrale teoretiese stelling en metode van hierdie verhandeling. Die parameters van die studie ten opsigte van teoretiese raamwerke, keuses van primêre bronne en werkbare definisies is ook uitgespel.

In hierdie hoofstuk is 'n oorsig gegee oor die spookstorie binne die breër internasionale letterkunde, en ook 'n (baie) kort kykie na die ontwikkeling van die Afrikaanse spookstorie. Ek het die genre van die spookstorie gedefinieer, nie net as 'n aparte genre nie, maar ook met inagneming van ander genres wat verwant aan die spookstorie is. Daar is ook breedweg gekyk na die belang en funksies van ruimte in die prosa.

Vir die doel van die ondersoek is bepaal dat 'n spookstorie 'n verhaal is waarin die gees van 'n afgestorwe persoon aan lewende karakters verskyn. Hierdie verskynings in verhale vind gewoonlik plaas in ruimtes wat, in die genre as geheel, verskeie gemeenskaplike kenmerke toon. Die volgende hoofstuk van hierdie verhandeling gaan oor na spesifieke verhaalanalises met die doel om ondersoek in te stel na die herhalende tipes ruimtes wat in die Afrikaanse spookstorie aangetref word.

---

<sup>13</sup> My weglatings.

## HOOFSTUK 2: SPESIFIEKE RUITES

### 1.1 Inleiding

Ruimte is onlosmaaklik van die menslike bestaan, en daarom inherent deel van die stories wat ons vertel. Wanneer dit by spookstories kom, speel ruimte 'n uiters belangrike rol – dit hou nie net, soos in alle verhale, die konsep in van waar en wanneer die gebeure plaasvind nie; dit skep ook die konteks vir die interpretasie van die verhaal en sodoende word die raamwerk van die genre vasgelê. Die ruimte van die spookstorie is dus, in hierdie sin, 'n genre-definiërende eienskap.

In hierdie hoofstuk gaan enkele Afrikaanse spookstories bespreek word ten opsigte van die bepalende (mimetiese) ruimtes wat daarin voorkom. Hierdie hoofstuk dien as die stel van die parameters van die studie – die ruimtes wat bespreek gaan word, dien almal as voorbeelde van wat ek beskou as die mees algemene ruimtes wat in die Afrikaanse spookstorie voorkom.

Hierdie ruimtes is:

- Die prototipiese spookhuis ('haunted house')
- Die plaasruimte
- Die pad- of tunnelruimte
- Die stadsruimte
- Die begraafplaasruimte

Die verhale wat as vertrekpunt gebruik word, is 'Die Huis van die Vier Winde' deur Eugène N. Marais as voorbeeld van die prototipiese spookhuis; 'Die bouval op Wilgerdal' van C.J. Langenhoven<sup>14</sup> as voorbeeld van die plaasruimte; 'Spookstorie' deur Fanie Viljoen as voorbeeld van die padruimte; 'n Doodgewone vrou' deur Marita van der Vyver<sup>15</sup> as voorbeeld van 'n spookstorie in 'n stedelike ruimte en "Die tralies in die veld"<sup>16</sup> deur C.J. Langenhoven as voorbeeld van storie in 'n begraafplaasruimte.

---

<sup>14</sup> Opgeneem in: BOTHA, D. (red). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.

<sup>15</sup> Opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg.

<sup>16</sup> Opgeneem in: BOTHA, D. (red). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.

Met hierdie afbakening van ruimtes wil ek geensins beweer dat spookstories beperk is tot die spookhuis, die plaas, die pad, die stad en die begraafplaas nie. Soos in die voorafgaande hoofstuk genoem is, blyk dit dat daar geen beperkings is op die ruimtes waarin spoke – fiktief of werklik – voorkom nie. Soos egter ook in die voorafgaande hoofstuk bespreek is, wil dit voorkom asof sekere ruimtes meer algemeen met spookstories verbind word as ander. Dit is hierdie ruimtes wat vervolgens ondersoek word.

Na aanleiding van die analise van hierdie ruimtes sal ek gesamentlike eienskappe daarvan uitlig en aandag skenk aan die moontlike patrone wat deur die loop van die verhaalanalises sigbaar mag word. Daar is, myns insiens, sekere elemente wat in al hierdie spesifieke spookstorieruimtes voorkom, en hierdie eienskappe is wat die ruimte van die spookstorie 'n genre-definiërende eienskap maak.

In die daaropvolgende hoofstukke van hierdie verhandeling sal hierdie eienskappe binne 'n teoretiese raamwerk geplaas en bespreek word.

## **2.2 Die prototipiese spookhuis**

Die kenmerke van die prototipiese spookhuis is algemeen bekend – die groot verlate huis met die stukkende vensters, die ongetemde plantegroei, die krakende deure en spinnerakke in die hoeke van leë vertrekke. Die storie begin gewoonlik op 'n donker, stormagtige nag. Die moeë reisiger gaan staan vir 'n oomblik langs die pad om asem te skep. Die weerlig slaan, en skielik doem die huis op uit die donker. En die leser wéét dat hier niks goeds van kan kom nie.

Dit is die ruimte waarna King (1981:264-266) verwys as die argetipiese “Bad Place” – nie net van die spookstorie nie, maar van gruwelverhale oor die algemeen. Die “Bad Place” word 'n prototipiese spookhuis wanneer die monster geïdentifiseer word – dit word 'n spookhuis wanneer die leser ingelig word dat die monster ter sprake in die verhaal nie 'n weerwolf, demon of vampier is nie, maar 'n spook. Die argetipe van die spookhuis is dus 'n soort subargetipe; die inhoud moet eers bekend gemaak word voor die argetipe spesifiek geïdentifiseer kan word. Aangesien hierdie studie juis te make het met spookstories – en dus spookhuise – word daar vir die doel van die studie aangeneem dat die huise ter sprake (na aanleiding van die verhale) reeds in hul hoedanigheid as spookhuise gevestig is.



In Eugène Marais se verhaal 'Die Huis van die Vier Winde' word hoofsaaklik twee belangrike ruimtes uitgelig – die ruimte *buite* die spookhuis en die ruimte *binne* die spookhuis.

Alvorens die ruimte van die verhaal bespreek word, is dit dalk, ter wille van duidelikheid, nodig om 'n kort opsomming van die verhaal te gee.

'Die Huis van die Vier Winde' is 'n raamverhaal, met verskeie ingebedde verhale. Die raam van die verhaal is 'n gesprek tussen 'n klein groepie mans. Die gesprek handel oor die bonatuurlike, en een van die teenwoordiges vra aan dr. Paul de Roubaix of hy glo aan die voortbestaan van die menslike persoonlikheid na die dood. In antwoord hierop vertel dr. De Roubaix van sy ondervinding in die Huis van die Vier Winde: Dr. De Roubaix en sy vriend Jan Nel was op reis, en moes weens die uiters gure weersomstandighede skuiling soek in die Poort-Huis.

Hier het hulle kennis gemaak met die inwoners van die huis, en die geskiedenis van die huis gehoor – die huis is gebou deur die veldkornet Jan Valentyn in die tyd toe die "Swart Kaptein op sy berge die Boere nog gedurig getrotseer het en die huis was in die werklikheid 'n vesting tot beskerming van die Poort" (Marais, 1933:9). Dr. De Roubaix se besoek aan die huis vind jare na die oorlog met die inboorlinge plaas, en die gevaar is nie meer sterk teenwoordig nie.

Na ete sit die geselskap om die vuur en gesels. Die geselskap word onderbreek deur geluide – hoorbaar bo die storm – van "die waldhoring van ons noordelike Naturelle en die gedreun van die slae op 'n oorlogstrommel" (Marais, 1933:12). Voordat die geselskap tot aksie (of werklike begrip) kan oorgaan, word die voordeur oopgeruk en 'n jong man strompel die vertrek binne. Hy is duidelik gewond, maar voordat iemand hom kan help, verdwyn hy in die slaapkamer in – en word nie weer gesien nie.

Slegs twee van die vier karakters het dit egter gesien, dr. De Roubaix en die vrou van die huis, mevrou Cameron. Die ander twee mans – Jan Nel en mnr. Cameron – is onder die indruk dat die wind die deur oopgeruk het, en maak dit toe. Die geselskap hervat en niemand rep 'n woord oor die jong man nie. Dr. De Roubaix is egter seker dat mevrou Cameron ook die jong man gesien het.

Later neem mevrou Cameron die doktor uit die geselskap uit om vir hom sy slaapkamer te gaan wys. Sy neem hom tot by die kamer waar die jong man ingestrompel het en sê “Sien jy, Doktor, daar is niks nie”, waarna sy terugkeer na die geselskap.

Hierna is daar weer 'n geklop aan die deur, en 'Groot' Willem Prinsloo, een van die Camerons se bure, betree die Huis van die Vier Winde. Die geselskap draai na spookstories, en die geluide van die inboorlinge wat vroeër gehoor is. Na aanleiding hiervan vertel Prinsloo die verhaal van 'n jong man, Koos Botha, wat vroeër in die huis gebly het saam met sy vrou, Doortjie, en haar niggie, Sussie du Toit. Hy het een nag die huis ingestrompel met twee assegaailemme in sy bors, reguit deur die groot vertrek gestrompel na die slaapkamer en daar gesterf. Kort daarna is die huis deur inboorlinge aangeval. Die ander inwoners het oorleef, en die jong man se vrou het daardie selfde nag geboorte gegee aan hulle eerste kind – mevrou Cameron se moeder.

Hierna sluit Dr. De Roubaix sy vertelling af met 'n bespiegeling oor die aard van spoke, en die moontlike redes waarom slegs hy en mevrou Cameron die spook van Koos Botha kon sien.

Voordat die karakters die spookhuis betree, word die landelike omgewing, die pad wat gevolg word na die huis en die weersomstandighede tydens die reis uitvoerig beskryf:

Dit was op die sestiende dag van Julie, taamlik laat in die middag, toe Jan Nel en ek die voet van die berge bereik het. Ons was te perd en ons het vinnig gery, want dit was bitter koud en die hemel was swart bewolk, en die naaste en enigste herberg was die Poort-Huis op die hoogste deel van die plato. Die spitse van die Middelberge was toegepak met wolke wat nou en dan in 'n geweldige roering raak... Die poort self was 'n ontsettende klankbord. Tussen die magtige rotswande was ons van die wind geskuil, maar die geweld daarbo ons het 'n oneindige gedreun van klanke in die krans verwek...<sup>17</sup> toe ons bo uitkom, was dit donker nag. Ek dink nie dat ek ooit 'n nag so donker of so bitter koud beleef het nie. Die wind het die woede van 'n orkaan bereik en op sy swart vleuels trek die een miswolk na die ander oor ons heen. In die donker hemel was geen ster sigbaar nie. Die drywende sneeu, skerp soos naalde van staal, het ons kaal hande en gesigte byna onuitstaanbaar gepynig (Marais, 1933:7).

Die tydruimte word onmiddellik gevestig – dit is die sestiende Julie, en dus bevind die karakters (en die lesers) hulleself in die middel van die winter. Dit is 'n laatmiddag wat

---

<sup>17</sup> My weglatings.

vinnig nag word. Hierdie gedetailleerde ruimtebeskrywing skep, in die eerste plek, onmiddellik die atmosfeer vir 'n verhaal oor duister dinge: Die leser weet reeds dat iets gaan gebeur wat niks met maanskyn en rose te make het nie – goeie dinge in fiksie gebeur nie gewoonlik in 'n 'dark and stormy night' nie.

Hierdie ruimtebeskrywing skep verder 'n suggestie van geweld – die lug bokant die karakters word beskryf as “die geweld daarbo”, die wind het die “woede van 'n orkaan” en die miswolke word gedra “op die swart vleuels” van die wind. Die landelike omgewing word ook nie as 'n vriendelike plek beskryf nie, maar as dreigend – die Poort is 'n “ontsettende klankbord”, die rotswande is “magtig”.

Derdens word die idee van afsondering of isolasie by die leser tuisgebring – die karakters reis te perd oor 'n plato en deur 'n poort. Daar is slegs een moontlike skuiling: die Poort-Huis – “of soos dit destyds algemeen bekend was – die Huis van die Vier Winde wat 'n vertaling van sy Naturellenaam was – *Ntlo di fefogili*” (Marais, 1933:8) op die hoogste deel van die plato. Die karakters is dus afgesonderd van die res van die wêreld: die leser kan reeds aflei dat die Poort-Huis 'n geïsoleerde gebou op 'n verlate stuk aarde is, en daar is duidelik nie veel ander mense in die omgewing nie. So wat ook al gaan gebeur, hierdie karakters is op hulle eie. Altans, hulle is op hulle eie saam met die inwoners van die Poort-Huis.

Wanneer die karakters eindelijk by die Poort-Huis inkom, word 'n heelwat vriendeliker ruimte (en \*sug van verligting\* vriendelike inwoners) aangetref. Die reisigers word ingenooi in die groot voorvertrek, na die vuur geneem en gevoer – goeie ou Boeregasvryheid, met ander woorde. Die verteller onderbreek egter sy verhaal om die geskiedenis van die huis aan sy luisteraars (en die leser) weer te gee:

Die huis is oorspronklik deur Jan Valentyn gebou... Jan Valentyn was 'n beroemde ambagsman en dit was in alle opsigte 'n verbasende huis wat hy hier in die wildernis gebou het. Dit was gemaak van enorme blokke geleërde slypsteenklip wat maklik met die koevoet vierkantig uitgebreek kon word. Daar was een groot vertrek, halfgesolder, met 'n leertrap van binne. Aan weerskante hiervan was twee klein slaapkamertjies met deure wat in die middelvertrek uitgaan. Agter was 'n groot kombuis en van daar was daar 'n daklose gang wat toegang tot die stal en – agter die stal – tot die veekraal verleen. Jy kon dus onder absolute beskutting na enige deel van die huis en na die stal en die veekraal kom. Vroeër was al die mure van skietgate voorsien, maar tydens my besoek was dit lank reeds toegemessel... So groot was die klipblokke waarvan die Huis gebou is dat binne die groot vertrek 'n mens maklik die gevoel gekry het dat jy binne 'n bergspelonk staan. Die dak was baie hoog en die ongesolderde helfte was van muur tot muur bespan. Bo die duisternis van die hoë dakspits het die lig van die vlamme op die es 'n mommedans van lig en skaduwee uitgevoer

...<sup>18</sup> Die reuse-voor deur was van dik boekenhout met wabande beslaan en van binne met 'n groot hout-werwel vasgesit (Marais, 1933:9-10).

Die interne ruimte wat beskryf word, verskil drasties van die aanvanklike eksterne ruimte. Die mees opvallende aspek van die huis, soos wat dit deur die verteller beskryf word, is dat dit *veilig* is. Hierdie interne ruimte is warm, beskut en veilig – in teenstelling met die koue, onbeskutte en gevaarlike eksterne ruimte. Die klipmure en reuse-voor deur bied beskerming teen enigiets wat buite mag wees, of dalk buite gehou behoort te word. Daar kan dus geen onverwagte, gevaarlike indringers in die huis inkom nie. Die skietgate is toegemessel, maar kan sekerlik in 'n noodgeval oopgekap word – weereens, 'n vorm van beskerming: die huis kan verdedig word. Mens kan inderdaad onder “absolute beskutting” na enige deel van die huis beweeg.

Dit is natuurlik nie toevallig dat die huis as 'n veilige beskutting gebou is nie. Die verteller beskryf ook die geskiedenis rondom die bou van die huis – die oorlog met die inboorlinge in die omgewing het vereis dat die huis in hierdie vorm gebou is.

Hierdie beskrywing versterk egter ook, op subtile wyse, die idee van isolasie. Dit is waar dat die huis die mense daarbinne kan beskerm teen ongure weer en ongewenste indringers. Die teenoorgestelde is ook egter waar – as niemand maklik kan inkom nie, kan niemand maklik uitgaan nie. In hierdie opsig word die veilige ruimte 'n soort tronk – die reisigers kan, grootliks as gevolg van die verskriklike storm – nie die huis verlaat nie. Hulle is, vir alle praktiese doeleindes, vasgekeer in hierdie ruimte.

Die presiese beskrywing van die uitleg van die huis kan gesien word as 'n poging van die verteller om 'n realiteitsanker by sy gehoor te vestig. Die huis word ten opsigte van geskiedenis, inwoners, boumateriaal en uitleg so volledig beskryf dat dit voor die geestes oog gesien kan word. Dit is dus – vir die leser en luisteraar – 'n *werklike* plek in die verbeeldingswêreld.

Daar is egter steeds 'n dreigende element aan die huis, ten spyte van die gesellige vuur en die veilige beskutting. Die groot kamer – met daardie veilige, soliede slypsteenklipblokke, skep die gevoel van 'n bergspelonk. 'n Bergspelonk is gewoonlik 'n koue, donker, oorweldigende ruimte. Al die maatreëls wat die veiligheid van die huis verseker – die ou skietgate, die reuse-voor deur, die klipmure – versterk die idee

---

<sup>18</sup> My weglatings.

dat daar iets in die omgewing is waarteen die inwoners van die huis beskerm moet word. Die idee van veiligheid onderstreep die moontlikheid van 'n dreigende gevaar. Die gesellige vuur gooi 'n weerkaatsing op die es, 'n "mommedans van lig en skaduwee" – met ander woorde, 'n dans van maskers, uitgevoer in lig en skaduwee. Feitlik alles omtrent hierdie stewige, veilige ruimte bevat 'n dreigende ondertoon.

Die twee ruimtes word terselfdertyd aan mekaar verbind én van mekaar geskei. Die eksterne ruimte word eerste gevestig. Hierdie ruimte is donker, dreigend en letterlik lewensgevaarlik. Die karakters beweeg uit hierdie ruimte uit en vind skuiling in die Huis van die Vier Winde. Hierdie ruimte is 'n veilige beskutting, en – ten spyte van die dreigende ondertone – 'n plek van lig, warmte, en lewe. Die verteller herinner egter deurgaans sy gehoor aan die eksterne ruimte:

Dit sou moeilik wees om die diep gevoel van genot te beskrywe wat ons met hierdie skielike verandering van omgewing gewaar geword het. Hier warmte, rus en vrede; daarbuite die brullende storm met die dood in sy kille omhelsing (Marais, 1933:9).

En:

Ons luister met gespitse ore na die geweld wat buite woed. Ons kan hoor dat die storm elke oomblik in krag toeneem. Die reuse-voor deur was van dik boekenhout met wabande beslaan en van binne met 'n groot hout-werwel vasgesit. Daar kom windstote wat ons 'n oomblik laat verwag het dat die deur uit sy grendels geruk sou word. Nou en dan kom 'n vlag die skoorsteen af wat 'n rookwalm grondwaarts blaas (Marais, 1933:10).

Die reuse-voor deur wat hier vermeld word, is die sentrale deurgangspunt tussen die interne en eksterne ruimtes van die verhaal. Dit is ook hier waar die spook sy verskyning maak.

### **2.3 Die plaasruimte**

Soos die prototipiese spookhuis is die plaasruimte – veral in Suid-Afrikaanse letterkunde – 'n sterk gevestigde ruimte. Die term roep beelde op van groot plaasopstalle, wye, oop ruimtes, geordende plantegroei (in die vorm van uitgelegde tuine en landerye), en sonnige dae. Plaasruimtes skep ook 'n atmosfeer van lewe – in 'n plaasruimte is lewe letterlik orals te bespeur: die vee in die kraal, die hoenders wat in die tuin skrop, die skape wat blêr êrens in die verte, die komende oes wat op die lande is.

Die plaasruimte van die spookstorie staan in kontras hiermee. Dit is gewoonlik donker plekke – meestal omdat geen regdenkende spook in die dag rondwandel nie en omdat die reisigers wat op hierdie verlate plekke afkom, altyd in die nag verdwaal of skuiling soek. Die plaashuis word in hierdie gevalle dan ook 'n prototipiese spookhuis, met al die tekens van vervallenheid en verlatenheid. Die res van die plaasruimte – veral die werf – onderstreep hierdie tekens. Meer opvallend is dat die plaasruimte in hierdie verhale nie meer 'n lewende ruimte is nie, maar 'n dooie een. Soos met die prototipiese spookhuis is die plante in die tuin óf dood óf wild. Daar is nie meer diere op die werf nie, die krale is leeg, en al diere wat dalk gehoor word is daardie spookagtige uil wat in die verte roep.

'Die bouval op Wilgerdal'<sup>19</sup> is een van vele Suid-Afrikaanse spookstories wat in hierdie vorm van die plaasruimte afspeel. Soos 'Die Huis van die Vier Winde' is dit ook 'n raamverhaal, met verskillende karakters wat verskillende dele van die storie vertel. Daar is egter meer as een huis en plaas betrokke in die verhaal. Alvorens daar egter na hierdie ruimtes gekyk gaan word, gee ek weereens 'n kort opsomming van die verhaal ter wille van duidelikheid.

'n Jong man, Hendrik, is op reis. Dis laatmiddag en hy begin herberg soek vir die komende nag. Op sy pad trek hy verby 'n verlate plaas. Wanneer hy by die volgende opstal om herberg aanklop, word hy vriendelik ontvang deur die familie van Freek van Zyl. Hier hoor hy dan ook die verhaal van die verlate plaas:

Die plaas, Wilgerdal, behoort aan 'n jong man, Petrus van Graan, wat op daardie plaas gebore is en grootgeword het. Petrus was verloof aan Emmie Damberg. 'n Ander jong man uit die omgewing, Frans Rysselaar, het egter ook na Emmie gevry – en die twee vryers het soos dag en nag van mekaar verskil. Frans het openlik gesweer dat daar moord gepleeg sou word voor Emmie en Petrus trou.

Frans het inderdaad probeer om die daad by die woord te voeg nadat Emmie hom finaal die deur gewys het, maar in die proses geval en homself geskiet. Hy het op die plek – Wilgerdal – gesterf. Hier word Freek se vertelling kortliks onderbreek vir aandete, en dan weer voortgesit.

---

<sup>19</sup> Alle aanhalings en verwysing na die teks is gemaak uit die volgende bron: BOTHA, D. (red). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.

Petrus en Emmie se huwelik is ses maande lank uitgestel weens die dood van Petrus se vader. In hierdie tydperk het Petrus egter siek geword en gesterf – Emmie het hom verpleeg en self sy oë toegedruk. Voor die begrafnis het Freek en Emmie ingegaan om die kis toe te skroef, en Emmie het besef dat Petrus nie dood is nie. Toe sy hom egter omhels, het sy hom “asof met walging” (Langenhoven, 1992:23) gelos en verklaar dat dit nie Petrus was nie, maar Frans.

Hierna het Emmie skynbaar van haar verstand af gegaan, en wou sy niks met ‘Petrus’ te doen gehad het nie. ‘Petrus’ het herstel van sy siekte, maar het skynbaar ‘n verandering ondergaan in sy geardheid. Hy was rasend om die huis op Wilgerdal te verlaat en moes in die Van Zyls se huis verpleeg word. Hy het uiteindelik, nadat dit duidelik was dat Emmie hom nie sou terugneem nie, die sleutels aan Freek oorgegee, met die opdrag dat die plaas verkoop moet word, en die hasepad gekies.

Freek verduidelik dan dat die plaas feitlik onverkoopbaar is omdat dit daar spook. Hierna is dit bedtyd en almal in die huis gaan slaap, maar Hendrik is nuuskierig en sluip uit die huis uit om Wilgerdal te besoek. Hier ontmoet hy inderdaad ‘n spook – een wat hom feitlik aan die arm neem en hom die huis inlei. Die spook stel homself voor as Petrus van Graan, en vertel dan aan Hendrik sy kant van die storie: Op sy siekbed, tot op die oomblik van sy sterwe, is hy konstant geteister deur die gees van Frans Rysselaar. Frans se gees het hom vervloek op die oomblik van sy (Petrus) se sterwe – “Petrus van Graan, nou het ek vir jou... en vir Emmie. Swerf jy nou ná dese rond as ‘n spook” (Langenhoven, 1992:27). Op die dag van Petrus se begrafnis het Petrus gesien hoe Emmie sy skyndood ontdek, en ook hoe Frans sy (Petrus) se liggaam oorgeneem het.

Hierna versoek die spook van Petrus dat Hendrik Wilgerdal koop en daarna vir Emmie sal besoek en die waarheid aan haar meedeel. Petrus is oortuig dat Emmie na die plaas sal terugkeer en die koopsom aan Hendrik terug sal betaal.

Hendrik voldoen aan die spook se versoek. Nadat hy die waarheid aan Emmie vertel, kom sy tot haar verstand, neem die plaas oor en woon alleen in die groot opstal. Vir besoekers het sy egter ‘n aparte huisie op die werf laat aanbou – niemand word in die groot huis ingelaat nie.

Die verhaal speel hoofsaaklik af in drie ruimtes – Wilgerdal, die plaas van Freek van Zyl en die huis van Emmie se moeder. Wilgerdal en die pad daarheen is egter die

enigste ruimtes wat noemenswaardig beskryf word. Wanneer Hendrik Wilgerdal vir die eerste keer sien – terwyl hy soek na herberg vir die nag – is dit laatmiddag en die ruimte word soos volg beskryf:

Die hoogte was steil. Dit was vir my 'n vreemde pad in die Klein Karoo, in die suidwestelike streke van die ou Kaapkolonie. 'n Warme namiddag in die hart van die somer. Die wêreld om my heen was droog.

Toe ek bo op die hoogte stilhou, kyk ek voor my met groot verwondering. In die vallei waar ek op afkyk, lê die allerfraaiste plasie wat 'n mens se oog ooit kon begeer om te aanskou of jou hart om te besit. 'n Boord van reusagtige okkerneutbome langes die donkerder groen van 'n lemoengaard; ander vrugtebome, perskes, amandels, appels, pere, appelkose, 'n paar kastanjes; 'n wingerd omhein met 'n kweperlaning aan twee kante en 'n vyelaning aan die oorkantse twee. Verder af strek landerye, afgekamp met mure en draadheining. Deur 'n populierbos in die uitgang van 'n kransige poortjie op die bo-ent van die plaas, en daarvandaan verder oor die plaas tussen fluitjiesriet en papkuil en wilgers deur, raas 'n riviertjie nieteenstaande die jaargety en die droogte. 'n Vaste voorraad water dus; en die lande lê gelyk en die grond is geil. Nog so 'n heerlike plasie sal jy ver deur die wêreld na soek en nie kry nie.

Wat was daar dan om so verwonderd oor te wees? Alles lê verwaarloos en verlate asof daar in geen jare 'n mensehand aan die boerdery gesit was nie. Heininge en mure lê stukkend en omgeval; die wingerd groei met lang lote wild nes 'n rietbos; die vrugte val vrot-ryp van die bome af en die blare hang verlep van die droogte. Alles is van gras en onkruid ingeneem – 'n skone woesteny.

Van naby die pad af aan die oorkant, waar hy op die onderent van die populierbos die riviertjie deurgaen, loop 'n granaatheining langes 'n watersloot af tot by die hoek van wat daar nog staan van 'n ringmuur beskaduwee deur groot eikebome. Tussen die bome deur sien ek die opstal en daaragter steek buitegeboue uit. Hulle lê merendeels in puin. Die woonhuis staan nog, maar vensters en deure is uit of hang stukkend. Hier en daar deur die rietdak kan jy binne die solder in sien. Die stoep is oorgroei met allerlei bosgasie (Langenhoven, 1992:20).

Die opvallendste element van hierdie ruimtebeskrywing is die omvang daarvan. Die lengte en detail daarvan wek nog meer belangstelling wanneer dit vergelyk word met die ander ruimtebeskrywings in die verhaal – geeneen van die ander ruimtes word in naastenby soveel detail of woorde beskryf nie – hulle word, in vergelyking, feitlik oorgeslaan. Anders gestel, daar word feitlik 'n hele bladsy van die teks afgestaan aan die eerste beskrywing van Wilgerdal, terwyl die ander ruimtes nie eers 'n volle paragraaf kry nie, maar eerder terloopse sinne. Die skrywer is dus doelbewus besig om die aandag van die leser op Wilgerdal as primêre ruimte te fokus.

Die tweede plaasruimte van die verhaal, die plaas van Freek van Zyl, word glad nie beskryf nie. Elemente van die ruimte word wel genoem – die perde word na die stal geneem, die kar word in die waenhuis gestoot, die mans sit op die stoep en gesels (Langenhoven, 1992:21). Die leser kan hieruit aflei dat die Van Zyl-plaas 'n lewende, bedrywige ruimte is – daar is 'n stal vir perde, daar word ook genoem dat die seuns “besig was by die krale en stalle om die diere te versorg” (Langenhoven, 1992:21).



Die plaas word dus bewoon en bewerk. Dit suggereer weereens die ruimte van 'n lewende plaas, en dit staan die leser vry om self die beelde van skroppende hoenders op die werf in te vul. Daar is niks in die terloopse beskrywing van die Van Zyl-plaas om anders te suggereer nie. Hierdie elemente van die ruimte word dus letterlik net genoem, en geensins met dieselfde ywer as Wilgerdal beskryf nie. Duidelik is die Van Zyl-plaas nie die belangrikste ruimte van die verhaal nie.

Die ruimte waarin die kranksinnige Emmie aangetref word, kry ook verbasend min aandag. Emmie woon waarskynlik by haar moeder, aangesien die verteller eers by die moeder verby moes kom om Emmie te spreek. Daar word egter geen beskrywing van die huis gegee nie. Die verteller noem ook kortliks dat hy Emmie onder 'n wilgerboom langs 'n rivier kry (Langenhoven, 1992:29). Die wilgerboom en rivier kan gesien word as 'n aanduiding dat hierdie ook 'n plaasruimte is, maar dit is nie 'n definitiewe afleiding om te maak nie – riviere vloei tog nie uitsluitlik op plase nie. Emmie het 'n stapel verwelkte kranse van wit rose langs haar – sy vleg elke dag 'n nuwe krans vir Petrus, maar het geen graf om hulle op neer te lê nie (Langenhoven, 1992:29). Die aandag word hier kortliks getrek na die afwesigheid van een van die bekendste ruimtes van die spookstorie: die begraafplaas. Daar is geen graf vir Petrus nie aangesien Petrus – of dalk eerder die liggaam van Petrus – nooit begrawe is nie. Daar is waarskynlik 'n graf vir Frans Rysselaar, maar dis (na aanleiding van die gegewe geskiedenis) nie 'n graf wat Emmie sou besoek nie. Hierdie klein verwysing na grafte (en dus begraafplase) is ook duidelik nie die ruimte waarop die skrywer die aandag wil vestig nie. Hierdie verhaal se primêre ruimte is duidelik Wilgerdal, die plaas waarop die spook aangetref word.

Die enigste ander ruimte wat 'n aandeel van Wilgerdal se glorie kry, is die pad wat daarheen lei. Dit is opvallend dat die pad slegs aandag kry (in terme van ruimtelike beskrywing) wanneer die verteller op pad is na die plaas toe – nie wanneer hy van die plaas af wegbeweeg nie. Ter voorbeeld: Wanneer Hendrik in die nag van die Van Zyl-plaas terugloop na Wilgerdal, beskryf hy die ruimte soos volg:

Buite slaap die hele wêreld onder die toorgaas van die driekwart-volle maan. Ek vat die pad waarmee ek die namiddag gekom het.  
Net voor ek by die populierbos kom, draai ek uit. Ek moes eers deur 'n plaat geelbossies deur en daarvandaan langes die granaatheining en die sloot af. Ek had mos gister die trekke van die plaas noukeurig waargeneem. 'n Drie-, vierhonderd tree voor my kon ek die eikebome sien. Onder hulle donker skaduwees deur lê die opstal helder sigbaar in die maanskyn.  
Ek was 'n entjie, dit kan 'n tree of tien gewees het, in die geelbossies af, toe bly ek staan en kyk ek om. Agter my aan het ek 'n ander voetstap gehoor. Maar daar

is niks te sien nie. Rondom my staan die bossies skoon in die maanlig. Ek stap aan; dis weer so (Langenhoven, 1992:24).

Wanneer Hendrik na sy gesprek met die spook terugkeer na die Van Zyl-plaas, beskryf hy geensins die ruimte nie, maar slegs kortliks sy terugkeer na die huis:

Net so stil soos wat ek uitgekom het, het ek weer ingegaan by oom Freek se huis, en in die vrykamer gegaan en my uitgetrek en gaan lê. Ek lê nie te lank nie, toe breek die dag. Ek hoor die huis roer om koffie te maak. Oom Freek bring self my koffie die kamer in (Langenhoven, 1992:28).

In hierdie beskrywings van die pad na Wilgerdal toe en die afwesigheid van ruimtebeskrywings van die pad weg van die Wilgerdal, word duidelik weereens klem geplaas op Wilgerdal as die primêre ruimte van die verhaal. Die detail van die beskrywing van die pad na Wilgerdal toe dra ook by tot die leser se beskouing van Wilgerdal as 'n werklike plek, iets wat feitlik voor die geestesoog gesien kan word. Hierin word weereens, soos in Marais se 'Huis van die Vier Winde', 'n realiteitsanker geskep.

Uit die voorafgaande paragrawe is dit duidelik dat Wilgerdal die uitsluitlike primêre ruimte van die verhaal is, en daarom is dit nodig om meer aandag te skenk aan daardie eerste beskrywing<sup>20</sup> van die ruimte.

Die lang en gedetailleerde beskrywing van Wilgerdal verklap, in 'n sekere sin, feitlik die hele verhaal. Die volgorde van die beskrywing gee ook (of suggereer, eerder) die verloop van die verhaal: Aanvanklik gee die verteller 'n beeld van lewe, 'n feitlik perfekte plasie. Dan eers die meld die verteller sy verwondering en die rede daarvoor: Hierdie skynbaar perfekte plasie (soos wat dit aanvanklik beskryf is) is in 'n toestand van verval en agteruitgang. Die aanvanklik positiewe beeld van 'n lewende plaas word vervang met die harde feite van die situasie – die verval en agteruitgang van die plaas. Die ruimtebeskrywing bevat egter ook 'n element van hoop. Die plaas is wel in 'n haglike toestand, maar daar is nog lewe – die bome is nie dood nie, die vrugte val vrotryp op die grond, daar is 'n rivier wat deur die plaas vloei – en waar water is, is daar lewe.

Die loop van die verhaal kan direk verbind word met die ruimtebeskrywing van Wilgerdal. Wilgerdal was 'n plek van lewe, maar is nou 'n plek van verlatenheid en agteruitgang. In die tyd van Petrus en Emmie se gelukkiger dae, toe hulle verlief en

---

<sup>20</sup> Sien bl.37.

verloof was, was Wilgerdal duidelik 'n spogplaas. Vandaar die aanvanklike beskrywing van die plaas as 'n lewende en vrugbare boerdery.

Emmie en Petrus se verlowing is egter tragies onderbreek – eers deur die dood van Petrus se vader, en daarna die skyndood van Petrus. Soos die plaas, het Emmie in 'n toestand van agteruitgang gegaan – sy het van haar verstand af geraak, om meer spesifiek te wees. Die gees van Petrus het in hierdie vervalde ruimte aangebly – lewend en tog ook nie: die gees is lewend, die liggaam is dood. Petrus se geestestoestand reflekteer die toestand van Wilgerdal – 'n mengsel van lewe en dood, met die vooruitsig en terugblik van lewe in die vervallenheid.

Maar net soos die plaas nog tekens van lewe en hoop vertoon, loop die verhaal ook uit op 'n meer positiewe vooruitsig. Emmie leer die waarheid van Petrus se skyndood en dat sy gees op Wilgerdal vir haar wag. Sy keer terug na die plaas toe en omskep dit weer in 'n spogplaas. Die dormante lewe word weer opgewek, en Emmie is terug by haar geliefde Petrus.

Die ruimte van Wilgerdal is nie heeltewel so afgesonderd soos die ruimte wat aangetref word in 'Die huis van die Vier Winde' nie, maar daar is steeds 'n element van isolasie. Die pad na Wilgerdal (wanneer Hendrik vir die eerste keer daar verbygaan) loop deur 'n poortjie uit op 'n vallei, êrens in die verlatenheid van die Klein Karoo. Daar is ook ander nabygeleë plase – Hendrik stap in die nag vanaf die Van Zyl-plaas na Wilgerdal toe, wat suggereer die hierdie plase nie vreeslik ver van mekaar geleë kan wees nie. Tog bly dit 'n afgesonderde ruimte, in hierdie geval meer as gevolg van die reputasie van die opstal as geografiese afgesonderdheid. Selfs wanneer Emmie terugkeer na Wilgerdal toe en dit weer in 'n spogplaas omskep, bly die hoofopstal 'n afgesonderde ruimte – Emmie bou 'n aparte klein huisie aan vir besoekers en vreemdelinge en laat niemand in die groot opstal toe nie.

Daar is twee verdere elemente in die ruimtebeskrywings van Wilgerdal wat uitstaan: Eerstens, die gebruik van ruimte as realiteitsanker in Hendrik se ontmoeting met die spook, en tweedens die herhaaldelike verwysings na die deure van die opstal.

Wanneer Hendrik op sy nagtelike besoek aan Wilgerdal deur die spook van Petrus in die huis ingelei word, word die fisiese bestaan van die spook deur ruimtelike beskrywing aangedui. Die spook is onsigbaar vir Hendrik, en hieruit volg dit nogal logies dat die ruimte die bestaan van die spook moet verifieer:

Van die voordeur af sien ek op die dik stof van die vloer spore vorm onder die stappe van ongesiene voete. Hulle loop tot by 'n stoel; die stoel word opgelig en by my aan die tafel gesit. Ek neem plaas daarop. 'n Ander stoel word aangebring na die tafel toe, regoor my. Ek hoor hom kraak soos met die gewig van iemand wat daarop gaan sit. My stoel staan in die donker, die ander stoel in die maanskyn wat deur die gat in die solder val. Maar ek sien niks. Die stoel bly leeg (Langenhoven, 1992:25-26).

Die onsigbare spook word sigbaar deur die ruimtelike omgewing – voetspore wat in die stof op die vloer gevorm word, die stoele wat beweeg, die klank wat suggereer dat iemand in die stoel gaan sit. Anders gestel, Hendrik word oortuig van die spook se bestaan soos wat mense bewus is van die wind se bestaan: die wind is onsigbaar, maar ons weet dis daar omdat die blare beweeg. In hierdie sin word die ruimtelike aspekte van die verhaal 'n realiteitsanker: realiteit (binne die konteks van die verhaal) word gevestig deur middel van ruimtelike beskrywing.

Wanneer karakters in die ruimte van Wilgerdal is, word daar herhaaldelik na die deure van die opstal verwys: twee maal is die voordeur ter sprake – wanneer Hendrik aanvanklik die plaas besoek, en wanneer Emmie terugkeer na Wilgerdal; eenmaal in die vertelling van Petrus word die kamerdeur uitgelig.

Tydens sy 'wandeling' met die spook beskryf Hendrik die voordeur noukeurig: die deur is nog heel, dit staan toe, die sleutels word uit sy (Hendrik) se sak gehaal, die deur word oopgesluit, die knop draai, die voordeur gaan oop met "skreeuende skarniere", Hendrik gaan in die huis in, die deur word agter hom van binne gesluit – weereens met skarniere wat "kraak en kreun" (Langenhoven, 1992:25).

Wanneer die spook van Petrus sy deel van die verhaal vertel, vestig hy self ook Hendrik (en dus ook die leser) se aandag op die deure binne die opstal. Hy beskryf die dag van sy 'begrafnis' soos volg:

Die dag van die begrafnis, toe die skare buite aan't versamel was, staan ek aan die voet van die doodskis – 'n gees. In die kis lê my liggaam. Die kamerdeur – daardie deur aan jou linkerkant, my vriend, - die kamerdeur gaan oop. Oom Freek en Emmie kom in (Langenhoven, 1992:27).

Petrus noem nie net die deur nie, hy wys dit uit, hy trek die aandag van Hendrik – en van die leser – na daardie spesifieke deur. Dit is verder ook noemenswaardig dat die spook, Petrus, die enigste karakter in die kortverhaal is wat genoem word as iemand wat deure oop- en toemaak. Die konsep van deure is dus, in 'n sekere mate, ook vir

die spook van die verhaal belangrik, en die skrywer plaas hierdeur nog meer fokus op deure as 'n belangrike eienskap van die ruimte.

Die voordeur kom weer aan die beurt met Emmie se terugkeer na Wilgerdal. Haar terugkeer word soos volg beskryf:

Ek [Hendrik] help vir Emmie van die kar af en stap saam met haar aan die arm tot op die stoep. Die voordeur gaan oop. Ek kyk in, daar is niemand nie; by die deur vandaan kom dieselfde stem wat die vorige nag met my gepraat het: "Kom in, Emmie; ek het lank gewag vir jou."  
Emmie gaan in; die deur gaan agter haar toe. Ek draai om, terug na my kar toe. (Langenhoven, 1992:29).

Hierdie herhaaldelike verwysings na die deure van die opstal sluit aan by die klem wat in 'Die Huis van die Vier Winde' op die massiewe boekenhout-voordeur geplaas word. Hier is dus reeds duidelik die suggestie van 'n patroon wat vorm aanneem ten opsigte van elemente in die ruimte van die Afrikaanse spookstorie. Tot dusver in hierdie hoofstuk is die skrywers se markerings van deure as belangrike aspekte van die ruimte uitgewys. Die belang van hierdie klem op deure sal later, in die vyfde hoofstuk van hierdie verhandeling, meer volledig bespreek word.

## 2.4 Die pad- of tonnelruimte

Daar is reeds in die eerste hoofstuk aangedui dat spookstories wat langs of op paaie en in tonnells afspeel 'n taamlik algemene verskynsel is in niefiktiewe spookstories – soveel so dat die fenomeen van die 'hitch-hiking ghost' 'n studieveld op sigself geword het. Voorbeelde hiervan sluit in Marlene Botha se verhaal 'Die ryloper van Walvisbaai' en Adriaan Snyman se verhaal 'Vrou van die stormnag'<sup>21</sup>. Hierdie spookstories het meestal te make met die spoke van persone wat op die pad gesterf het, en nou vanuit die hiernamaals boodskappe aan geliefdes wil oordra of die tot dusver onbekende plasing van hul lyke probeer bekend maak.

Alle spookstories wat op of langs paaie afspeel, handel nie noodwendig oor hierdie standaard ryloperspoke nie. Die interessantste padspoke het 'n ander tipe verhaal om te vertel, 'n ander manier van dinge doen. 'Spookstorie' deur Fanie Viljoen word hier as voorbeeldteks gebruik<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Albei verhale opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg.

<sup>22</sup> Opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg. Alle bronverwysings dui op die teks soos in Fryer opgeneem.

Die verhaal handel oor 'n joernalis, Gerhard Kleynhans, wat 'n artikel in 'n tydskrif gepubliseer het oor spoke. In hierdie artikel skiet hy die idee van spoke af as versinsel, en nooi lesers om hom te kontak met hul 'werklike' spookstories.

Een van die lesers wat hom kontak is ene mnr. Uys, wat aanvoer dat die spook op sy plaas, Lara, hom uit sy huis probeer jaag. Hy nooi Gerhard uit om die plaas, Zonderdacht, te kom besoek, en Gerhard aanvaar die uitnodiging. Hierdie telefoniese gesprek word heeltyd onderbreek deur vreemde geluide, en mnr. Uys blameer dit ook op die spook wat, volgens hom, nie wil hê dat Gerhard moet bel nie. Aan die einde van die gesprek hoor Gerhard 'n skreeugeluid oor die telefoon, en 'n tweede stem wat hom waarsku om weg te bly.

Die volgende dag val Gerhard redelik vroeg in die pad – die plaas is 400km van die stad af, en hy wil nie in die donker daar aankom nie. Ongeveer 7km van die plaas af is Gerhard betrokke in 'n ongeluk. Hy verloor sy bewussyn nadat hy die boom tref. Wanneer hy bykom is hy vasgekeer in sy motor. Hy onthou dat daar voor die ongeluk geluide op sy kar se dak was, dat die ruite van die motor gebreek het. Hy onthou 'n hand wat om die motor se dak gevou het, 'n aaklige gesig wat na hom ingekyk het, dat hy te vinnig rem getrap het en op die grondpad gegly het.

Hierna verloor Gerhard weer sy bewussyn, en wanneer hy wakker word is dit reeds donker. Hy kry dit met moeite reg om uit die kar te wriemel, en noem kortliks dat die motor van buite af vreemd lyk. Hy begin met die pad op loop, maar hoor kort-kort 'n stem uit die donker gras langs die pad (wat hy aan sy verbeelding toeskryf). Hy kom by mnr. Uys se huis uit, waar 'n man en 'n vrou vir hom op die grasperk staan en wag.

Wanneer Gerhard sy hand uitsteek om die man – mnr. Uys – te groet, ruk die man weg. Gerhard dink eers dat hy bloed op sy klere het as gevolg van die ongeluk, maar kyk af na sy klere en sien dat dit skoon is. Mnr. Uys hardloop weg – dwarsdeur die vrou wat by hom gestaan het. Die vrou beweeg nader aan Gerhard en fluister in sy oor. Hy herken haar gesig:

En skielik maak dit sin: hoekom hy so maklik uit die motorwrak gekom het, wat so vreemd was aan die verfrommelde motor. Toe hy uitgeklim en teruggekyk het, was daar nog steeds iemand agter die stuurwiel vasgekeer (Viljoen, 2006:183).

Hierdie verhaal is nie, soos die vorige twee verhale wat bespreek is, 'n raamverhaal nie. Dit word deur 'n alwetende verteller vertel, met die hoofkarakter (Gerhard) as fokalisator. Die ruimtebeskrywings is daarom tussen Gerhard se los gedagtes en handeling ingewerk, en word nie in lang, aparte paragrawe weergegee nie.

Die verhaal beweeg deur vyf mimetiese ruimtes: Gerhard se kantoor; die pad na die plaas toe; die motorwrak; (weereens) die grondpad na die plaas toe; die werf van mnr. Uys. Dit is egter slegs die pad en die motorwrak wat in detail beskryf word.

Die aanvanklike ruimte, Gerhard se kantoor, word nie beskryf nie. Die verteller noem los elemente – die lessenaar, die handvol boodskappe daarop, die rekenaar, die telefoon – maar die vertelling sentreer grootliks om die dialoog tussen Gerhard en sy sekretaresse, Louise, en daarna ook die telefoongesprek met mnr. Uys. Die beeld wat van die kantoor geskep word, is die van 'n effens wanordelike kantoor, maar tog ook 'n ruimte waarin Gerhard gemaklik is. Die afwesigheid van 'n gedetailleerde beskrywing van hierdie ruimte kan toegeskryf word aan verskeie moontlikhede: dit is nie 'n nuwe ruimte vir die verteller nie, daarom is dit nie vir hom nodig om dit te beskryf nie – hy beskryf die nuwe ruimtes wat hy later betree juis omdat dit vir hom onbekend is; die skrywer beskryf nie hierdie ruimte nie omdat dit nie die primêre ruimtes van die spookstorie is nie – soos in 'Die bouval op Wilgerdal' van Langenhoven word die meeste verteltyd afgestaan aan die primêre spookruimte,

In die vertelling van Gerhard se reis na Zonderdacht word daar meer aandag aan ruimtebeskrywing gegee – so tussendeur Gerhard se gedagte-dwalings:

Die pad wat hy moet volg, is gehawend. Plek-plek is daar padverleggings waar hy moet wag totdat die padwerkers vir hom en die string motors agter hom beduie dat hulle kan ry.

En nou, vier ure later, is hy êrens alleen op 'n verlate pad wat in die donker kronkel deur 'n kloof. Hy soek na 'n naambordjie: *Zonderdacht*. Die plaas se naam. Ja, dis waarheen Uys hom laat kom – 'n plaas...<sup>23</sup>

Mis begin stadig om die kar toesak. Gerhard sit bietjie vooroor die stuurwiel, trek sy oë fyner. Dis nou die laaste ding wat hy nodig het: mis. Hy is nie eens meer seker of hy op die regte pad is nie. Soos Uys beduie het, moes hy al afgedraai het...<sup>24</sup>

Gerhard sug, en net toe hy besluit dat hy geen keuse meer het as om om te draai nie, maak die mis 'n rukkie oop en verskyn die naambordjie glimmend in die donker: *Zonderdacht*.

Hy draai af. Nou is dit nog so 10 kilometer, volgens Uys se aanwysings. Grondpad.

---

<sup>23</sup> My weglating.

<sup>24</sup> My weglating.

Maar dit lyk of die mis begin wyk. Of ten minste ligter word. Die motorligte vee oor die grondpad, die gras en bome wat langs die pad staan...<sup>25</sup>  
Nog 7 kilometer, tel Gerhard die afstand af.  
'n Hoë boom, waarvan die takke hoekig oor die pad hang, verskyn voor in die motorligte. Gerhard ry onderdeur en toe...<sup>26</sup> (Viljoen, 2006:178-180).

Na aanleiding van hierdie ruimtebeskrywing kan gesê word dat ons duidelik met die prototipiese ruimte vir 'n gruwelverhaal (of spookstorie) te make het. Dis karakter is alleen en half-verdwaald op reis, dis 'n donker nag, die mis sak neer, en dan doem hierdie boom skielik voor die motor op.

Die idee van afsondering of isolasie is weereens te bespeur in die spookstorie – nie soseer omdat hy in 'n geografies afgesonderde ruimte is nie, maar omdat hy alleen in 'n voertuig is, en verdwaald is daarby. Teen die tyd wat Gerhard op die grondpad is, is daar ook nie meer sprake van ander voertuie op die pad nie. Hy is dus nie net alleen in sy eie voertuig nie, hy is skynbaar die enigste reisiger op die pad. Daar is dus ook die suggestie van geografiese afgesonderdheid, net in 'n ander vorm as wat in die voorafgaande verhale aangetref word. Die geografiese afgesonderdheid is nie in die vorm van 'n verlate plaashuis nie, maar in die vorm van die verlate grondpad.

Daar is ook baie spesifieke gegewens in die ruimtebeskrywing, wat die idee van die ruimte as realities of werklik versterk. Gerhard is nie net op pad na enige plaas nie, die plaas word spesifiek op die naam genoem. Hy beskryf nie net die fisiese ruimte nie maar gee ook temporele aanduidings: hy laat 'n deel van die reis weg uit sy vertelling, maar die weggelate ruimte word in die vorm van 'n temporele verwysing tog ingevul. Met ander woorde, die verteller noem duidelik dat hy vier ure van sy reis nie beskryf nie. Wanneer hy na hierdie vier ure die vertelling hervat, begin hy die afstand van die reis – dit wat daarvan oor is – in definitiewe terme beskryf: daar is nog tien kilometers oor om te reis, op 'n grondpad. Op hierdie manier word die ruimte (soos in die vorige verhale) 'n realiteitsanker. Daar word nie baie aan die leser se verbeelding oorgelaat ten opsigte van die ruimte van die verhaal nie, die prentjie word vir die leser geteken – kompleet met beskrywings van die weer, tyd- en afstand-aanduidings ingesluit. Ek moet byvoeg dat die ruimtebeskrywing in hierdie verhaal nie heeltemal so volledig is soos die ruimtebeskrywings in Marais se verhaal 'Die Huis van die Vier Winde' of Langenhoven se verhaal 'Die bouval op Wilgerdal' nie.

---

<sup>25</sup> My weglating.

<sup>26</sup> Viljoen se weglating.



Die volgende ruimtes van die verhaal is die motorwrak direk na die ongeluk en daarna Gerhard se hernieude reis na die Zonderdacht, hierdie keer te voet. Die motorwrak (en die daaropvolgende hervatting van die grondpad as ruimte) is nie, in die streng sin van die woord, aparte mimetiese ruimtes nie aangesien dit alles op dieselfde grondpad gebeur. Ek onderskei egter hierdie drie ruimtes van mekaar op grond van die gebeure van die verhaal. Die motorwrak is, myns insiens, 'n aparte ruimte omdat dit 'n deurslaggewende gebeurtenis uitbeeld; ook omdat dit – as ons nou tegnies sou wou raak – langs die pad is, en nie daarop nie. Die ruimte van die motorwrak word geskei van die grondpad as primêre ruimte omdat dit 'n afsonderlike, mini-ruimte, vorm. Dit is, met ander woorde, een van die kamers in die spookhuis, 'n onderdeel van die primêre ruimte.

Wanneer Gerhard na die ongeluk sy reis op die grondpad hervat, het die hele konteks van die ruimte verander. Gerhard loop nie op daardie pad as 'n mens nie, maar as 'n spook. Alhoewel Gerhard (en die leser) dit op hierdie punt in die verhaal nog nie besef nie, word die grondpad nou vanuit 'n totaal ander oogpunt gesien. Die fokalisasiepunt het dus 'n verskuiwing ondergaan, en om hierdie rede onderskei ek die tweede deel van die grondpadruimte as 'n aparte ruimte.

Gerhard se eerste gewaarwordings na die ongeluk is die volgende:

Die stuurwiel druk hom vas. Hy wil sy bene beweeg, maar hy kan nie. Hy sien die bloed teen die windskerm. Orals is stof wat stadig neersif. Hy hoor nog een van die motorbande draai, skuur, draai...<sup>27</sup> (Viljoen, 2006:180).

Gerhard word dus eerstens bewus van sy direkte, ruimtelike omgewing na die ongeluk – hy is vasgekeer in die wrak van sy motor. Die ongeluk is nog nie beskryf nie, en die leser weet nog nie wat gebeur het nie. Maar deur eers 'n ruimtelike beskrywing te gee, word die realiteit van die situasie vir die leser duidelik gemaak – daar was definitief 'n ongeluk gewees: die verteller is dan vasgekeer in sy motor; die ongeluk kon nie te lank terug gewees het nie: die stof het nog nie gaan lê nie. Eers wanneer hierdie feite gevestig is deur die realiteit van die ruimte, word daar voortgegaan met die vertelling van die ongeluk wat reeds gebeur het:

Gerhard probeer onthou. Daar was 'n boom. Wit takke wat oor die pad hang. Toe die beweging tussen die takke. Die klappgeluid op die kar se dak. Hy het eers gedink dis 'n bobbejaan. Hy kon die ding hoor beweeg op die dak. Hy onthou hoe koud hy skielik gekry het. Hy het vinniger gery, gehoop die ding val af.

---

<sup>27</sup> Viljoen se weglating.

Toe...<sup>28</sup> die ruite wat breek aan die passasiers- en bestuurderskant. Die benerige vingers met lang, geel naels wat om die rand van die dak vou. En die gesig wat onderstebo afhang voor die windskerf. Inkyk. Na hom. Die swart, diep kepe wat haar gesig van die haarlyn tot by die ken oopkloof. Vleis wat plek-plek daaruit peul. Die oopgesperde mond met dun, donker lippe. Die motor het gegly. Hy het te vinnig rem getrap. Vergeet hy is op 'n grondpad. En nou sit hy hier: vasgepen tussen die sitplek en die stuurwiel (Viljoen, 2006:180).

Die eerste ruimtelike element wat Gerhard oproep, is die boom. Dit versterk weereens die leser se beeld van die werklikheid van die situasie: die karakter het voor die ongeluk die boom genoem, en bome is iets wat werklik is, *natuurlik* was daar 'n boom. Dan begin die ruimtelike beskrywings onduidelik raak: iets beweeg tussen die takke, spring op die motor se dak en beweeg daarop rond. Hierdie gebeure is nie duidelik nie – *iets* het definitief uit die boom uit op die motor se dak gespring: die karakter kan dit hoor rondbeweeg. Dus: wat ook al op die dak is, dit is iets werkliks. Moontlik 'n bobbejaan.

Die karakter kry skielik koud – en op hierdie punt sou 'n leser wat gereeld spookstories en gruwelverhale onder oë neem presies geweet het wat aangaan. Skielike veranderinge in temperatuur, spesifiek temperatuur wat skielik en vinnig daal, is 'n 'paranormale' gebeurtenis wat algemeen verbind word met die verskyning van spooke. Lesers wat nie hierdie konneksie maak nie, het ten minste nog 'n klein realiteitsanker: die gebeure klink meer werklik omdat nog 'n realistiese detail in die prentjie gebring word.

Hierna breek die vensters van die motor sonder skynbare rede. En eers hierna verskyn die spook in \*kug\* lewende lywe. Ons het weereens – soos in 'Die bouval op Wilgerdal' – te make met 'n situasie waar die ruimtelike elemente die bestaan van die spook moet verifieer. In daardie verhaal het die fisies onsigbare spook voetspore in die stof gelos, meubels opgetel en deure oop- en toegemaak. In hierdie verhaal word die sigbare spook eers gehoor (sy spring op die dak en beweeg rond), dan voer sy 'n fisiese en sigbare handeling uit (die breek van die vensters) en daarna word sy eers gesien.

Dit is opmerklik in hoeveel detail die spook se hande en gesig beskryf word. Daar is verskeie moontlike redes vir hierdie hoeveelheid detail: Die karakter is in 'n krisis-situasie, en dus meer bewus van sy omgewing as gewoonlik. Hy sien elke detail van

---

<sup>28</sup> Viljoen se weglating.

die gesig omdat hy in 'n staat van intense bewussyn is. Hierdie idee van verskerpte bewussyn by die karakter word versterk omdat hy die ongeluk self ook duidelik kan onthou – nie net dat hy op die pad gegly het nie, maar dat hy op die pad gegly het omdat hy te vinnig rem getrap het. Die gedetailleerde beskrywing van die spook kan ook moontlik toegeskryf word aan die karakter se poging om die verskyning van die spook aan homself as iets werkliks te probeer bevestig: hierdie spook is nie net 'n vae, mistige vorm in die verte nie – dit is hierdie duidelik sigbare, onteensegbaar *werklike* gesig reg voor hom.

Direk na hierdie terugflits na die ongeluk word die ruimte rondom die motorwrak verder beskryf:

Hy wil skree om hulp, maar wie gaan hom hier hoor?...  
Dit is nog donker toe hy wakker skrik. Hoe laat is dit nou? Hoe lank lê hy al hier?...  
Hy ruik die petrol voordat hy weer wegsak in die donkerte in sy kop...  
Hy is weer wakker. Kyk om hom rond. Dit is nog donker...<sup>29</sup>  
Die maan het intussen uitgekom. Die strale val deur die stukkende venster langs Gerhard. Dit blink op die glasskerwe, verlig die bars in die voorruit. 'n Reuse-spinnekopweb waar sy kop dit getref het (Viljoen, 2006:180-181).

Die idee van afsondering of verlatenheid word hier weer gesien in die feit dat Gerhard nie om hulp skree nie omdat hy besef dat niemand naby genoeg is om sy krete te hoor en hom te kom help nie. Hy is dus nog steeds in 'n geïsoleerde situasie: die enigste persoon in 'n motorwrak langs 'n pad wat (skynbaar) so verlate is dat dit nie eers die moeite werd is om om hulp te roep nie.

Daar is ook weereens temporele verwysings, maar dit is nie meer spesifieke verwysings nie. Die karakter is bewus van die verbygaan van tyd, maar nie van tyd in terme van minute en ure nie. Die res van hierdie ruimtebeskrywing kan gesien word as 'n uitbreiding van die realiteitsankers wat deur die loop van die verhaal neergelê word: die tyd van die dag, die reuk van die ruimte, die stukkende vensters, die barste in die voorruit wat bevestig dat sy kop die ruit getref het – al hierdie details bevestig die realiteit van die situasie.

Gerhard kom uit die wrak uit, en hervat sy reis plaas toe – hierdie keer te voet en, alhoewel hy dit nie besef nie, as 'n spook:

---

<sup>29</sup> My weglatings.

Gerhard val by die motor se deur uit... Hy kyk een keer oor sy skouer na die motorwrak. Iets lyk vreemd aan die motor. Miskien is dit net die idee dat sy motor gefrommel het soos 'n stuk papier met 'n weggooi-storie op. Wat dit ook al is, Gerhard voel nou niks nie...<sup>30</sup> Hy beur voort met die grondpad langs. Af en toe fluister 'n stem uit die donker gras langs die pad (Viljoen, 2006:181).

Dit is opmerklik dat hy nie meer, soos in die vorige gedeelte van sy reis, die pad en die omgewing beskryf nie (behalwe vir die "donker gras" langs die pad) maar eerder sy aandag fokus op die motorwrak. Die stem word ook glad nie beskryf nie. Die leser weet nie of die stem manlik of vroulik is nie, die leser weet nie wat dit sê nie en ook nie wie die persoon in die gras is nie. Sekerlik sal iemand wat so pas in 'n ongeluk was probeer hulp soek by 'n ander persoon? Gerhard vermoed egter vlugtig dat dit 'n spook is, en ignoreer die stem dan doelbewus – hy skryf dit toe aan sy verbeelding omdat hy steeds weier om in spoke te glo (Viljoen, 2006:182).

Kort hierna sien hy die huis in die verte, en beweeg tot op die werf:

Voor is 'n huis...<sup>31</sup> Nog 'n paar treë, dan is hy daar. Dan kan meneer Uys 'n ambulans ontbied. Dan kan hy gaan rus. Herstel, en later terugkom om die storie te kry...<sup>32</sup> Die stem. Dit is steeds daar in die lang gras. Brabbelend... blikkerig...<sup>33</sup> onverstaanbaar. Gerhard kyk op. Hy sien die huis hier voor hom. Wit in die maanlig. Twee mense staan op die donker grasperk. Hulle wag vir hom. Hy kan hulle gesigte net-net nie onderskei nie, maar hy kan darem sien dit is 'n man en 'n vrou. Die man lyk "anders" (Viljoen, 2006:182).

Die karakter beskryf nie die huis in detail nie, maar noem slegs dat dit wit skyn in die maanlig en dat die grasperk nog donker is – wat alles weereens neerkom op die bevestiging van die ruimte as werklik: dit is nog steeds nag, die maan skyn maar bied nie genoeg lig vir hom om duidelik te sien nie. Die man op die grasperk lyk "anders", maar die andersheid word nie beskryf nie. Kort hierna besef Gerhard dat hy reeds dood is – hy het in die ongeluk gesterf. Dit is waarskynlik waarom die man op die grasperk "anders" lyk – hy lewe nog.

Die ruimte in hierdie verhaal dien grootliks as 'n realiteitsanker. Elke detail wat gegee word aangaande die ruimte is iets wat die realiteit daarvan sou kon bevestig. Die ruimte funksioneer verder as 'n uitbeelding van die karakter se isolasie – eers as 'n verdwaalde, lewende reisiger; dan as 'n wandelende spook.

---

<sup>30</sup> My weglatings.

<sup>31</sup> My weglating.

<sup>32</sup> My weglating.

<sup>33</sup> Viljoen se weglatings.

Deure word nie met soveel aandag as in die vorige verhale beskryf nie, maar word tog genoem. Die eerste sin van die verhaal is “Die kantoordeur vlieg vinnig oop” (Viljoen, 2006:174). Vensters kry in hierdie verhaal meer aandag as deure – die spook breek die kar se vensters, haar gesig verskyn in die voorruit. Daar is egter nie genoegsame verwysings na vensters of deure om dit as ’n kernelement van die ruimte van die verhaal te vestig nie.

## **2.5 Die stadsruimte**

Spookstories is geensins uniek aan landelike omgewings nie. Heelwat spookstories speel ook in stedelike omgewings af. Die probleem met die ondersoek na die stedelike ruimte van spookstories is egter dat die klem nooit werklik geplaas word op die stedelike omgewing nie. In die meeste gevalle speel die verhaal af in ’n prototipiese spookhuis wat (toevallig) in ’n stad geleë is.

Marita van der Vyver se verhaal “n Doodgewone vrou’ word in hierdie opsig as voorbeeldteks gebruik. Hierdie verhaal word in die vorm van ’n raamverhaal aangebied. ’n Groep middeljarige vroue kuier saam, en dan word die spookstorie deur een van hulle vertel. Die vroue kuier omtrent eenmaal per jaar só saam: ’n groot ete, ’n paar bottels wyn, geen mans en kinders toegelaat nie.

Na aandete probeer die vroue ’n groepsfoto neem, maar die digitale foto lyk uit fokus uit en iemand merk op dat Rita (die verteller) soos ’n spook lyk. Die gesprek beweeg natuurlik in die rigting van spookstories, en Rita vertel dan die verhaal van haar eie spookervaring.

Sy was jare gelede in die huis van ’n jong skrywer, besig om (met ’n groot gestryery) die man se boek te probeer redigeer. Tydens ’n argument oor ’n komma kyk sy deur die vensterdeur en sien ’n jong vrou deur die tuin stap. Wanneer sy aan Frank (die skrywer) noem dat sy buurvrou kortpad deur sy agterplaas vat, kom dit aan die lig dat Frank niemand gesien het nie – en ook dat daar geen toegang tot die agterplaas is buite deur die huis nie. Na ’n kort gesprek kom Frank tot die konklusie dat Rita ’n spook moes gesien het.

Frank gaan later op sy eie die bure uitvra, en vind uit dat ’n jong verpleegster (wat Rita se beskrywing van die jong vrou pas) vroeër in die huis gewoon het. Die

verpleegster is in 'n motorongeluk oorlede. Sedertdien is die huis selde bewoon omdat die inwoners kla oor die spook. Frank het egter nooit self die spook gesien nie.

Hierna word teruggekeer na die verhaal van die groep vroue. Rita merk op dat sy nie weet of sy ooit 'n spook gesien het nie omdat die spook van die jong vrou soos 'n doodgewone vrou gelyk het. Een van die ander vroue vra haar dan, skynbaar as 'n grap, om te sê hoeveel mense sy in die vertrek sien. Rita antwoord "Nee, dis net ons ses hier om die tafel... En die ou vrou daar in die hoek" (Van der Vyver, 2006:18). Daar is egter niemand in die hoek nie, en Rita maak dit af as 'n grap, asof sy net wou sien of die ander vroue haar storie geglo het. Rita het egter 'n ou vrou gesien sit op die (skynbaar) leë stoel in die hoek van die eetkamer, maar vertel dit nie aan die ander vroue nie.

Daar is slegs twee mimetiese ruimtes ter sprake in hierdie verhaal: die eetkamer waarin die vroue kuier en Frank se kothuis (waar Rita haar eerste spook gesien het). As primêre spookruimte – en in lyn met die patroon wat besig is om uit hierdie verhaalanalises te ontwikkel – kry Frank se kothuis die grootste hoeveelheid aandag in terme van ruimtebeskrywing. Daar is egter twee spooke ter sprake in hierdie verhaal, en dus twee spookruimtes. Die vraag ontstaan dus: Waarom kry die sekondêre spookruimte minder aandag? Alvorens hierdie vraag beantwoord kan word, moet daar eers gekyk word na die ruimtes soos wat dit in die verhaal beskryf word.

*Frank se kothuis voor die verskyning van die vrou in die agterplaas word soos volg deur Rita beskryf:*

Vir die eerste keer in jare stoot sy 'n hek oop, 'n geroeste, krakende hek, om na 'n verbode tuin te kyk. Vir die eerste keer in meer as 'n dekade roep sy daardie dag in Frank se kothuis in Observatory op, die kaal sitkamer waar hulle aan sy manuskrip sit en werk het, die stowwerige tafel tussen hulle, die smerige vensterdeur met 'n uitsig op 'n agterplaas vol onkruid. Frank het pas ingetrek en nog nie sover gekom om al sy besittings uit te pak nie – bokse vol boeke het oral rondgestaan – of vensters te was of gordyne te hang nie. Die kothuis het bedompig geruik omdat dit maande lank leeg gestaan het, so 'n klam bedompigheid wat vererger is deur die hittegolf wat die Kaap daardie Februarie getref het. Vir die eerste keer laat sy haarself toe om daardie dag te onthou. Die lagie sweet wat aan Frank se ongeskeerde wange gekleef het. Die taaiheid in die waaie van haar arms en bene. Die gewig van die lug om hulle. Dit moet wees wat swaartekrag beteken, het sy in 'n stadium gedink. As jy kan vóel hoe die lug jou teen die aarde vasdruk (Van der Vyver, 2006:14).

Rita gebruik 'n ruimtelike metafoor om haar herinnering aan daardie dag te in te lei – 'n metafoor wat bydra tot die atmosfeer van 'n gruwelverhaal of spookstorie. Sy stoot 'n krakende, geroeste hek in haar geheue oop om na 'n verbode tuin, 'n verborge herinnering, te kyk. Die gebruik van so 'n spesifiek-ruimtelike metafoor dra by tot die skep van die atmosfeer vir die spookstorie.

Hierna onthou Rita die ruimte van daardie herinnering in detail wat die tyd, plek, ruimte, temperatuur, gesprek en atmosfeer rondom die insident insluit. Soos in die vorige verhale wat in hierdie hoofstuk behandel is, kan daar weereens gesê word dat die gedetailleerdheid van die ruimtebeskrywing bydra tot die skepping van 'n sin van realiteit in die verhaal. Die leser kry genoeg detail van die ruimte waarin die verhaal afspeel om dit voor die geestesoog op te roep. Sodoende word die verhaal meer geloofwaardig gemaak.

Dit is opvallend dat, alhoewel hierdie ruimtebeskrywing die gedetailleerdheid bevat wat in die vorige verhale hier behandel ook gevind word, die ruimte self aansienlik verskil van die algemene ruimte van die spookstorie. Hierdie is nie 'n koue, stormagtige nag op 'n verlate plaas nie. Dit is 'n warm somersmiddag in 'n gewone huis. Die enigste krakende hek is 'n metafoor. Daar kan geargumenteer word dat hierdie ruimte aansluit by die groter idee van die verhaal – spoke verskyn as doodgewone mense, en word daarom in doodgewone ruimtes waargeneem. In hierdie geval, eerstens in 'n agterplaas op 'n warm somersmiddag, tweedens in die hoek van 'n gesellige eetkamer tydens 'n laatnag gekuiery.

'n Laaste punt wat ondersoek moet word, is dat die spookkarakter in subtiele kontras met haar ruimte uitgebeeld word: die spook verskyn in 'n agterplaas op 'n drukkend-warm somersmiddag, maar sy dra 'n langbroek en 'n trui. Dit is juis hierdie aspek van die vrou wat Rita se aandag vang. In hierdie lig gesien word die ruimte weereens gebruik as 'n vorm van verifikasie van die eienaardigheid van die spookverskynsel: die vrou staan in skerp kontras met die ruimte waarin sy verskyn.

Nadat Rita vir Frank vertel dat sy 'n vrou in die agterplaas gesien het en Frank die onmoontlikheid van die situasie uitgelig het, besluit Rita om self die agterplaas te ondersoek:

Rita spring op en stap vinnig deur die oop venster deur na die verste deel van die smal agterplaas. Die regterkantste symuur is wit gevef en met obsene graffiti

bekrap, die linkerkantste symuur oorgroei met 'n rankplant wat nie te gesond lyk nie. Maar daar is nie 'n hek of 'n deur of enige vorm van ingang of uitgang in enige van die mure nie (Van der Vyver, 2006:15-16).

Rita se ondersoek van die agterplaas – en die beskrywing daarvan – vervul meer as een funksie. Dit dra by tot die skepping van 'n realistiese ruimte, die leser word weereens detail aangaande die ruimte gegee om die skynbare werklikheid daarvan te versterk. Verder word die fisiese aspekte van die ruimte gebruik as 'n middel om die verskyning van die spook werklik te maak. Vervolgens word daar klem geplaas op die deure en afwesigheid van hekke in die ruimtes.

In aansluiting by die vorige verhaalanalises het ons hier ook te make met 'n verhaal waar daar klem geplaas word op die ruimtelike aspek van deure en vensters – in hierdie geval, 'n vensterdeur, en die afwesigheid van hekke. Die verteller, Rita, sien die spook wat deur die agterplaas loop deur 'n vuil vensterdeur. Die idee dat die vrou wat deur die agterplaas geloop het 'n spook was, word hier bevestig deur die afwesigheid van hekke en deure – daar is geen toegang tot die agterplaas nie behalwe deur die huis. Daarom, as Rita werklik 'n vrou in die agterplaas gesien het, moet dit – deur Frank se logika – 'n spook wees, iemand wat nie deur die normale, werklike ruimte onopgemerk tot in die agterplaas sou kon kom nie.

Hierdie kort ruimtebeskrywing plaas ook 'n mate van klem op die mure wat die agterplaas omhein. Hierdie mure “wat sy erf skei van 'n stegie waar bergies en straatkinders snags slaap” (Van der Vyver, 2006:15) het ook verskeie klein funksies wat bydra tot die algemene funksies van die ruimte in hierdie verhaal. Dit bevat weereens die gedetailleerdheid wat die fiktiewe werklikheid van die verhaal vestig. Dit dien ook as die skeiding tussen ruimtes of, anders gestel, die afsondering van Frank se agterplaas van die res van die stedelike ruimte. Hierdie skeiding wys ook weereens die probleem uit met die analises van ruimte in die stedelike spookstorie – die spookhuis word duidelik in 'n stadsruimte geplaas, maar ook duidelik daarvan geskei. Dit sou impliseer dat die stad as ruimte nie werklik gesien behoort te word as die belangrikste deel van die ruimte van die storie nie, maar eerder as die buitelyne van die prentjie. Soos wat die verlate vlaktes in ander verhale die spookhuise omring, word die spookhuise in hierdie stories deur stede omring. Die klem is dus nie op die stedelike ruimte nie, maar steeds op die spookhuis as primêre ruimte.

Wanneer die tweede spook in hierdie verhaal haar verskyning maak, word die ruimtes weereens geskei. Waar Frank se agterplaas van die res van die stedelike



ruimte geskei word deur die fisiese beskrywing van mure, word dit in hierdie geval eerder geskei op grond van weglating. Die stedelike ruimte, sowel as die ruimte van die res van die huis waarin die vrou kuier, word eenvoudig weggelaat in die ruimtelike beskrywings en kan dus afgemaak word as minder belangrik.

Die eetkamer waarin die vrou sit en kuier, word kortliks soos volg beskryf:

Vanaand is Tania die gasvrou. Sy het haar tienerseun by haar gewese man gaan aflaai en 'n groen Thai-kerrie gekook, 'n dosyn katedraalkerse in haar eetkamer met die rooi mure aangesteek, 'n rooi fluweellap oor haar ronde eetkamertafel uitgesprei, en haar lippe sorgvuldig geverf om by die mure en die tafeldoek te pas (Van der Vyver, 2006:9).

Die klem in hierdie ruimtebeskrywing word duidelik op kleur geplaas. Behalwe vir die groen Thai-kerrie word die ruimte basies in rooi geteken. Hierdie kleur het meervuldige assosiasies – rooi word soms verbind met liefde, soms met bloed en geweld. Dit verg dalk 'n sprong van verbeelding, maar wanneer in ag geneem word dat die vertrek slegs deur die katedraalkerse belig word kan dit aangeneem word dat die rooi mure en tafeldoek 'n donker kleur sou aanneem. Dalk daardie donker, amper maroenrooi van droë bloed?

Dit sou sekerlik inpas by die genre van die spookstorie, die temas van gewelddadige bloedvergietings en sterftes. Die probleem met hierdie idee is egter dat die tweede spook, die dame wat in die eetkamer aan Rita verskyn, se verlede nie geopenbaar word nie. Daar is dus geen geskiedenis – gewelddadig of andersins – wat met die bloederige kleurskakerings van die ruimte in verband gebring kan word nie.

Die einde van die verhaal – wanneer die verteller aan die leser openbaar dat sy wel die vrou in die hoek gesien het, word die ruimte weereens grootliks in terme van kleur beskryf:

Dis ook tyd om op te hou drink, besluit sy, anders bieg sy dalk teenoor haar vriendinne dat sy werklik 'n paar minute gelede 'n vrou daar in die hoek gesien sit het.

'n Doodgewone vrou met 'n moeë gesig, haar vel bleek teen Tania se eksotiese eetkamer mure, haar grys kruihare silwer belig deur die katedraalkerse (Van der Vyver, 2006:18-19).

Wanneer die tweede spook – die ou vrou – ten opsigte van kleur in kontras met die ruimte beskryf word, kan daar aangeneem word dat die “eksotiese eetkamer” met sy rooi mure en tafeldoek dalk slegs as 'n metode aangewend word om hierdie kontraste

uit te lig. Die ou vrou met haar grys hare en bleek vel is duideliker sigbaar in die half-donker eetkamer juis omdat die mure rooi is. Hierdie idee sluit ook aan by die vorige spookverskyning. Die spookvrou in Frank se agterplaas was ook opvallend juis omdat sy skynbaar in kontras met haar ruimte was: op 'n warm somersmiddag het daardie vrou met 'n langbroek en trui rondgeloop.

Dit is moontlik juis ook om hierdie redes dat die tweede spookruimte heelwat minder aandag kry in terme van ruimtelike beskrywing. Die patroon van die doodgewone vrou wat slegs in subtiele opsigte in kontras staan met die ruimte waarin sy verskyn, word gevestig met die verskyning van die eerste spook in Frank se agterplaas. Wanneer die tweede spookvrou verskyn, word hierdie patroon herhaal, maar nie herhaaldelik uiteengesit nie.

Hierdie verhaal sluit dus, ten opsigte van die funksies van ruimte, in meer as opsig aan by die vorige verhale wat in hierdie hoofstuk behandel is. Daar word van ruimtelike beskrywings gebruik gemaak as 'n realiteitsanker; die ruimte word gebruik as verifikasie vir die bestaan van die spook; die ruimte word gebruik om die atmosfeer van die spookstorie te skep; die klem wat geplaas word op deure, vensters en – in hierdie geval – hekke. Daar is ook enkele verskille – die gebruik van kleur; die kontras van die spookvroue met hulle ruimte; die afwykings van die gewone spookstorie-ruimtes. Hierdie afwykings kan toegeskryf word aan die suggestie wat in die titel van die verhaal opgesluit lê: Spoke verskyn, in hierdie verhaal, as doodgewone mense. Daarom word die ruimte nie met soveel detail as in ander spookstories beskryf nie, maar eerder as gewone, normale ruimtes.

## **2.6 Die begraafplaasruimte**

As daar een plek is waar die teenwoordigheid van 'n spook feitlik vereis word, is dit begraafplase. Begraafplase is ruimtes wat algemeen met spookstories verbind word, maar word nie so algemeen in spookstories aangetref as wat 'n mens sou verwag nie. Die begraafplaas is dus nie die mees algemene ruimte wat in spookstories aangetref word nie. In Botha se versameling, Die beste spookstories van C.J. Langenhoven (1992), is daar slegs een uit die agtien verhale wat in 'n begraafplaas afspeel. In Fryer se versameling Van spoke gepraat (2006) speel geeneen van die spookstories af in 'n begraafplaas nie. Die meeste fiktiewe spookstories loop 'n wye draai om die begraafplaas en speel eerder af in o.a. die ruimtes wat vroeër in hierdie

hoofstuk bespreek is. Die spook blykbaar eerder op die toneel van hul afsterwe of plekke wat betekenisvol in hul lewens was.

Daar is tog spookstories wat die begraafplaas – of enkele, verlate grafte – inspan as ruimte vir die spookstorie. Een van hierdie verhale is 'Die tralies in die veld' van C.J. Langenhoven, wat dan in hierdie afdeling as voorbeeldteks gebruik word.

Hierdie verhaal wyk effens af van die vorige verhale wat in die hoofstuk bespreek is, hoofsaaklik omdat die spook in hierdie verhaal nie die spook van 'n mens is nie. In die vorige hoofstuk is genoem dat die werkbare definisie van 'n spook vir die doel van hierdie studie beskou word as 'n verskyning wat (h)erken word as die gees van 'n afgestorwe persoon. Of honde geeste/siele het, is 'n saak wat deur ander ondersoek kan word. In hierdie verhaal word die spookhond herken as die reeds afgestorwe Jasper, en daarom plaas ek die verhaal binne die parameters van die studie. Die verhaal bied ook 'n effense afwisseling van die standaard "kettings-sleep-in-die-begraafplaas"-scenario. Wat vir hierdie ondersoek van groter belang is as die aard van die spook, is die ruimte waarin hy sy verskyning maak.

'Die tralies in die veld' is die verhaal van Rens van Rensburg, 'n man op reis wat een nag moet skuiling soek weens "'n teëspoedjie sodat ek nie maar kon aanhou deur die nag soos my plan was nie" (Langenhoven, 1992:33). Hy klop aan by die naaste huisie en word vriendelik ontvang en herberg gegee deur die kinderlose egpaar Hans en Wilhelmina Weimar.

Ongeveer 18 maande later is Rens weer in die omgewing en besluit om te gaan groet op die plaas waar hy vroeër so goed ontvang is. Op pad na die werf toe merk hy iets op wat nie voorheen daar was nie – 'n verlate graf. Die graf is dié van Johannes Hildegard Weimar, sy vroeëre gasheer, en die graf word getrou bewaak deur Hans se hond, Jasper. Wilhelmina vertel later dat Jasper absoluut weier om die graf te verlaat, en daarom is daar vir Jasper 'n klein hokkie binne die klein begraafplasie gebou. Jasper duld ook glad nie dat vreemdelinge by die hekkie van die begraafplaas inkom of oor die tralies klim nie.

Maande later, een skemerdonker aand, kom Rens weer verby die veldgraf gery. Jasper lê getrou op sy plek maar steur hom geensins aan Rens nie. Dan spring die hond skielik op, gaan te kere met "uitbundige gebare" en lek die lug waar "'n hand sou gewees het as iemand voor hom sou staan", die hond se ore word platgedruk

asof iemand daarvoor streef (Langenhoven, 1992:35). Na 'n rukkie bedaar die hond en gaan weer lê.

Dit is eers na hierdie eienaardige optrede van Jasper dat Rens 'n nuwe grafsteen in die begraafplasing opmerk. Die steen lees:

JASPER  
WAT SY BAAS SE GRAF HIER  
VYFTIEN MAANDE  
OPGEPAS HET  
EN NOU  
HIER AAN SY VOETE  
BEGRAWE LÊ

En Jasper, die hond wat reeds dood en begrawe is, lê steeds, nadat die grafsteen gelees is, op sy plek "kin op die voorpote, oë oop, wakker" (Langenhoven, 1992:36).

Die primêre spookruimte in hierdie verhaal is duidelik die klein, afgesonderde begraafplasing. Die begraafplaas is nie net afgesonderd in terme van geografiese plasing nie, maar word verder van die res van die ruimte geskei deur die tralie-omheining wat daarom geplaas is. In aansluiting by die begraafplaas word die ruimte daar rondom, insluitende die pad wat daarheen lei, ook deeglik beskryf. Laastens kry die plaasopstal ook 'n mindere hoeveelheid aandag.

Rens begin sy vertelling met 'n beskrywing van die plaas:

Die plaas Blyrivier lê 'n myl of agt van die naaste dorp af. Die pad van die dorp na die plaas loop gedeeltelik langes 'n droë kloof op, met steil, hoë koppe aan weerskante. Wanneer jy bo is, gee die rante pad en jy ry oor 'n opdraande vlaktetjie. Dan kom jy op die hoogte uit, en hier, ná die onbewoonde bossieveld wat jy agtergelaat het, lê voor jou oë uitgesprei 'n panorama van landerye, tuine, wingerde en bome, met 'n menigvuldigheid van wit huisies met swart rietdakke tussen die groen. Die plaas is aan klein hoewes opgesny, want die grond is vrugbaar en die watervoorraad vas (Langenhoven, 1992:32).

Die plaas Blyrivier en die pad wat daarheen lei word duidelik beskryf. Die ruimte word ten opsigte van geografiese besonderhede en plantegroei duidelik aan die leser oorgedra. Ons het dus weereens te make met die soort ruimte wat byna moeiteloos letterlik voor die geestesoog opgeroep kan word.

Ons het ook weereens te make met 'n tipiese plaasruimte – in hierdie geval, 'n plaasruimte vol lewe. Hier word duidelik met sukses geboer, die plaas is vrugbaar, die watervoorraad standhoudend. Anders gestel, dit is nie 'n ruimte wat met die eerste oogopslag as 'n spookruimte beskou kan word nie.

Nog 'n element wat hier na vore kom, is die idee van orde. Die landerye is skynbaar deeglik uitgelê, die plaas is in kleinhoewes verdeel, die huisies staan duidelik uit as aparte elemente. Nie net is die ruimte ordelik verdeel nie, die verskillende aspekte van die ruimte word reeds hier van mekaar onderskei. Die plaas word geskei van die groter, omringende ruimte deur die pad wat gevolg word en die geografiese besonderhede wat daaromheen geplaas word. Die pad wat deels langs 'n kloof af loop, die hoë koppe en die opdraande vlaktetjie dien as 'n soort deurgangsroete tussen die bossieveld wat agtergelaat word en die panoramiese plaasruimte.

Die ruimte word wel as 'n geografies afgesonderde ruimte aangebied, maar word nie as 'n totaal verlate ruimte uitgebeeld nie. Waar ons in die vorige verhale te make gehad het met groot verlate ruimtes wat, met die uitsondering van een huis, feitlik onbewoond was, het ons hier te make met 'n plaas wat kleinhoewes opgedeel is. Eenvoudig gestel, daar is meer mense in die omgewing as in die vorige verhale wat hier behandel is. Hierdie groter teenwoordigheid van lewende mense word egter nie ingespan as deel van die verhaal nie. Die afgesonderdheid van die begraafplaasruimte word op 'n manier onderstreep deur die moontlike teenwoordigheid van meer mense – ten spyte van al hierdie omringende kleinhoewes en hul inwoners is die begraafplaas steeds 'n eensame en verlate plek.

Die huis waarby Rens om herberg vir die nag aanklop, word kortliks soos volg beskryf:

Ek gaan by die naaste woning aanklop – 'n prentjie van 'n huisie, omring van blomme en byna oorgroei met kanferfoelie. Met gebruiklike Afrikaanse gasvryheid is my daar herberg en liefde verskaf (Langenhoven, 1992:33).

Met hierdie kort beskrywing word die huis van Wilhelmina en Hans duidelik as 'n lewende ruimte gevestig met beelde van plantegroei en die bevestiging van die inwoners as lewende, vriendelike en liefdevolle karakters. Die ruimte word ook duidelik geskei van die later-verlate begraafplasing. Die blomme wat die huis omring en die kanferfoelie wat die huis feitlik oorgroei, vorm 'n grens of kokon rondom hierdie huisie.

Hierdie kort beskrywing van die huis dui ook aan dat dit nie die primêre ruimte – die spookruimte – van die verhaal is nie. Dit dien meer as 'n teenstelling met die primêre spookruimte wat later in die verhaal aangetref word: die begraafplaas.

Wanneer Rens maande later weer die plaas besoek, merk hy die eensame graf in die veld op:

Dit kan 'n agtien maande gewees het voor ek weer, een namiddag, daar oor die vlaktetjie opry om aanstons op die hoogte uit te kom en die plaas in die gesig te kry...<sup>34</sup> Terwyl ek so sit en dink, val my oog op 'n stuk handewerk wat nie vantevore daar was nie. Tussen die bossies lê 'n eensame graf, en bestem om eensaam te bly, of byna eensaam, want hy was in die vierkant omgetralie, plek latende vir nog een liggaam wat klaarblyklik bedoel was om, wanneer die tyd daar sou wees, neffens die eerste 'n rusplaas te vind. Van die pad af kon ek nie mooi duidelik sien nie – dit was 'n vyf-en-twintig of dertig tree<sup>35</sup> opsy en daar was gannas en kraalbossies voor. Maar so 'n afgesonderde plek om 'n verlore dierbare weg te lê was vir my so treffend dat ek my kar laat stilhou en soheentoe stap. Toe ek daar kom, sien ek die graf is darem nie so eensaam nie. Langes die heuweltjie grond, wat van rankgewassies al byna toegedek is, maar nog binne die tralies, staan 'n hokkie van stene gebou en met riet gedek, omtrent so groot soos 'n buite-bakoond (Langenhoven, 1992:33-34).

Heelwat van die eienskappe van ruimtebeskrywings wat in die vorige verhale aangetref is, kom weereens in hierdie beskrywing van die begraafplaas na vore. Daar word duidelike tydsaanduidings gegee – hierdie tweede besoek aan die omgewing is ongeveer 18 maande na die eerste besoek, die tyd van die dag word aangedui as laatmiddag. Die ruimtebeskrywing sluit aanduidings na die pad wat na die plaas en die begraafplaas lei in, insluitende aanduidings van fisiese afstand. Daar word duidelik na die afgesonderdheid of eensaamheid van die ruimte verwys. Die ruimte word duidelik van die omliggende ruimte geskei deur middel van die tralies. Die ruimte word kompleet met plantegroei geteken. Hierdie hoeveelheid detail wat in die ruimtebeskrywing aangetref word, verskaf weereens – soos in die vorige verhale – 'n tipe realiteitsanker. Wanneer 'n ruimte met hierdie hoeveelheid detail vir die leser geteken word, word die fiktiewe realiteit daarvan versterk, en die bonatuurlike gebeure wat dan vervolgens in hierdie ruimte plaasvind, word makliker deur die leser gesien as 'n fiktiewe werklikheid, of iets wat werklik sou kon gebeur.

Terwyl Rens daar by die tralies staan, kom Wilhelmina aan en verduidelik enkele redes vir die afgesonderde plasing van die graf en Jasper se teenwoordigheid:

---

<sup>34</sup> My weglating.

<sup>35</sup> Langenhoven se spelling.

“Lank voor sy siekte al het ek en hy afgespreek dat ons eendag eensaam en afgesonderd by mekaar sou rus soos ons eensaam en afgesonderd geleef het. Daar langes hom sien jy wag my plekkie vir my.” Met die praat was ons genader tot voor die hekkie. Wilhelmina sluit hom oop en gaan in. Ek wou net agter haar ingaan, toe vlieg Jasper op en half uit sy huisie uit, sy hare orént, sy tande wit (Langenhoven, 1992:34-35).

Hierdie verduideliking van Wilhelmina aangaande die plasing van haar eggenoot se graf, bring nog 'n ruimtelike aspek na vore wat reeds in die vorige verhale aangetref word – die ruimte as ekstensie van die karakters of spoke. Hans se graf (en Wilhelmina se toekomstige graf) is opsetlik in 'n ruimte geplaas wat 'n weerspieëling van hul persoonlike lewens uitbeeld. As kinderlose egpaar het hulle eensaam en afgesonderd op hul kleinhoewe geleef, en in lyn hiermee kies hulle om eensaam en afgesonderd (maar tog by mekaar) begrawe te word.

Die hekkie van die begraafplasing verkry ook in hierdie klein ruimtebeskrywing prominensie. Die hekkie is natuurlik die deurgangspunt tussen die twee ruimtes – die ruimte van die lewendes en die dooies, as mens dit so kan stel. Jasper, wat hier nog lewend is, is die ewige waghond. Hy laat slegs vir Wilhelmina binne die begraafplaas toe en beskerm die graf van sy baas met geweld wanneer ander mense die begraafplaas probeer betree.

Wilhelmina verduidelik hoe dit gekom het dat Jasper die graf bewaak: Hy het na Hans se begrafnis op die hoop rou grond gaan lê en nie daar weggegaan nie. Wilhelmina het hom probeer huis toe neem, maar al haar gepaaiery en geraas kon nie vir Jasper van sy plek beweeg nie. Wilhelmina het ander mense se hulp gevra om Jasper met rieme vas te bind en huis toe te neem. Jasper het eers woese baklei, en nadat hy vasgebond is so bitterlik aan die huil gegaan dat sy hom maar weer laat losmaak het. Hierna het Wilhelmina die hond probeer verhoonger, maar na drie dae sonder kos of water het Jasper nog by Hans se graf gebly. Daarna het sy maar elke dag vir die hond kos gebring en vir hom 'n klein steenhuisie by die graf laat bou (Langenhoven, 1992:35).

Jasper se bewaking van Hans se graf kan op 'n manier ook met ruimte verbind word. Jasper is 'n waghond, hy pas sy baas op. Wanneer sy baas verskuif word na 'n graf toe, word die begraafplaas Jasper se grondgebied. Soos enige ander dier beskerm Jasper sy grondgebied – en sy baas – met geweld wanneer nodig.

Wanneer Rens saam met Wilhelmina na die huis ry, word die opstal weer beskryf – hierdie keer in 'n somberder toon:

Wilhelmina het met my saamgery tot by haar huisie met die blomme daaróm, en die kanferfoelie daaroor, en die leegheid daarbinne, en ek het haar gegroet en verder gery met baie droefheid in my hart (Langenhoven, 1992:35).

Hierdie tweede beskrywing van die Weimar-opstal sluit aan by die eerste kort beskrywing. Waar die huis vroeër 'n omsingelde ruimte van lewe was, is dit nou 'n begrensde leegheid. Wilhelmina se smart word deur die lewende plantegroei omring, en weereens word 'n grens om die huis gevorm. Die lewende plantegroei omsingel die huis, die leegheid, veroorsaak deur die verlies van 'n geliefde, word binne die huis vasgevang.

Rens beskryf sy laaste besoek aan die klein begraafplasia soos volg:

Daarna het weer enige maande verloop, en toe kom ek een aand sterk skemerdonker die veldgraf verby. Ek klim weer van my kar af en ek stap deur die bossies tot by die tralieheininkie. Jasper lê op sy ou plek, sy kop net buitekant die steenhuisie... Toe merk ek eers op dat daar aan die voetenent van die graf 'n klein steentjie opgerig is. Die opskrif is na buite sodat ek dit deur die tralies by die lig van 'n vuurhoutjie kan lees...<sup>36</sup> Oor 'n oomblikkie, toe ek weer kon sien ná die donker wat op die vuurhoutjie se lig gevolg het, kyk ek terug na die steenhuisie. Jasper lê op sy ou plek, kin op die voerpote, oë oop, wakker (Langenhoven, 1992:35-36).

Hierdie laaste ruimtebeskrywing herhaal weereens die reeds gevestigde kenmerke van die ruimtelike aspekte wat in hierdie verhaal (en die vorige verhaal) gevestig is. Die klem op die detail, die uitwysing van temporele aspekte, die verwysing na die pad as deurgang tussen ruimtes; die tralies as skeiding tussen ruimtes. In hierdie ruimtebeskrywing word bloot 'n element bygevoeg – die graf van Jasper. Hierdie ruimtelike byvoeging word 'n belangrike deel van die storie, aangesien dit die klimaks van die storie verteenwoordig. Die feit dat die hond wat Rens hier op die graf sien lê reeds dood is – en dat die hond daarom dus 'n spook is – word in hierdie ruimtelike byvoeging in die verhaal bekend gemaak.

Alhoewel die spook van Jasper die primêre spookfiguur in die verhaal is, is dit dalk nodig om te onthou dat 'n menslike spook ook in die verhaal teenwoordig is. Tydens hierdie laaste besoek sien Rens immers hoe die spookhond opspring en optree asof hy by die baas (Hans) is. Die hond se ore word ook platgedruk asof iemand daaroor

---

<sup>36</sup> My weglatings.



streef. Die menslike spook is egter sekondêr, aangesien die beskrywing van die begraafplaas telkens sentreer rondom die teenwoordigheid van Jasper.

Ter afsluiting van die verhaalanalises kan opgemerk word dat hier duidelik 'n patroon bespeur kan word in die manier waarop ruimtebeskrywing in die verhale aangepak word. Daar is groot ooreenkomste in die manier waarop die skep en beskrywing van ruimte in hierdie verhale hanteer word. Daar is 'n aantal klein verskille wat, myns insiens, grootliks neerkom op die eenvoudige feit dat sekere verskille noodwendig in verskillende verhale aangetref sal word bloot omdat dit nie dieselfde storie is nie. Vervolgens dan my afleidings aangaande hierdie patrone.

## **2.7 Gevolgtrekkings**

Die meerderheid van hierdie verhale speel af in ruimtes wat een of ander vorm van isolasie (afgesonderdheid) bevat. Hierdie afsondering is meestal geografies – verlate plase, verlate vlaktes, verlate plase – maar kan ook as psigiese afsondering gesien word. Die menslike karakters word emosioneel afgesonder van die ander karakters in die verhale wanneer slegs een persoon die spook sien, of wanneer die karakter homself alleen in 'n 'bonatuurlike' situasie bevind en daarna die verhaal aan ander vertel en dan nie geglo word nie.

Die primêre spookruimtes word van die omliggende ruimtes geskei op veelvuldige maniere. In sommige gevalle het ons te make met letterlike omheinings soos mure en tralies, in ander gevalle word die ruimtes geskei op grond van die voorafgenoemde afgesonderdheid of geografiese aspekte – die berge, riviere en poorte rondom (veral) die plaasruimtes skei hierdie ruimtes van ander ruimtes wat in die verhale ter sprake kom.

Hierdie afskeidings van ruimte skei nie net die spookruimtes van die 'normale' ruimtes nie, maar kan ook gesien word as die skeiding tussen orde en chaos, die natuurlike en die bonatuurlike. Die 'normale' ruimte van die verhale is meestal geordende, bekende en alledaagse ruimtes. Hierdie ruimtes word dan in teenstelling met die primêre spookruimtes geplaas – die spookruimtes bevat tekens van chaos, hulle is vervalle, ongeorganiseerde, wilde ruimtes.

Die belang van ruimte word in al hierdie verhale onderstreep deur die hoeveelheid verteltyd wat daaraan gewy word. Die ruimtebeskrywings kry, oor die algemeen, heelwat meer verteltyd as ander elemente soos karakterontwikkeling en plotuiteensetting.

Die hoeveelheid detail wat daar in ruimtebeskrywings aangetref word, vervul verskillende funksies. Hierdie gedetailleerde beskrywings verklar soms die verloop van die verhaal; dit dra by tot die skepping van 'n totaal geloofbare fiktiewe werklikheid; dit dra by tot die vorming van ruimtebeskrywing as 'n realiteitsanker. Die hoeveelheid detail wat aan ruimtebeskrywings afgestaan word, lei ook tot die moontlikheid dat die ruimte van die spookstorie as deel van die rolverdeling van die verhaal beskou kan word – anders gestel, is dit moontlik dat die ruimtes in spookstories as 'n tipe karakter gevestig word?

Die ruimtebeskrywing beklemtoon ook sekere eienskappe van die verhale wat bydra tot die interpretasie van spookruimtes as liminale ruimtes. Die deurlopende klem wat op paaie, deure en vensters geplaas word kan gesien as aanduidings van limens. Die afgesonderdheid van die mimetiese ruimtes dra ook by tot die siening van spookruimtes as liminale ruimtes.

Hierdie algemene kenmerke wat deur hierdie verhaalanalises na vore gebring is, sal in die volgende hoofstukke meer volledig ondersoek word. Die kwessie van ruimte as 'n realiteitsanker word in hoofstuk 3 aangepak; die moontlikheid dat ruimtes as deel van die rolverdeling van die spookstorie gesien kan word, word in hoofstuk 4 ondersoek; die kwessie van spookruimtes as liminale ruimtes word in hoofstuk 5 onder die loep geneem.

## HOOFSTUK 3: RUIMTE AS REALITEITSANKER

### 3.1 Inleiding

You have got to love the people [characters]. See, that's the real paradox. There has to be love involved, because the more you love... then that allows the horror to be possible. There is no horror without feeling. If you have that, then horror is possible, because horror is contrasting our emotion to all the things that are good and normal. Without a concept of normality, there is no horror (Hoppenstand & Browne, 1987:13).

Só praat Stephen King van sy karakters in 'n onderhoud met Douglas E. Winter<sup>37</sup>. In essensie dui hy hier aan dat die gruwelverhaal slegs suksesvol is wanneer die onwerklike – dit wat algemeen as onwerklik, bonatuurlik of selfs gruwelik beskou word – in kontras gestel word met wat werklik – wat goed en normaal en algemeen aanvaarbaar – vir die gewone mens is. Hierdie konsep kan, myns insiens, ook toegepas word op die ruimtebeskrywings wat in die gruwelverhaal en die spookstorie voorkom. In hierdie geval word die ruimte dan die normale aspek wat in kontras gestel word met die gruwel van die bonatuurlike. Dit beteken natuurlik nie dat alle bonatuurlike verskynsels noodwendig vreesaanjaend of gruwelik is nie, maar wel dat die kontras tussen realiteit en onrealiteit van groot belang is in die gruwelgenre.

Die doel van hierdie hoofstuk is om ondersoek in te stel na die rede waarom die ruimtebeskrywings van spookstories (sien hoofstuk 2) so 'n sterk klem dra op die vestiging van realiteit. Met realiteit in hierdie konteks word verwys na dit wat as werklik beskou kan word binne (en selfs buite) die fiksionele verhaal. Wanneer daar van realisme in literêre tekste gepraat word, skyn dit logies te wees om 'n bespreking van die realisme by te voeg. Realisme as 'n genre of literêre beweging het egter, streng logies gesproke, min of geen plek in 'n bespreking van spookstories nie.

Die spookstorie is, in 'n sekere sin, so onrealisties as wat mens kan kry – ons het juis in hierdie genre te make met 'n verhaal waarin die onwerklike en die onrealistiese uitgebeeld word. Hierdie aspek staan in skerp kontras met die hoofdoelstelling van die realisme, naamlik dat alles in en rondom die verhaal wat vertel word so na as menslik moontlik aan die werklikheid moet wees.

---

<sup>37</sup> Hierdie aanhaling is opgeneem in die Hoppenstand en Browne (1987), waarin die bronverwysing na die onderhoud ter sprake slegs word aangedui as:  
Douglas E. Winter, "Talking Terror: Interview with Stephen King," *The Twilight Magazine*, V (February 1986), 18.

Ek wil egter betoog dat daar, onder die oppervlak, baie sterk eggo's van die primêre beginsels van realisme in spookstories gevind kan word. Wanneer die konsep dat "horror" 'n suksesvolle jukstapenering tussen werklik en onwerklik is, aanvaar word, kan 'n bespreking van realisme juis bydra tot 'n beter begrip van die funksies van ruimtebeskrywing in spookstories. Daar is egter ook sprake van 'n verbreking van die realisme, spesifiek gesetel in die bybring van die bonatuurlike, die onwerklike, die onrealistiese. Dit moet daarom duidelik gemaak word dat hierdie bespreking nie sal sentreer rondom realisme as 'n genre of literêre beweging nie, maar eerder sal fokus op die eienskappe daarvan wat van toepassing is op hierdie spesifieke ondersoek. Ten einde nie te ver af te dwaal van die hooffokus van hierdie studie nie, naamlik die ondersoek na ruimte in Afrikaanse spookstories, sal hierdie afdeling dus geensins 'n volledige of besonder deeglike ondersoek na die realisme sal wees nie.

Magiese realisme word in hierdie studie buite rekening gelaat, omdat dit 'n totaal ander vorm van realisme en fantasie omvat. Magiese Realisme is 'n poging om die onwerklike en werklike as een onlosmaaklike geheel uit te beeld. Op grond hiervan onderskei ek dit van die spookstorie (en die gruwelgenre, in die breë trekke). Die spookstorie floreer meestal op hierdie huiwering tussen die werklike en die onwerklike, nie op die integrering van die twee pole nie. Hierdie studie is op soek na die realistiese ankers wat in die ruimte van spookstories geplant word, nie na die vestiging van 'n magies-realistiese ruimte nie.

Ten einde hierdie realistiese ankers – en die redes daarvoor – te vind, sal hierdie hoofstuk hoofsaaklik 'n bespreking van enkele aspekte van die realisme bevat. Daar sal ook gekyk word na die rol van die leser se voorafkennis en sy persepsie van realiteit in sy (die leser) se ervaring van die teks as 'realisties', na aanleiding van Melanie Green (2004) se artikel 'Transportation into narrative worlds: The role of prior knowledge and perceived realism'. Daar sal ook aandag geskenk word aan die kwessie van raamverhale – soos in die vorige hoofstuk aangetoon is, word die meerderheid spookstories in die vorm van raamverhale aangebied.

Ten slotte sal hierdie hoofstuk die voorafgaande bymekaarbring om aan te toon hoe al hierdie elemente saamwerk tot die vestiging van 'n realiteitsanker in die spookstorie. Daar sal ook kortliks aandag gegee word aan waarom so 'n realiteitsanker in die spookstorie so doelbewus gebruik word.

### 3.2 Realisme

Die uitbeelding van die werklikheid in die kunste (insluitende literatuur) is geensins 'n nuwe idee nie. Aristoteles het reeds die konkrete werklikheid as die beginpunt van alle artistieke kreatiwiteit gesien (Van der Elst, 1992:417). Van der Elst omskryf hierdie eeue-oue konsep verder:

Dit wat nie natuurgetrou nageboots is nie, het nie aan die norme van kuns beantwoord nie. Dit hang weer saam met die eeue-oue beginsel van *imitatio*<sup>38</sup> en *mimesis*. Met hierdie opvatting het Aristoteles wel daarmee rekening gehou dat 'n kunstenaar selekteer en in sy kunswerk 'n gerekonstrueerde werklikheid tot stand bring binne 'n artistieke struktuur en dus nie 'n volle werklikheid nie (Van der Elst, 1992:417).

Die vraag wat spesifiek natuurlik – en dus ook werklik – is, maak nie deel uit van die definisie van realisme nie. Die algemene aanname is dat dit wat natuurlik is eenvoudig omskryf word as dit wat die skrywer van sy omstandighede waarneem. Hierdie waarnemings van die skrywer sal dan die omgewings, karaktereienskappe, optredes en stories van werklike mense as natuurlik beskou.

Of die waarneming van 'n bonatuurlike verskynsel in die strengste sin van die realisme as 'n natuurlike, werklike gebeurtenis beskou sou kon word, is 'n ope vraag. Aangesien bonatuurlike verskynsels – soos spoeke – nie algemeen as werklike, natuurlike verskynsels aanvaar word nie, sal daar vir die doel van die ondersoek aanvaar word dat bonatuurlike verskynsels nie as deel van die 'werklikheid' beskou word nie, maar eerder as verbeeldingryke fiksie (in terme van die realisme).

Dit is juis daarom dat die vestiging van 'n realistiese ruimte so belangrik is in die spookstorie. Die verskyning van 'n spook, en daarom ook die gebeure wat rondom hierdie verskyning plaasvind, is nie realisties nie. Dit staan die leser vry om so 'n verhaal af te maak as pure versinsel. Die gruwelgenre wil dit egter nie daar laat nie – die idee is om die leser die skrik op die lyf te jaag, en om hierdie doel te bereik moet die leser die verhaal kan glo. Dáárom word hierdie onrealistiese gebeure en kreature in realistiese ruimtes geplaas. Anders gestel, die onwerklike word in die werklike geanker om die fiktiewe waarheid van die verhaal te versterk. Om hierdie redes word enkele aspekte van die realisme vervolgens by die bespreking betrek.

---

<sup>38</sup> Van der Elst kursiveer.

George Becker (1949) is een van vele kritici wat nie net die waarde van die realisme raakgesien het nie, maar ook voorsien het dat realisme sal voortleef – nie noodwendig as 'n genre op sigself nie, maar as 'n onderliggende element in die skryf van (feitlik) alle letterkunde:

I doubt that after the first shock it would find anything but general and dispassionate acceptance as one of several possible ways to write literature. Its qualities are admittedly necessary, for even the habitual soarer into the empyrean blue needs to rest foot on solid ground once in a while (Becker, 1949:188).

Van der Elst (1992:417) beskryf die realisme as 'n literatuur wat betrekking het op 'n "waarheidsgetroue, ongeïdealiseerde uitbeelding van die werklikheid waarby die hier en nou van die leser en skeep (kunstenaar) 'n sentrale plek inneem".

Van der Elst wys ook op die groot hoeveelheid variante wat daar binne die genre van realisme onderskei kan word:

Die relatiewiteit van die *Realisme* kan geïllustreer word aan die talle variante wat daarvan bestaan. So word verwys na die kritiese Realisme, die durasionele Realisme, die dinamiese Realisme, die eksterne Realisme, die fantastiese Realisme, die magiese Realisme, die Formele Realisme, die naïewe Realisme, die rasonale Rasionalisme, die naturalistiese Realisme, die objektiewe Realisme...<sup>39</sup> en die sosialistiese Realisme (Van der Elst, 1992:417).

Becker (1949) voer aan dat daar drie basiese konsepte is wat die kern van die realisme vasvat. Die eerste hiervan is die vertrouwe in dokumentering en observasie (Becker, 1949:186). Tweedens is daar die "effort to approximate the norm of experience" (Becker, 1949:186). Die derde konsep is, aldus Becker (1949:187), die ideaal van objektiwiteit wat grotendeels 'n tegniese aspek van die roman is.

Die vertrouwe wat in die realisme op dokumentering en observasie geplaas word, is volgens Becker (1949:186) 'n teenstelling met die romantiek se klem op die tendens om die skrywer se "invention" aan te prys. Dit gaan dus in die realisme nie om die skrywer se groot verbeelding en die stories wat hy fabriseer nie, maar eerder om die vertelling van 'n verhaal wat uit die werklikheid ontstaan, 'n verhaal wat die realiteit op meervuldige vlakke uitbeeld.

Die meervoudige vlakke waarvan hier gepraat word verwys nie noodwendig na die 'diepte' van die verhale wat vertel word nie, maar eerder daarna dat alle vlakke van

---

<sup>39</sup> My weglating.

realiteit uitgebeeld word – insluitende die onsmaklikste, onaangenaamste waarhede. Alhoewel die verhale soms oppervlakkig kan voorkom – bedoelende dat dit 'n geval is van 'what you see is what you get' – is die vertelling van 'n verhaal binne die raamwerk van die realisme dus nie so oppervlakkig as wat dit mag voorkom nie.

Becker (1949:186) wys daarop dat die realiste van die eerste skrywers was wat werklik dialoog in ooreenstemming met die dialekte van hul karakters geskryf het. Hierdie akkurate uitbeelding van karakters was maar een van die maniere waarop hulle realiteit in hul werke gevestig het:

In general, the realist has accompanied this with an accuracy of external detail and a passion for fact in the representation of the external aspects of behaviour and environment which lend an air of absolute validity to fiction, making it no longer a feigned thing in the sense that either Touchstone or Plato meant (Becker, 1949:186).

Hierdie eerste konsep van Becker se realisme kan duidelik gesien word in die hoeveelheid detail wat gewoonlik in spookstories gevind kan word. Soos in die vorige hoofstuk aangedui is, skenk die skrywers van spookstories oor die algemeen 'n groot hoeveelheid aandag aan ruimtebeskrywing. Die ruimtes word beskryf in terme van geografiese ligging, weersomstandighede, tyd van die dag/nag, die grense (heinings, riviere) wat die primêre spookruimte van die omliggende omgewings skei en selfs die plantegroei.

Die skrywers van spookstories skep uitvoerige ruimtes deur die ruimtebeskrywing met 'n enorme (vir 'n kortverhaal) hoeveelheid detail in te kleur. Die lang ruimtebeskrywing in Langenhoven se 'Die bouval op Wilgerdal' wat in die vorige hoofstuk bespreek is, is 'n uitstekende voorbeeld hiervan. Die verteller noem nie net dat hy 'n vervalde plaas sien nie, hy beskryf die uitleg van die plaas volledig met die opnoem van watter plante waar groei en hoe al hierdie elemente in verhouding tot mekaar staan.

Ten opsigte van ruimte kan dus gesê word dat die skrywers van spookstories bitter min aan die leser se verbeelding oorlaat. Hulle beskryf hierdie ruimtes baie spesifiek, met baie detail. Anders gestel, die skrywers skep uiters realistiese ruimtes.

Becker se tweede konsep vir die realisme – die poging om die norm van ervaring te benader – staan in noue verband met die eerste konsep (Becker, 1949:186). Hier gaan dit, aldus Becker (1949:186-187) om die seleksies wat die skrywer maak.

Hierdie keuses moet juis gemaak word omdat geen stuk literatuur fotografies is nie (Becker, 1949:186). Die realiste is versigtig vir ongewone waarhede (“exceptional truths”), al kan hierdie waarhede gestaaf word deur dinge soos koerante (Becker, 1949:186).

Spoke en ander ‘bonatuurlike’ kreature sal sekerlik deur die absolute realiste gesien word as ongewone waarhede (“exceptional truths”), self al kan hierdie verskynsels (tot ’n mate) gestaaf word met bewyse. Verhale van spoke sou dus nie ’n tema wees wat maklik deur ’n realis sou gekies word om oor te skryf nie. Die skrywer selekteer wat uitgebeeld en vertel word. In die spookstorie verkies die skrywers (wat nie noodwendig realiste is nie) om nie die grootste fokus van die verhaal te plaas op die beskrywing van die bonatuurlike nie, maar eerder op die beskrywing en uitbeelding van die ‘werklike’ aspekte – die ruimte, die menslike karakters.

Die skrywers van die realisme selekteer ook hulle karakters uit ’n ander laag van die samelewing as wat voorheen oor geskryf is. Becker wys uit dat die skrywers van die realisme gewoonlik gaan vir die “humdrum, the unheroic, the animal, the sordid, the pessimistic, the meaningless” (Becker, 1949:187). Daar is natuurlik uitsonderings, en selfs in hierdie soms totaal miserabele karakters sou sekere skrywers spiritualistiese teenstelling uitbeeld (Becker, 1949:187). Maar in die algemeen het die skrywer van die realisme hom by die statistiese norm gehou (Becker, 1949:187).

Die seleksie van karakters in spookstories – die mense en die spoke – val in by die realisme se poel van karakters. Die menslike karakters in spookstories is gewoonlik doodgewone mense met doodgewone beroepe – joernaliste, dokters, boere, huisvrouens en reisigers. Die spookkarakters se menslike verledes is meestal ook doodnormaal – met die uitsondering van hul onnatuurlike, onverwagte of gewelddadige afsterwe. Die spookstorie plaas selde die fokus op karakters uit die hoër klasse van die samelewing.

Becker wys ook daarop dat hierdie skrywers karakters uitbeeld wat nie vasgevang word in skrikwekkende (“hair-raising”) gebeure nie, karakters wat nie deur doelbewuste sluhed in ’n hoek gedryf word nie, karakters wat nie gered word net voor die laksman se byl sak nie (Becker, 1949:187). En selfs wanneer sulke buitengewone dinge gebeur, sou die karakters in die realistiese werk nie die omvang van die gebeure besef nie, maar eerder “persist in being puppets though the situation



is a setting for supermen” (Becker, 1949:187). Becker wys daarop dat hierdie aspek ook in die formele aspekte van die werk deurskemer:

It is necessary that the straight line of plot be broken, that the conventional devices of suspense and climax be eliminated. The *scène à faire*<sup>40</sup> becomes the scene which is deliberately omitted; the story merely stops instead of being brought to an elaborately resolved ending; loose ends are no longer a flaw but rather an essential element in the pattern. In short, the goal is to make the plot (in the technical sense) as unsensational as possible for the sake of a faithful reproduction of “real life” (Becker, 1949:187).

In hierdie opsig is daar dalk 'n groter gaping tussen die realistiese werk en die spookstorie. Alhoewel die menslike karakters in spookstories meestal optree soos wat verwag sou word, kan dit nie gesê word dat hulle nie die omvang van die ervaring – of die bonatuurlikheid van die situasie – begryp en waardeer nie. Die spookstorie plaas meestal klem op die karakters se eerste ontmoetings met die bonatuurlike, op die karakter se se ‘inlywing’ in die werklikheid van wat hy voorheen as onwerklik beskou het.

'n Verdere verskil kan ook gesien word in die spookstorie se opwekking van spanning en ook daarin dat die gebeure uitloop op 'n klimaks. Meestal is hierdie klimaks opgesluit in die menslike karakter se kontak met die bonatuurlike en die oomblik waarin hierdie karakter moet aanvaar dat die bonatuurlike werklik is.

Die spookstorie verskil van die realisme in die bekendmaking van die oplossing van die verhaal. Spookstories eindig wel soms in die oplossing van 'n situasie. In ‘Die wandelende geraamte’ van C.J. Langenhoven, byvoorbeeld, word die spook se gespokery beëindig wanneer hy (die wandelende geraamte) dit uiteindelik regkry om 'n mens tot by sy (die wandelende geraamte) se fisiese oorskot te lei. 'n Groot aantal spookstories laat egter hierdie tipe oplossing uit – die karakter kom in aanraking met 'n spook, leer die verhaal agter die spokery ken, en gaan dan op sy weg met 'n veranderde wêreldvisie.

Die derde konsep wat Becker stel as een van die basiese elemente van die realisme, is die strewe na objektiwiteit. Becker (1949:187) voer aan dat hierdie grootliks 'n tegniese aspek van die verhaal is, aangesien die skrywer wegbeweeg van die panoramiese en dramatiese metodes en homself distansieer van die verhaal. Wanneer die skrywer homself van die verhaal verwyder, word die karakters gelaat

---

<sup>40</sup> Becker kursiveer.

om self deur die verhaal te beweeg sonder die skrywer se inmenging of kommentaar (Becker, 1949:187). Op hierdie manier verwyder die skrywer soveel as moontlik van die hindernesse (“barriers”) tussen die leser en die ervaring wat in woorde oorgedra word (Becker, 1949:187).

Objektiwiteit is natuurlik nie so eenvoudig soos die skrywer se verwydering van homself uit die verhaal nie.

It [objectivity] means that the writer takes great pains not to allow any personal prejudice or predilection to divert him from presenting things as they are... His ambition is the dispassionate approach of the scientist...<sup>41</sup> At his best he serves no interest; he has no preconceived views of how things should be; he observes and he states. It seems to me idle to deny that strict objectivity is impossible, that in the long run a personal view of man and the universe will emerge in even the most realistic work. The essential thing is that such a view eschews fancy and intuition, is reluctant to go beyond the facts, and is earnest in its pursuit of all the facts (Becker, 1949:187-188).

Van der Elst sluit aan by hierdie siening wanneer hy skryf:

Volstrekte objektiwiteit en dus absolute Realisme is 'n illusie. 'n Realistiese uitbeelding hang saam met die aard van die kuns waarin dit gaan om die spanning tussen die werklikheid en die artistieke uitdrukkingsmoontlikhede en middele (Van der Elst, 1992:417).

Duidelik is objektiwiteit in hierdie geval – in die skryf van fiksie – nie moontlik nie. Die strewe na objektiwiteit lê eerder in die skrywer se pogings om so min as moontlik van die feite af te wyk. Anders gestel, die objektiwiteit is gesetel in die realiteit, die werklikheid (fiktiewe werklikheid, al dan nie), van die ruimtes, karakters en gebeure. Wanneer fiksie soveel as moontlik van die werklikheid reflekteer sonder om elemente by te voeg wat hierdie illusie van werklikheid sou verbreek, dan het die skrywer van die realisme sy objektiwiteit (tot 'n mate) bereik.

Die verskeie variante van die realisme wat deur Van der Elst (1992:417) uitgewys word, dui ook op die groot omvang van die realisme as 'n literêre stroming. In lyn hiermee is dit nie noodwendig 'n groot sprong om aan te neem dat eggo's van die realisme in die oorgrote meerderheid van literêre tekste bespeur kan word nie – self al is hierdie eggo's die eenvoudige uitbeelding van 'n realistiese ruimte. In spookstories kan hierdie eggo's van die realisme gevind word in die sterk uitbeelding van realistiese ruimtes, die normale mense wat as karakters ingespan word, die byna

---

<sup>41</sup> My weglatings.

logiese oorsaak-en-gevolg-agtergrondstories van die spoke en soms ook die onopgeloste raaisels wat dikwels oorbly nadat die verhaal klaar vertel is.

Die vraag word dan: Waarom hierdie eggo's van realisme in 'n verhaalgenre wat taamlik ver van die algemeen aanvaarde werklikheid verwyder is? Soos herhaaldelik al genoem is, is die gebruik van realistiese elemente in die spookstorie 'n vorm van misleiding. Die leser word oortuig van die fiktiewe werklikheid van die ruimte en die menslike karakters ten einde die verskyning van die bonatuurlik makliker en meer gelate te aanvaar. Die sterk vestiging van die werklike maak die onwerklike meer waarskynlik.

Van der Elst (1992:417) noem ook dat daar deur die eeue verskeie redes bestaan vir die benutting van werklikheid in die kuns. Hy voeg hierby dat dit duidelik is dat die realisme nie net 'n stroming is wat aan 'n bepaalde tyd in die kunsgeskiedenis gekoppel kan word nie; dat die realisme eers in die 19<sup>de</sup> eeu 'n eg Europese periodebegrip geword het; en dat 'n mengsel van filosofie, religieuse en wetenskaplike opvattinge gelei het tot die manifestasie van die realisme as stroming in die kuns (Van der Elst, 1992:418). Realisme het, myns insiens, inderdaad ontwikkel tot 'n deel van feitlik alle tipe letterkunde. Soveel so dat daar eggo's van die realisme in die Afrikaanse spookstorie gevind kan word.

### **3.3 Die leser se voorafkennis en die persepsie van realiteit**

In haar artikel 'Transportation into narrative worlds: The role of prior knowledge and perceived realism' toets Melanie Green (2004) die invloed van die leser se voorafkennis en sy persepsie van realiteit op sy (die leser) se ervaring van 'n teks as 'realisties'.

Voor daar na die uitvoering en resultate van hierdie navorsing gekyk kan word, is dit nodig om enkele van die sleutelbegrippe van die studie kortliks uiteen te sit.

Green omskryf die proses van die leser se inlewing in 'n narratiewe wêreld ("transportation into a narrative world") soos volg:

Narratives have the power to sweep readers away to different places and times or to alternative universes. Readers of compelling stories may lose track of time, fail to observe events going on around them, and feel that they are completely

immersed in the world of the narrative. We call this process “transportation into a narrative world” (Green, 2004:247).

Hierdie proses (of gevoel) is niks nuuts vir iemand wat lief is vir lees nie. Dit gebeur soms met almal van ons – ons verloor onself in ’n goeie storie, en basta met die res van die wêreld. Hierdie proses van inlewing is geensins tot sekere genres beperk nie – dit is net soveel van toepassing op ’n liefdesverhaal of ’n speurverhaal as op ’n spookstorie. Green (2004:249) wys ook daarop dat inlewing nie afhangend is van die literêre kwaliteit van die verhaal nie, maar eerder van die aspekte van die verhaal wat die leser aantrek. ’n Swak-geskryfde liefdesverhaal, byvoorbeeld, sou dus moontlik net soveel inlewing by ’n sekere tipe leser kan opwek as die mees komplekse literêre werk by ’n ander tipe leser.

Dit kan ook genoem word dat die leser soms met opset homself in die verhaal inleef omdat hy tydelik uit die werklikheid wil ontsnap.

Die keuse wat lesers maak wanneer hulle kies watter soort verhale hulle wil lees, het ook ’n invloed op die mate waarin die leser homself in die verhaal inleef. Iemand wat, byvoorbeeld, juis verkies om ’n spookstorie te lees, het waarskynlik ’n verwagtingshorison wat reeds voorsiening maak vir die (tydelike) aanvaarding van sekere buitengewone ‘werklikhede’. Wanneer ’n leser dan die teks benader met hierdie tipe ‘voorbereiding’, is dit ’n logiese afleiding dat die leser homself makliker in die verhaal sal inleef, omdat hy reeds die bewuste besluit geneem het om so maak.

Green voer dit egter verder as die eenvoudige inlewing in die storie in. Sy betoog dat hierdie inlewing ’n invloed op die leser se wêreldbeskouing kan hê. Sy verwys na haar eie vorige navorsing (en die werk van ander navorsers) in haar omskrywing hiervan:

A transported reader suspends normal assumptions and treats the narrative as the frame of reference (see Strange, 2002)... the reader may consciously or unconsciously push real-world facts aside and instead engage the narrative world created by the author...<sup>42</sup> The phenomenological experience of being lost in a book may produce belief change in several ways: reducing negative cognitive responding, creating attachment to or feelings for characters, and making the narrative world seem more real and narrative events more like personal experience (Green, 2004:248).

---

<sup>42</sup> My weglatings.

Iemand wat gereeld spookstories lees, het waarskynlik 'n liefde vir die genre ontwikkel, en sal daarom makliker sy ongeloof in die bonatuurlike tydelik laat vaar om homself in die storie in te leef. 'n Ander leser wat nie hierdie reeds bestaande gemoedsoortuiging het nie, kan maklik deur die realistiese aspekte van die verhaal – onder andere die realistiese ruimtebeskrywings – oortuig word om sy ongeloof tydelik te laat vaar.

In hierdie gevalle het die leser dan reeds 'n verandering in sy wêreldbeskouing ondergaan, al is hierdie verandering net tydelik. Anders gestel, die verandering in perspektief duur slegs vir die lees van die verhaal. Wanneer die leser dan sy eie wêreldbeskouing opskort en vir die duur van die verhaal die raamwerk aanneem wat deur die skrywer/verteller daargestel word, kan gesê word dat die leser se wêreldbeskouing beïnvloed is deur die verhaal. Die leser se wêreldbeskouing word bewustelik, en meestal tydelik, verander om aan te pas by die narratiewe ruimte wat deur die skrywer geskep word.

Wanneer 'n spookstorie goed vertel word, wanneer die skrywer dit regkry om die ongeloofbare geloofbaar te maak, duur hierdie verandering in perspektief en oortuiging soms langer as die duur van die verhaal. Gruwelfilms is veral hier 'n voorbeeld wat maklik die argument kan illustreer. Iemand wat 'n goeie gruwelfilm gekyk het, is gewoonlik lank nadat die film verby is lugtig vir die donker. Dit is hierdie soort verhale wat mens oortuig dat daar 'n monster onder die bed en 'n spook agter die deur is wat net wag tot die ligte afgaan. En dit is hierdie soort verhale wat 'n mens kan oortuig, terwyl jy daar in die donker lê, dat daardie monster jou voete gaan afbyt as jy hulle nie NOU onder die kombes sit nie, dat daardie spook aan jou wang gaan vat as jy nie NOU die lig aansit nie.

Wanneer 'n spookstorie ure nadat die verhaal gelees is nog hierdie effek op 'n leser het, kan daar met gemak gesê word dat die skrywer daarin geslaag het om die leser totaal in sy fiktiewe wêreld in te trek, om die leser tot 'n taamlike mate van inlewing in die verhaal te lei, en ook om – op welke vlak ook al – die leser se wêreldbeskouing te beïnvloed.

Die realiteit van die narratief moet egter nie verwar word met die werklikheid van die alledaagse wêreld nie. Die narratief is nie werklik op dieselfde manier as wat, byvoorbeeld, die stoel waarop die leser sit, werklik is nie. Daarom is realiteitsankers

so broodnodig in die spookstorie. Die leser moet absoluut oortuig word van die 'werklikheid' wat in die narratief geskep word.

Die leser verruil een realiteit vir 'n ander wanneer hy die boek neersit, die verhaal klaar gelees het. Die tydelike inlewing in 'n ander, fiktiewe realiteit mag dalk tot 'n mindere of meerdere mate verandering in die leser se persepsie van die werklikheid teweeg bring, maar al die spoeke in die fiktiewe wêreld sal, byvoorbeeld, nie die werklikheid van 'n geliefde se afsterwe verander nie.

Green (2004:251) maak dit ook duidelik dat die persepsie van realiteit ("perceived realism") nie verwar moet word met die "real-world truth value" van 'n verhaal nie:

Studies suggest that the real-world truth value of a story has little impact on the extent to which readers became engaged in it, enjoy it, and are affected by it. Individuals may become equally transported into factual and fictional narratives, and indeed, fictional narratives can change beliefs as much as factual ones...<sup>43</sup> The reason may be that, as Bruner (1986) claimed, stories are treated differently from scientific or logical argument and may be held to different truth standards than rhetorical messages (Green, 2004:251-252).

Dit beteken, onder andere, dat die grootliks aanvaarde 'werklikheid' dat spoeke nie bestaan nie, nie noodwendig die leser van 'n spookverhaal sal verhoed om homself in die verhaal in te leef nie. Hierdie stelling van Green hou ook in dat dit moontlik is dat die voorafgenoemde 'werklikheid' ook nie noodwendig sal voorkom dat 'n leser sy eie opinie rondom die saak kan verander as gevolg van die fiktiewe verhaal nie. Intendeel, Green voer hier juis aan dat fiktiewe verhale anders as wetenskaplike en logiese tekste benader word en daarom nie aan dieselfde waarheidstandaard gehou word nie.

Green se eksperiment kan wel van toepassing gemaak word op 'n studie van spookstories – soos reeds genoem is, beperk Green die ervaring van inlewing in 'n teks nie tot spesifieke genres nie. Dit gaan om die faktore wat die leser se inlewing in die verhaal beïnvloed en die rol wat 'n leser se voorafkennis speel in sy ervaring van die teks as 'werklik'.

Die deelnemers aan Green se eksperiment is 'n kortverhaal gegee om te lees, en daarna is hulle reaksie op die realistiese aspek van die teks getoets. Die kortverhaal het gehandel oor 'n homoseksuele man wat na 'n reünie van sy universiteitskoshuis

---

<sup>43</sup> My weglating.

("fraternity") gaan en homself vir die eerste keer aan hierdie mans as homoseksueel openbaar.

Die opsomming van die resultate van die studie is soos volg:

The study reported here supported our hypotheses that prior familiarity with story themes produces increased transportation (Hypothesis 2), that transportation is associated with greater perceptions of realism (Hypothesis 3), and that transportation is associated with endorsing more story-consistent beliefs (replicating prior research; Hypothesis 4). However, the study did not provide support for Hypothesis 1 – that prereading instructions encouraging relaxation or elaboration could increase or decrease transportation, respectively. Hypothesis 5 – that perceived realism would mediate the relationship between transportation and beliefs – was also not supported (Green, 2004:260).

Die resultate van hierdie studie kan, soos reeds bespreek is, toegepas word op die lesers van enige kortverhaal. Hierdie veralgemening van nagevorste feite is nie sonder gevare nie – daar moet in ag geneem word dat Green se studie nie op dieselfde tipe letterkunde fokus as hierdie studie nie. Dit is 'n belangrike onderskeid – die leser se ervaring van die realiteit van 'n verhaal binne die gruwelgenre behels veel meer verbeeldingskrag en 'n ander wyse van lees as wat getoets is in Green se studie. Nietemin is Green se basiese konsepte – soos wat sy in hierdie studie bewys het – wel toepaslik op die mees basiese vlak: die leser se persepsie van realiteit in 'n gegewe teks, met inagneming van die leser se voorafkennis.

Die eerste bevinding van Green, dat voorafkennis van verhaaltemas die leser se inlewing in die verhaal kan versterk, is redelik eenvoudig en, myns insiens, 'n logiese aanname. Iemand wat, byvoorbeeld, 'n groot liefde het vir die lees van speurverhale, kan homself makliker inleef in die speurtog van die verhaal. So 'n leser sal waarskynlik meer oplet na die leidrade wat die skrywer in die teks plant, en met groot genoegdoening saam met die speurder in die verhaal tot die oplossing van die raaisel kom.

Haar volgende bevinding, dat die leser se inlewing verbind kan word met wyer persepsies van realiteit, werp 'n interessante lig op die lees van spookstories. Dit hou in dat die leser se persepsie van realiteit uitgebrei kan word deur die lees van spookstories. Anders gestel, dit hou in dat die leser nuwe kennis, of ten minste 'n ander manier om na die waarheid en die werklikheid te kyk, kan opdoen met die lees van die spookstorie. Hierdie konsep hou egter ook die teenoorgestelde van die stelling in – dat die leser met 'n wyer realiteitsbeskouing, die leser wat moontlik 'n

belangstelling het in die paranormale en die studie van bonatuurlike verskynsels, homself makliker in die verhaal sal inleef juis vanweë hierdie voorafkennis.

Green se verderde bevinding, dat die leser se inlewing geassosieer word met die ondersteuning van storie-konsekvente oortuigings, sluit aan by die vorige punt. In lyn hiermee sal 'n leser wat reeds in spoke glo, homself makliker in 'n spookstorie inleef as iemand wat glad nie in die moontlikheid van bonatuurlike verskynings glo nie.

Die interessantste bevinding van Green is waarskynlik dat die leser se persepsie van realiteit nie noodwendig sal dien as 'n ontmoetingsvlak tussen die leser se inlewing en oortuigings nie. Hierdie argument het die potensiaal om die vorige bevindings heeltemal omver te werp, want hiervolgens maak dit nie saak of die leser enigsins in spoke glo of nie. Die leser se persepsie van realiteit dien in hierdie hoedanigheid nie as 'n skakel tussen die fiktiewe moontlikhede en die alledaagse werklikheid nie.

As daar aanvaar word dat Green in hierdie opsig gelyk gegee moet word en dat die leser se persepsie van realiteit nie beskou kan word as 'n skakel tussen die fiktiewe moontlikhede en die alledaagse werklikheid nie, word dit duidelik dat die skep van realiteit – en daarom die gebruik van realiteitsankers – uiters belangrik is in spookstories. Dus, as die leser se persepsie van realiteit hom nie kan lei om die verhaal as 'werklik' te ervaar nie (al is hierdie 'n tydelike werklikheid) moet die skrywer die werklikheid van die verhaal binne in die teks vestig. En dit is, na my mening, een van die redes waarom die deeglike, gedetailleerde beskrywings van die ruimte in spookstories so uiters belangrik is.

Vervolgens word daar kortliks gekyk na nog 'n manier waarop die skrywers van spookstories die vlakke van verwydering tussen die onwerklikheid van die spookstorie en die werklikheid van die leser se alledaagse lewe verder oorbrug. Hierdie metode het nie direk te make met die ruimtelike beskrywings van die spookstorie nie, maar eerder met die plasing van die verhaal binne 'n raam – dit wil sê, die opstel van 'n mentale ruimte vir die spookstorie wat vertel word.

### **3.4 Die kwessie van die raamverhaal**

Die meerderheid van spookstories word as raamverhale aangebied. Natuurlik is daar uitsonderings – veral in die meer onlangse prosa. Hierdie gebruik van die



raamverhaal-struktuur in spookstories dra, myns insiens, by tot die vestiging van realisme en die verwyderingsvlakke tussen die werklike en die onwerklike.

Die spookstories wat in die vorm van 'n raamverhaal aangebied word, bied aan die leser beide 'n groter vlak van verwydering én 'n (waarskynlik) meer realistiese verhaal. Meer eenvoudig gestel, die raamverhaal bied aan die leser 'n keuse: dit kan óf gesien word as 'n bogstorie wat vertel word (dus: die realistiese vertelling van 'n onrealistiese verhaal), óf dit kan gesien word as 'n inleiding, 'n realistiese anker, in voorbereiding vir die vertelling van 'n verhaal van die bonatuurlike, wat ten slotte saamgevat word in 'n realistiese slot (die afsluiting van die raamvertelling).

Hierdie konsep kan soos volg voorgestel word:



Die eerste deel van die raamverhaal is gewoonlik dan die verteller wat die verhaal aan die leser voorstel. Hierdie inleiding bevat gewoonlik sekere kenmerkende mededelings van die verteller – hy lig die leser in dat die verhaal wat volg bonatuurlike elemente bevat; dat hy (die verteller) nie iemand was wat aan sulke dinge geglo het voordat hierdie dinge plaasgevind het nie; dat dit die leser (luisteraar) vrystaan om nie die verhaal te glo nie; maar ook dat hy, die verteller, vas oortuig is van die waarheid van sy verhaal. Verhale wat hier ter voorbeeld gelees kan word, sluit o.a. in C.R. Swart se 'Spookstories vir die waarheid'<sup>44</sup>; Walter Spiethof se 'Die Spookgas'<sup>45</sup> en C.J. Langenhoven se 'Die spook van Vergeleë'<sup>46</sup>.

Nadat hierdie raam vir die verhaal deur die verteller neergelê is, volg dan die verhaal van die spookontmoeting, die aanraking met die bonatuurlike of daardie een nag, lank, lank gelede, toe die verteller iets gesien het wat hy nie kan verklaar nie.

Die verhaal sluit dan af met 'n terugkeer na die 'huidige' vertellingsomstandighede. Die verteller sluit sy verhaal af met 'n terugkeer na die werklike. Hy sal soms die leser

---

<sup>44</sup> Opgeneem in: NIENABER, P.J. (red.). 1966. Geeste en gedaantes: gekeurde spookverhale. Pretoria: Voortrekkerpers.

<sup>45</sup> Opgeneem in: NIENABER, P.J. (red.). 1966. Geeste en gedaantes: gekeurde spookverhale. Pretoria: Voortrekkerpers.

<sup>46</sup> Opgeneem in: BOTHA, D. (red). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.

herinner dat hierdie verhaal jare terug afgespeel het, dat die oë soms truiks op die waarnemer speel, dat hy nie werklik seker kan wees van wat gebeur het nie. In ander gevalle sal die verteller weer daarop wys dat die leser kan kies om die storie te glo of as onsin af te maak maar dat hy, die verteller, vas oortuig is van die waarheid daarvan.

Op hierdie wyse dien die raamverhaal as 'n realiteitsanker tussen die leser en die bonatuurlike. Die raamverhaal kan egter ook gesien word as nog 'n vlak van verwydering tussen die bonatuurlike verhaal en die realistiese, werklike omstandighede waarin dit aangehoor/gelees word.

Ineke Bockting som die dilemma rondom die gebruik van raamverhale (spesifiek in die konteks van die Gotiese genre van die Amerikaanse suide) soos volg op:

The frame story, *the*<sup>47</sup> form of the Gothic story, is, in fact, like an onion, its different layers representing the different levels of narration around a core experience, which is thus carried up into different contexts, blurring the borders between present and past. One can also, conversely, think of a whirlpool or a tornado, which draws everything down towards its center. Indeed, this is why the frame story often creates a sense of "vertigo", a hovering on the edge of the abyss at its center (Bockting, 2006:44).

Die leser van die raamverhaal beweeg dus deur die verskillende vlakke van die raamvertelling ten einde by die eintlike storie uit te kom. In die spookstorie word hierdie raam rondom die verhaal dikwels as 'n meer realistiese vlak aangebied – dit is bloot 'n normale persoon (of persone) wat begin om 'n storie te vertel. Wanneer daar dan by die eintlike spookstorie aangekom word, is die leser aan die neus deur verskeie vlakke van die werklikheid gelei tot by hierdie onwerklike verhaal. Vanuit hierdie punt beskou dien die raamverhaal as 'n misleidende realiteitsanker – in metaforiese terme: Die padder word nie in die reeds-kokende water gegooi nie, maar in koue water gesit wat geleidelik warmer word; en wanneer die water begin kook is dit reeds te laat om te ontsnap.

Vanuit Bockting se perspektief plaas die gebruik van 'n raamverhaal die leser as't ware op die rand van die afgrond. Die leser kan, nadat hy die verhaal gelees het, kies om terug te tree, weg van die afgrond af, en terug te gaan na dit wat hy as werklik beskou. Wanneer die leser hierdie keuse maak, verkies hy dus om, ondanks sy inlewing in die verhaal, nie die verhaal as werklik te beskou nie. Aan die ander

---

<sup>47</sup> Bockting kursiveer.

kant kan die meer avontuurlustige leser homself natuurlik kop-eerste oor hierdie afgrond gooi en aanvaar dat die onwerklike werklik geword het en dat die voorheen-werklike wêreld nooit weer die geordende, stabiele plek sal wees wat dit vroeër was nie.<sup>48</sup>

Die gebruik van die raamverhaal-struktuur laat egter nie altyd aan die leser 'n keuse ten opsigte van interpretasie nie. Soms wend die skrywer juis die raamverhaal-struktuur aan as nog 'n element wat bydra tot die leser se ongemak en die opwekking van vrees (wat tog een van die doelstellings van die breër gruwelgenre is). Henry James, byvoorbeeld, gebruik hierdie tegniek met groot sukses in 'The Turn of the Screw'. Die verhaal begin met 'n uitgebreide raamvertelling, maar die raam word nie gesluit aan die einde van die verhaal nie. Rust beskryf hierdie tegniek van James soos volg:

James's story has an elaborate frame at the beginning designed to give the sense of the utmost control and veracity of the story. The credibility is affirmed by the narrator's giving us the story from an exact transcript Douglas made before his death, copying in turn from the account the governess gave Douglas just before her death. We have both the accuracy affirmed as well as the veracity – a deathbed confession, if you will, with no ascertainable motive but truth-telling on the part of the governess, Douglas, and our narrator. Yet the story ends terribly unframed with the shocking death of Miles. The horror is accentuated by the undermining of the frame structure itself, something we counted on to provide control (Rust, 1988:444).

Die struktuur van die raamverhaal is dus, volgens Rust, 'n tegniek wat die skrywer van die spookstorie sou kon gebruik om sy leser gerus te stel, om die leser 'n keuse te laat ten opsigte van die interpretasie van die verhaal, om die leser die illusie te gee dat hy (of ten minste dan die verteller) 'n mate van beheer het oor die storie. Die meeste skrywers van die Afrikaanse spookstorie gebruik dan ook die geslote raamverhaal vir hierdie doel – soos ek vroeër genoem het, herinner die vertellers in die afsluiting van die raam sy luisteraars (en lesers) daaraan dat hierdie verhaal wat hy vertel het lank gelede afgespeel het, dat hy (die verteller) hom dit kon verbeel het. Die verhaal word dus beheersd afgesluit – daar word terugbeweeg na 'n werklike, realistiese (fiktiewe) ruimte waarin die spookstorie duidelik afgesluit kan word.

---

<sup>48</sup> Terloops, in aansluiting by die definisie van die spookstorie wat in hoofstuk 1 aangepak is, hierdie suggestie van die leser se huiwering tussen die 'werklike' en 'onwerklike' interpretasies van die verhaal sluit weereens aan by Todorov se definisie van Fantasie. Die gebruik van raamverhale is ook 'n verdere verbintenis tussen die Gotiese genre en die spookstorie.

Ander vertellers gebruik egter ook die afsluiting van die raamverhaal om die leser 'n laaste maal te probeer oorreed van die werklikheid van sy verhaal. Die punt hier is dat die raam voltooi word, en die leser gelaat word met die totale prentjie en van daar af vry is om sy eie gevolgtrekkings te maak. Wanneer die verteller egter nie die raam voltooi nie, word die leser dalk meer ontsenu as wat hy sou word na aanleiding van die blote verhaal – as die verteller nie eers sy gevolgtrekkings oor die gebeure wil uitlê nie, hoe moet die leser die afgrond trotseer?

Die afsluiting van die raamverhaal (of eerder, die voltooiing van die raamverhaal) dra myns insiens ook by tot die realisme van die verhaal. Soos wat die leser aanvanklik deur die raamverhaal deur verskillende vlakke van 'werklikheid' in die verhaal ingelei is, word hy weer uitgelei en ten slotte terug in die (fiksionele) werklikheid geplaas. Of 'n onvoltooide raamverhaal noodwendig die leser se ervaring daarvan as 'werklik' versterk of verswak, is egter 'n ope vraag. Ek sou voorstel dat 'n onvoltooide raamverhaal dalk meer realisties as 'n voltooide een sou wees, omdat die alledaagse werklikheid juis nie altyd in duidelike begin-en-eindes opgedeel kan word nie. Maar dit is slegs 'n opinie, nie 'n akademiese argument nie.

### **3.5 Gevolgtrekkings**

In die vorige hoofstuk is reeds, na aanleiding van verskeie verhaalanalises, aangetoon dat die vestiging van realiteit met reëlmaat in die Afrikaanse spookstorie voorkom. In hierdie hoofstuk het ek gepoog om nie net die vestiging van realiteit deur middel van ruimtebeskrywings in die Afrikaanse spookstorie te substansieer nie, maar ook om moontlike verklarings vir hierdie gebruik van realiteitsankers te vind.

My eerste argument was dat realiteit noodsaaklik is in die spookstorie omdat die bonatuurlike nie op 'n geloofbare wyse ter sprake gebring kan voordat 'n (fiktiewe) realiteit nie gevestig is nie. In ondersoek na hierdie punt het ek kortliks gewys op aspekte van die realisme wat in spookstories aangetref word. Die gevolgtrekking wat hieruit gemaak word is dat, alhoewel spookstories geensins as verhale in die realistiese tradisie beskou kan word nie, daar wel eggo's van die realisme in spookstories aangetref word.

Hierdie realistiese elemente wat in spookstories aangetref word, is hoofsaaklik: die gebruik van heelwat detail in ruimtebeskrywings wat verbind word met die realisme

se vertrouwe in en strewe na die weergee van akkurate observasies van die werklikheid (dit wil sê, juis nie versinsel nie, maar werklikheid soos wat dit elke dag deur die skrywer waargeneem kan word); die seleksie van karakters en ruimte wat die norm van alledaagse observasie reflekteer – in hierdie opsig fokus die skrywers van spookstories meer aandag op die beskrywing van 'n realistiese ruimte as op die verskyning van die bonatuurlike; derdens word die realisme se strewe na objektiwiteit (wat aan die einde van die dag op sigself onmoontlik is) weerspieël in die realiteit, die werklikheid, van die ruimtes, (menslike) karakters en gebeure wat in die spookstorie uitgebeeld word.

Die konklusie wat bereik word na aanleiding van hierdie duidelike eggo's van die realisme in die Afrikaanse spookstorie is dat die vestiging van realiteit, wat bewerkstellig word deur die hoeveelheid aandag en detail wat daar aan ruimtebeskrywing afgestaan word en die gebruik van ruimtelike detail as realiteitsankers, uiteindelik ook misleidend is. Vanuit een hoek gesien, kan die verskyning van die bonatuurlike as meer werklik beskou word juis omdat dit in 'n ruimte geplaas word wat reeds by die leser as onteensegbaar werklik gevestig is. 'n Ander perspektief op die misleidende gebruik van realiteit in Afrikaanse spookstories sou wees dat die realiteit gevestig word juis sodat dit bevraagteken of omvergewerp kan word deur die verskyning van die bonatuurlike, spesifiek spoke.

Daar is verder ook, na aanleiding van Melanie Green (2004) se artikel, aandag gegee aan die leser se eie voorafkennis en persepsie van realiteit en die mate waarin hierdie aspekte die leser se ervaring van die spookstorie as 'werklik' kan beïnvloed. Hieruit is bevind dat die leser se voorafkennis van verhaaltemas sy inlewing in 'n verhaal kan versterk – dus, 'n leser wat gereeld spookstories lees kan homself makliker in 'n nuwe spookstorie inleef.

Daar is ook bevind dat lesers se persepsies van realiteit verbind kan word met die mate waarin die leser homself in die verhaal inleef. Hiervolgens kan die leser se persepsie van realiteit uitgebrei word deur die lees van spookstories, en kan daar ook gesê word dat 'n leser met 'n wyer realiteitsbeskouing homself makliker in 'n verhaal sal kan inleef vanweë sy voorafkennis.

In aansluiting by hierdie bevinding het Green ook tot die konklusie gekom dat die leser se inlewing in 'n verhaal geassosieer kan word met die ondersteuning van

storie-konsekwente oortuigings – dus, 'n leser wat reeds in spoke glo, sal homself makliker in 'n spookstorie kan inleef as 'n leser wat nie in spookstories glo nie.

Green se laaste bevinding was dat die leser se persepsie van realiteit nie noodwendig sal dien as 'n ontmoetingsvlak tussen die leser se inlewing in die verhaal en sy persoonlike oortuigings nie. Hierdie punt kan beskou word as teenstrydig met haar vorige bevinding omdat dit inhou dat die leser se persepsie van realiteit nie in hierdie hoedanigheid as 'n skakel tussen die fiktiewe moontlikhede en die alledaagse werklikhede dien nie.

Die belangrikste aspek wat ek hier wil uitlig, is eenvoudig dat 'n leser se voorafkennis en persepsie van werklikheid nie noodwendig sy beleving van 'n spookstorie as werklik sal verseker óf kelder nie. Dit is dus uiteindelik in 'n mate die skrywer van die spookstorie se verantwoordelikheid om die leser in die verhaal in te trek deur aan hom (die leser) voldoende realiteitsankers in die storie te verskaf.

Die laaste afdeling van hierdie hoofstuk het ondersoek ingestel na die gebruik van die raamverhaal-struktuur in spookstories. Die gevolgtrekking wat rakende hierdie aspek uitgelig moet word, is dat raamverhale (of hulle nou voltooid is of nie) nog 'n tipe realiteitsanker in die spookstorie is. Deur die leser deur verskillende vlakke van realiteit in die storie in te lei – en meestal ook weer uit te lei – kan die leser homself nie net dieper in die verhaal inleef nie, maar ook uiteindelik self die keuse maak van hoe hy die verhaal wil interpreteer.

Ter afsluiting van die hoofstuk keer ek terug na Stephen King se opvatting dat “without a concept of normality, there is no horror” (Hoppenstand & Browne, 1987:13). Dit is uiteindelik, na my mening, waarom die vestiging van realiteit só belangrik is in spookstories.

In die volgende hoofstuk word die belang van ruimte vanuit 'n heeltemal ander perspektief benader: In hoofstuk vier word daar spesifiek ondersoek ingestel na ruimte as deel van die rolverdeling van die spookstorie.

## HOOFSTUK 4: RUIMTE AS DEEL VAN DIE ROLVERDELING

### 4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk gaan ondersoek ingestel word na die funksie van ruimte as 'n soort karakter van die spookstorie – dus, ruimte as deel van die rolverdeling van die spookstorie. Hierdie ondersoek sal die fokus plaas op sekere aspekte van die ruimtebeskrywings in spookstories wat daartoe lei dat die ruimte as 'n amper-karakter gesien kan word. Dit sal behels dat ondersoek ingestel word na die 'haunted houses', begraafplase ens. as stereotipiese karakters wat altyd opduik; die verpersoonliking van die ruimte vanuit die vertellersperspektief; en die hoeveelheid betekenis en 'statiese handeling' wat in die ruimtes opgesluit lê. Daar is ook enkele spookstories waarin die huis self as die spook of bonatuurlike verskynsel uitgebeeld word. In die ondersoek na hierdie uitbeelding van ruimte as karakter sal nog 'n kort verhaalanalise in die bespreking betrek word, naamlik 'Toe Toorvoet stilgeword het' van Willemien Brümmer<sup>49</sup>.

Die ondersoek na ruimte as karakter sal aangepak word deur besprekings van die ruimtes as stereotipes van die spookstorie; die spookhuis as karakter met verwysing na Freud se konsep van *unheimlich*; die begraafplaas as karakter met verwysing na die konsep van 'n heterotopiese ruimte; en 'n ondersoek na Willemien Brümmer se verhaal 'Toe Toorvoet stilgeword het' as 'n voorbeeldteks van 'n ruimte wat by uitstek as 'n tipe karakter voorgestel word.

### 4.2 Die stereotipes

Daar is al vroeër in hierdie verhandeling verwys na die byna stereotipiese ruimtes wat telkens in die spookstorie opduik. In hoofstuk twee is verhale uit elkeen van die mees algemene ruimtes (van die spookstorie) bespreek – 'Die huis van die vier winde' van Eugène N. Marais met sy stereotipiese spookhuis ('haunted house'), 'Die bouval op Wilgerdal' van C.J. Langenhoven wat daardie eerste spookhuis in 'n plaasruimte situeer, 'Spookstorie' van Fanie Viljoen wat die spookruimte van die lang, verlate pad uitbeeld, Marita van der Vyver se verhaal van 'n Doodgewone vrou' wat die spookhuis in die stad plaas en 'Die tralies in die veld' van C.J. Langenhoven waarin die spook in die begraafplaas aangetref word.

---

<sup>49</sup> Opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad:Tafelberg.

Die sentrale punt wat hier gemaak word, is dat hierdie ruimtes in die spookstorie (en in die breër gruwelgenre) so sterk gevestig is dat hulle byna soos ou bekendes in die verhaal raakgehoop word. Wanneer 'n spookstorie gelees word en daardie huis doem teen die heuwel (of in die vallei) op met sy stukkende vensters, krakende deure, spinnerakke teen die dak en wilde, vervalde tuin knik die leser byna sy kop in erkenning – amper asof hy sou wou sê “Ja, ek ken jou, ek het jou al ontmoet, en ek weet waarom jy hier is”.

Wanneer 'n karakter in 'n spookstorie by die begraafplaas verbyloop, is hulle geneig om soos Klaas Geswind in die gedig van F.W. Reitz<sup>50</sup> (r. 43-47) op te tree:

Eers fluit di ou – want hy was bang –  
Di neen-en-neentigste gesang.  
Dan kyk hy weer 'n slaggi om  
Of daar miskien gen spook ankom.  
Foor hy fannaand syn huis kan kry,  
Moet hy di kerkhof nog ferby.

Hierdie soort optrede by karakters wat by begraafplase verbyloop, suggereer weereens daardie herkenning van die ruimte, weer daardie ongesêde “Ek ken jou, ek weet wat (dalk) binne jou mure aangaan”. Hierdie gevestigde beeld van 'n kenmerkende of prototipiese spookruimte is nie net in fiksionele spookstories gevestig nie. Iemand wat by 'n vervalde ou huis verbyry, kry maklik die gedagte dat hierdie huis darem baie soos die soort plek lyk waarin spoke sou speel.

Hierdie stelling bring ons noodgedwonge terug by die idee van argetipiese ruimtes – daardie plekke wat Stephen King “Bad Places” noem (1981:262-266). In die eerste hoofstuk is daar reeds kortliks op die idee van argetipiese ruimtes ingegaan, en is die term ‘kenmerkende ruimtes’ voorgestel as – in hierdie spesifieke studie – 'n beter opsie. Die idee dat hierdie soort ruimtes (die spookhuise, die ‘bad places’) gevestig en maklik herkenbaar in die spookstorie is (en daarom kenmerkende ruimtes van die spookstorie is), is reeds in vorige hoofstukke bespreek. Ek wil egter nog een aspek hier bybring wat nog nie onder bespreking geneem is nie: die gelyktydige bekendheid én onbekendheid van die spookhuis.

---

<sup>50</sup> Opgeneem in: Brink, A.P. (red.). 2000. Groot Verseboek 2000. Kaapstad: Tafelberg.



### 4.3 Die spookhuis as karakter

In haar artikel 'The houses of fiction: Toward a definition of the uncanny' maak Maria M. Tatar (1981) 'n direkte verbinding tussen spookhuise in die werke van Charles Dickens, Horace Walpole en Nathaniel Hawthorne en Freud se konsep van "the uncanny".

Tatar wys op die oorsprong van, onderskeidelik, die Duitse terme *heimlich/unheimlich* (soos deur Freud uiteengesit) en die Engelse en Skotse *canny/uncanny*, wat beide teruggevoer kan word na die konsep van huise. Tatar verwys na Freud se uiteensetting van die dubbele betekenis van *heimlich*, wat aan die een kant verwys na "that which is familiar and congenial", en aan die ander kant verwys na "that which is concealed or kept from sight, and hence sinister" (Tatar, 1981:169). Sy verduidelik verder:

The genesis of this double meaning becomes evident if one reflects on the nature of a house or home. A house contains the familiar and congenial, but at the same time it screens what is familiar and congenial from view, making a mystery of it. Thus it comes as no surprise that the German word for a secret (*Geheimnis*) derives from the word for home (*Heim*) and originally designated that which belongs to the house. What takes place within the four walls of a house remains a mystery to those shut out from it. A secret, for the Germans in any case, literally ex-cludes<sup>51</sup> others from knowledge (Tatar, 1981:169).

'n Soortgelyke patroon kom na vore in haar analisering van die Engelse terme 'canny' en 'uncanny':

The word "canny", as the *Oxford English Dictionary* tells us, evidently derives either from the verb "can" (in the sense of "to know how, to be able") or from the Scottish noun "can" (signifying "knowledge, skill") and was, in its earliest usage, nearly synonymous with the adjective "cunning". Even today the shrewd or sharp-witted man of the world is often considered (by English minds) to be as canny as a Scotsman. For the Scots, however, the most general meaning of "canny" is: "Careful or cautious in motion or action; hence, quiet, gentle...<sup>52</sup> free from commotion, disturbance or noise." From this definition, it is easy to see how the word also came to mean "quiet, easy, snug, comfortable, pleasant, cozy" – definitions that build a bridge to the German *heimlich* (Tatar, 1981:170).

Die term 'uncanny' word in Afrikaans vertaal as "geheimsinnig, onheilspellend, spookagtig, grillerig, grieselig, angswekkend" (Bosman *et al.*, 1999:1286). Die

---

<sup>51</sup> Tatar se spelling.

<sup>52</sup> Tatar se weglating.

ooglopende dubbele betekenis van die term het dus in die Afrikaanse taal verlore gegaan – die een deel van die betekenis wat deur Freud aan die term toegeskryf is, die vrees-element (spesifiek, vrees vir die onbekende/ongekende) is behou, maar die konnotasie met ‘huislik’ het skynbaar verlore gegaan.

Interessant genoeg word die term in Afrikaans wel direk met spoke verbind – en daarom ook indirek met spookhuise. Die term dra dus, indirek, ook hierdie tweede betekenis, die verbinding tussen die huis en die ongekende. Hierdie verbinding is ongelukkig te vaag om ’n duidelike argument vir die behoud van die term se oorspronklike (Duitse) betekenis in Afrikaans te vorm. ‘Spookagtig’ is verder net een van die voorgestelde Afrikaanse vertalings vir ‘uncanny’, en daarom is hierdie verband tussen die ongekende en die huislike nie ’n sterk gevestigde verbinding in Afrikaans nie.

’n Linguis sou uitwys dat die Duitse term ‘heim’ (huis) in die Afrikaanse woord ‘*geheimsinnig*’ (wat een van die vertalings vir ‘uncanny’ is) uitgewys kan word. Op hierdie stelling sou ’n argument gebou kon word om aan te toon dat die konnotasie tussen die huislike en die onbekende wel in die Afrikaanse taal neerslag gevind het. Dit is egter nie die doel van hierdie ondersoek om die terminologie ter sprake taalkundig te ontleed nie, en ek is geen linguis nie. Daarom sal daar nie verder op hierdie etimologiese ondersoek ingegaan word nie. Vir die doel van hierdie ondersoek word daar dus volstaan met Freud se Duitse term, ‘*unheimlich*’, bloot omdat dit hier nie gaan om die linguistiese nie, maar die betekenis van die term en die verbande wat inherent in die term opgevat is.

Tatar sluit haar kort taalkundige ondersoek na die terminologie hier ter sprake af deur die fokus van haar ondersoek op die huise wat in fiksie uitgebeeld word, te plaas wanneer sy skryf:

This digression into etymological and lexical matters suggests that one obvious point of departure for a study of the uncanny is the home. If we begin by looking at some of the familiar places of literature, it may be possible to recognize just what makes them mysterious or eerie. What, in short, makes a house *unheimlich*, or haunted? It is precisely in the border area between the familiar and the strange – at the point where *heimlich* and *unheimlich* merge in meaning to suggest the sinister or treacherous – that we must search for the matrix of those effects that are called uncanny (Tatar, 1981:171).

Hierdie stelling van Tatar kan, myns insiens, deurgetrek word na die Afrikaanse spookstories wat in hierdie studie ondersoek word. Wanneer daar na die ruimtes –

die spookhuise, die begraafplase, die verlate paaie – van die Afrikaanse spookstorie gekyk word, kan hulle *unheimlich*-heid deurgetrek word na hierdie spanning tussen die bekende en die onbekende. Dit is in daardie spanning, daardie onopgeloste raaisel wat in die ruimte vasgevang is, waardeur uiteindelik vrees of ongemak by die leser opgewek word – en hierdie opwekking van vrees is tog die kruks van die gruwelgenre.

In haar ondersoek na die spookhuise in die werke van Dickens, Hawthorne en Walpole bring Tatar die 'spookagtigheid' van die huis in verband met onopgeloste geheime. Die inwoners van die huise in hierdie tekste kan slegs werklik daar tuis wees wanneer 'n geheim rondom die huis of die vroeër inwoners opgelos word. Die bekende ruimte van die huis word dus onbekend (*unheimlich*) gemaak omdat daar sprake van onbewuste of verlore kennis is.

Hierdie idee kan, myns insiens, toegepas word op alle spookhuise – maar dalk eerder op 'n breër siening van die spookhuis. Daar is vroeër gepraat van die bekendheid van spookhuise as 'n kenmerkende en dalk self stereotipiese ruimte van die spookstorie. Hierdie bekendheid kan dan verder, na aanleiding van bostaande argumente, verbind word met 'n sin van die onbekende. Die huise is bekend nie net omdat hulle daardie kenmerkende voorkoms van spookhuise het nie, maar ook omdat 'n huis 'n alledaagse, bekende ding is. Almal woon (of het al, of sal eendag) in huise, die algemene struktuur daarvan is aan ons bekend. Wat hierdie huise onbekend – en daarom *unheimlich* – maak, is die geheime wat hulle inhou. Die spook wat daar rondwaal is, myns insiens, die vergestaltung van hierdie geheimenis op minstens twee vlakke

Eerstens is daar die geheim rondom die spook self – wat is dit (hy/sy), waar kom hierdie entiteit vandaan, wat is die doel van sy verskyning? Op hierdie vlak is die spook (en sy verskyning) die geheim, die onbekende element, wat in die bekende geplaas word. Dit kan verder bygebring word dat spookhuise oor die algemeen leë huise is wat nie deur (lewendes) bewoon word nie, in die meeste gevalle staan die huise al jare of dekades lank leeg. In ander gevalle verwissel die huise vinnig van een eenaar na die volgende, omdat die menslike karakters nie in daardie huis kan woon of tuis kan voel terwyl dit daar spook nie. Sodoende word die huis nie net 'n spookhuis nie, maar ook 'n ruimte wat *unheimlich* is.

Vervolgens is daar die geheim rondom die spookkarakter se lewensverhaal. Baie spookstories sentreer rondom die bekendmaking van geheime. Een voorbeeld is C.J. Langenhoven se verhaal 'Die bouval op Wilgerdal', waar die spook aan sy verloofde bekend wil maak dat sy liggaam deur 'n ander spook (in hierdie geval, dalk eerder gees) oorgeneem is. Omdat niemand die plaas wil bewoon nie (omdat dit daar spook) is die plaas verval. Die spook het ook geen persoon om sy boodskap te dra nie, niemand aan wie hy sy geheim kan uittê nie.

Dit is dus eers wanneer hierdie geheim wel uiteindelik openbaar word, wanneer die raaisel opgelos word, dat 'n menslike karakter weer die plaas kan bewoon en die vervalde plasie weer opbou tot die spogplaas wat dit vroeër was. Die inhoud van so 'n geheim maak dus van die spookhuis 'n *unheimliche* ruimte; en dit is die bekendmaking van hierdie geheim wat van die spookhuis weer 'n gewone huis, en selfs 'n tuiste, kan maak.

Hierdie argument steun ongelukkig op 'n veralgemening van die spookstorie as genre. Dit moet genoem word dat die bekendmaking van geheime nie 'n element is wat in alle spookstories voorkom nie. In Fanie Viljoen se 'Spookstorie', byvoorbeeld, word geen geheime rondom die spook openbaar nie. Die enigste 'verrassing' in hierdie storie is dat die hoofkarakter self deur die loop van die verhaal gesterf het en dit eers aan die einde van die verhaal beseft. Tog wil ek aanvoer dat hierdie bekendmaking van geheime of oplossings van raaisels wat verbind kan word aan die spook of die spookhuis algemeen genoeg in spookstories voorkom om 'n argument mee te staaf.

Tatar (1981) kom na aanleiding van haar analyses van tekste van Charles Dickens (The personal history of David Copperfield), Nathaniel Hawthorne (The House of the Seven Gables) en Horace Walpole (The Castle of Otranto) tot 'n soortgelyke gevolgtrekking:

The fantastic draws its very lifeblood from an event that, defying reason, shatters the stability of the world to create a condition of radical homelessness. A world once safe and secure becomes hostile and treacherous. This new world is situated at the crossroad of *heimlich* and *unheimlich*, at the point where the two worlds converge in meaning to suggest sinister and oppressive...<sup>53</sup> Whether we are dealing with the marvelous legend, the fantastic romance, or the strange novel, it is knowledge that transforms the sinister habitation of supernatural powers into the secure haven of a home (Tatar, 1981:182).

---

<sup>53</sup> My weglating.

Dit is dus die bekendheid van die huis in kombinasie met die onbekende van die spook (as vergestaltung van geheime of die onbekende) wat die spookhuis *unheimlich* maak – en daarom ook so 'n sterk kenmerkende en effektiewe ruimte van die spookstorie maak.

Waarom, dan, sou ek wou aanvoer dat die spookhuis as 'n tipe karakter in die spookstorie beskou kan word?

Binne die psigoanalise kan die menslike psige aan 'n huis gelykgestel word. Bachelard skryf, byvoorbeeld, die volgende aangaande die verband tussen mens en huis:

{O}ver and beyond our memories, the house we were born in is physically inscribed in us. It is a group of organic habits. After twenty years, in spite of all the other anonymous stairways, we would recapture the reflexes of the 'first stairway', we would not stumble on that rather high step. The house's entire being would open up, faithful to our own being (Bachelard, 1969,14-15).

Die gelykstelling van die huis aan die menslike psige sou waarskynlik die mees ooglopende konneksie tussen die spookhuis en 'n argument vir sy karakterstatus wees. 'n Volledige ondersoek na hierdie tipe gelykstelling – die menslike psige en die spookhuis – sou myns insiens 'n verhandeling op sigself vorm. Vir die doel van hierdie ondersoek verkies ek daarom om te volstaan met die feit dat hierdie konneksie gemaak is. Dit sou inhou dat die karakters in die spookstorie (en ook die lesers daarvan) moontlik 'n refleksie van die self sou sien in die spookhuis, of die spookhuis sou sien as 'n vergestaltung van die karakter/verteller se psige, of dalk self dat die huis 'n refleksie geword het van die vorige inwoners, die spoke wat nou daar dwaal. Kortliks gestel, as die spookhuis gesien word as die simbool, die vergestaltung of die refleksie van enige van die karakters of die leser se psige, het dit reeds op een vlak karakterstatus behaal.

Verder kan die spanning tussen *heimlich* en *unheimlich* ook bydra tot die siening van die spookhuis as 'n karakter. Dit kom tog neer op 'n onopgeloste spanning tussen die bekende en die onbekende – dit wat ons ken en verstaan word gestel teenoor dit wat ons nie kan verklaar (en daarom ook nie kan ken of verstaan) nie. Hierdie spanning in menseverhoudings kan daagliks waargeneem kan word. Mense is in 'n mate ook 'n mengsel van bekende en onbekende elemente – almal het sekere, algemeen bekende eienskappe: die liggaamlike vorm, die taal wat gepraat word, die alledaagse

gedragspatrone; maar daar is ook elemente wat onbekend is – almal het geheime. As hierdie stelling aanvaar word, word die huis weereens 'n vergestaltung van 'n menslike karakter: dit word 'n entiteit wat 'n bekendheid weerspieël, maar 'n inherente onbekendheid bevat.

Na aanleiding van hierdie stellings sou dit dus geensins vergesog wees om aan te voer dat die spookhuis op hierdie onbewuste vlak as 'n karakter in die spookstorie beskou kan word nie. Ek sou so ver wou gaan om aan te voer dat die spookhuise deur die menslike karakters (en die lesers) as lewende entiteite met geheime gesien kan word.

Dit moet egter duidelik gemaak word dat die spookhuise nie as mense *per se* gesien kan word nie – hulle is, en bly, per slot van sake, mensgemaakte strukture. Wat ek wel wil sê, is dat hierdie huise karakterstatus verkry omdat hulle menslike eienskappe vertoon – al is hierdie menslike eienskappe bloot gesetel in die persepsie van die karakters wat die verhaal vertel en die lesers wat in daardie verhale ingetrek word.

#### **4.4 Die begraafplaas as karakter**

Die begraafplaas as ruimte op sigself het ook nog nie volledig onder die loep gekom nie. In 'n baie deeglike artikel, 'Rhetorical spaces in memorial places: The cemetery as a rhetorical memory place/space' ondersoek Elizabeth Wright (2005) die essensiële aard van die begraafplaas as iets wat van die begraafplaas beide 'n gewone én ongewone plek van herinnering ("memory place") maak.

Sy argumenteer ook dat die paradokse van die heterotopia, gekombineer met die simboliek en materialiteit van die graf, van die begraafplaas 'n "particularly potent *lieu de mémoire*<sup>54</sup> for those otherwise forgotten in public memory" maak (Wright, 2005:51). Alhoewel Wright geensins aandag skenk aan begraafplase as ruimtes waar spoke dwaal nie – of aan spoke op sigself nie – is haar ondersoek na die begraafplaas as ruimte van herinnering baie insiggewend.

Wright wys daarop die konneksie tussen herinnering, ruimte en retoriek eeue teruggaan, en dat herinnering verbind is aan die retoriek sedert die begin van beide as "an art" – "The beginnings of 'ars memoria' supposedly go back to the ancient

---

<sup>54</sup> Wright kursiveer; *lieu de memoire* vertaal as 'place of memory'.

Greek Simonides who remembered every person attending a banquet by recalling exactly where each person sat" (Wright, 2005:52). Verder is die verband tussen ruimte en herinnering ook van groot belang vir die geskiedkundiges wat die belang van materialiteit in herinnering erken (Wright, 2005:52). Hier wys sy veral op die werk van Pierra Nora

who has shown how *les lieux de mémoire*, memory places, are where memory crystalizes and secretes itself...<sup>55</sup> Existing at the point of a particular historical moment, this place comes to be the concrete realization of the abstract memory. The point of crystallization and secretion is separated from the moment that is remembered, and the place comes to represent it (Wright, 2005:52).

Die begraafplaas kan dan, binne hierdie raamwerk van retoriek, as 'n ruimte van herinnering beskou word. Die grafte, grafstene en die totale fisiese ruimte van die begraafplaas dien as die konkrete vergestaltung van die abstrakte herinnering. Die konsentrasiekampbegraafplaas in Modimolle (vroeër Nylstroom), byvoorbeeld, is 'n fisiese herinnering aan die vroue en kinders wat in die Anglo-Boereoorlog in konsentrasiekampe gesterf het. Hierdie herinnering is egter ook 'n abstrakte kollektiewe herinnering – die grafte representeer nie noodwendig die vroue en kinders wat daar begrawe lê as individue nie, maar die groter, gesamentlike herinnering aan die onreg, geweld en sterftes van die konsentrasiekampe en die oorlog. Wright (2005:53) merk tereg op dat 'n retoriese ruimte "can deny truths by translating the truth's discourse into something more appropriate to the rhetorical space".

Die retoriese ruimte – soos die begraafplaas – word dus 'n verdraaiing van die objektiewe waarheid. Anders gestel, die waarheid word aangepas tot 'n waarheid wat meer 'gepas' is binne die retoriese ruimte. Dink weer aan die konsentrasiekamp begraafplaas in Modimolle: Die slagoffers van die oorlog wat daar ter ruste gelê is, word oor die algemeen beskou as onskuldige vroue en kinders wat, sonder dat hulle iets gedoen het om dit te verdien, in die konsentrasiekampe aangehou is, baie pyn en lyding ervaar het en uiteindelik as slagoffers van 'n onregverdige oorlog oorlede is.

Binne die diskoers van die Afrikaner en sy siening van die oorlog is dit die reine waarheid. 'n Waarheid, dus, wat by hierdie spesifieke diskoers aangepas word. Wanneer daar buite hierdie diskoers beweeg word, lyk hierdie onskuldige slagoffers dalk glad nie so onskuldig nie. Hoeveel van die vrouens wat daar lê het owerspel

---

<sup>55</sup> My weglating.

gepleeg, hoeveel van daardie kinders was boelies, sou daar dalk 'n moordenaar of twee in daardie begraafplaas lê? Binne die diskoers van die oorlog was hierdie mense onskuldige slagoffers, buite hierdie diskoers was hulle dalk net gewone mense, met die sondes en foute van gewone mense – en in hierdie sin geensins 'onskuldige slagoffers' nie.

Wright (2005:52) wys ook daarop dat, alhoewel die begraafplaas nie noodwendig oor die algemeen as 'n retoriese ruimte beskou word nie, dit beslis bestaan as 'n heilige ruimte wat baie herinneringe bevat – “but unlike many other sacred spaces that battle for their establishment, the cemetery is a very usual sacred place”. Hierdie siening van die begraafplaas as 'n gewone en terselfdertyd heilige ruimte kom, aldus Wright (en ander), neer op die doodgewone feit dat die begraafplaas die “center of the living and the dead” is – mense gaan dood, en iets moet met die lyke gedoen word; elke dorp/stad het 'n begraafplaas (Wright, 2005:53-54).

Ten spyte van hierdie alledaagsheid wat begraafplase op een vlak het, het hulle ook eienskappe van “other less usual sacred spaces”. Wright (2005:54) wys hier op die werk van David Chidester en Edward Linenthal wat aanvoer dat heilige ruimtes betekenis genereer; heilige ruimtes is plekke waar magsverhoudings beide versterk en teengestaan word; heilige ruimtes is heterotopias – plekke wat verteenwoordig, bestry (“contest”) en omkeer (“invert”).

As voorbeeld kan hier verwys word na C.J. Langenhoven se verhaal ‘Die tralies in die veld’<sup>56</sup>. In hierdie verhaal het ons nie te make met 'n algemene begraafplaas nie, maar met 'n afgesonderde graf in die veld. Die begraafplaasruimte in hierdie verhaal kan wel as voorbeeld dien vir bostaande argument – dat die begraafplaas 'n heilige ruimte is wat betekenis genereer en ook dat dit 'n ruimte is waar magsverhouding beide versterk en teengestaan word.

Hierdie begraafplaas genereer sy betekenis as heilige ruimte uit die eenvoudige feit dat daar grafte is – al is dit in hierdie spesifieke geval net een mens en sy hond wat daar ter ruste gelê is. Wanneer die hoofkarakter, Rens, vir die eerste keer die graf in die veld besoek, sien hy dat Jasper (die hond van die oorlede eienaar van die plasie) by sy baas se graf lê:

---

<sup>56</sup> Sien hoofstuk 2 vir 'n meer volledige bespreking van hierdie verhaal.



Ek wou tot by hom gaan om hom te streef en my hartseer te betuig oor syne, maar ek sien die hekkie is toegesluit; en ek het nie gevoel of dit eerbiedig sou wees om oor die tralies te klim na binne toe nie (Langenhoven, 1992:34).

Rens beskou dus hierdie klein omheinde graf in die middel van 'n verlate veld as 'n heilige ruimte – al is daar niemand om hom te sien nie, wil hy nie oor hierdie klein heininkie klim om 'n hond te streef nie omdat dit oneerbiedige gedrag sou wees. Dus: Selfs 'n verlate graf is 'n heilige ruimte, juis omdat iemand daar te ruste gelê is.

Die magsverhouding wat in hierdie geval uitgebeeld en omgekeer word, is die magsverhouding tussen mens en dier. Meer spesifiek, tussen Jasper, Hans (sy oorlede baas), word die hond-baas-magsverhouding ter sprake gebring. Die ander twee menslike karakters in die verhaal, Wilhelmina (Hans se vrou) en Rens, die besoeker, word byspelers in hierdie omgekeerde magsverhouding. Beide Wilhelmina en Rens moet, na Hans se afsterwe, nie na die 'baas' se pype dans nie, maar na die hond s'n.

Die uitbeelding van die algemeen aanvaarde magsverhouding tussen mens en dier kan gesien word in die feit dat Jasper, eers as lewende hond en later as spookhond, aan sy baas gedienstig bly. Die dier bly dus onderdanig aan die mens. Jasper bewaak Hans se graf absoluut getrou – voor sy (Jasper) se dood kon Wilhelmina hom nie van die graf wegstuur nie, Rens kan nie by die klein begraafplaas inkom nie omdat Jasper hom sal aanval.

Die groter magsverhouding tussen mens en dier word egter ook omgekeer – so getrou soos wat Jasper aan sy baas is, so 'ontrou' is hy aan die ander menslike karakters. Soos reeds genoem is, het Wilhelmina en Rens geen mag oor hierdie dier nie, hulle moet inval by Jasper se 'reëls': Jasper besluit wie naby die graf mag kom en wie moet uitbly.

In die ruimte van hierdie verhaal – die begraafplaas met net een (mens se ) graf – kan gesien word hoe die begraafplaas as ruimte nie net betekenis genereer nie, maar ook magsverhoudinge uitbeeld en teenstaan. Die begraafplaas is dus in hierdie geval presies wat Wright, Chidester en Linethal voorhou: 'n heilige ruimte en 'n heterotopia.

Wright gee 'n verdere uiteensetting van die begraafplaas as 'n heterotopia met verwysing na die werk van Foucault:

Seeing it as a space that is “connected with all the sites of the citystate or society, or village” and one that “[i]n<sup>57</sup> Western Culture...<sup>58</sup> has practically always existed”, the heterotopia is able to juxtapose, in a single space, several spaces “that are in themselves incompatible”. In other words, in the heterotopia “all other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted”...<sup>59</sup> unlike the utopia that is unreal, the heterotopia is very real yet – like the utopia – it reflects fantasy. Just as one can hold a very real, physical mirror in hand while looking at the very unreal image in the physical mirror, the heterotopia is real and not real: the physical heterotopia reflects an idealization of society (Wright, 2005:54).

Die begraafplaas as ruimte is verbind met al die verskeie vlakke van die samelewing juis omdat mense uit al hierdie verskillende vlakke in dieselfde begraafplaas begrawe kan word. So gesien, is die begraafplaas dan 'n verteenwoordigende ruimte van die samelewing (of meer spesifiek, van die samelewing van daardie begraafplaas se dorp/stad). Hierdie vereniging van (o.a.) verskillende sosiale groepe is egter ook 'n omkeer van die samelewing wat gereflekteer word, juis omdat twee aartsvyande (byvoorbeeld) langs mekaar begrawe sou kon word. Anders gestel, die mense wat mekaar nie op straat sou groet nie rus nou tot in ewigheid langs mekaar in die aarde. In hierdie sin reflekteer die begraafplaas as heterotopia, 'n fantasie. Die fisiese begraafplaas is werklik; die refleksie wat dit gee van die gemeenskap is fantasie. Daarom is die begraafplaas werklik én onwerklik.

As 'n plek wat beide werklik en onwerklik is, word die begraafplaas toegelaat om te bestaan omdat dit gesien word as iets wat nie werklik bestaan nie (Wright, 2005:54). Wright som die begraafplaas as heterotopia soos volg op:

The cemetery's memory is like the mirror and its reflection: real because of the physicality of the grave yet unreal and easy to distort. Finally, as a heterotopia, the cemetery is connected to all spaces and all places, allowing all in as it also juxtaposes all (Wright, 2005:55).

Die begraafplaas en die herinneringe wat daardeur verteenwoordig word, kan duidelik van mekaar onderskei word ten opsigte van wat die essensie van beide die begraafplaas en die herinneringe wat dit verteenwoordig is. Die fisiese begraafplaas is die werklikheid, dit is tasbare bewyse van die verlede – die mense wat in 'n spesifieke omgewing gelewe en gesterwe en begrawe is. Hierdie konkrete bewyse van die verlede is egter ook onwerklik omdat 'n begraafplaas, soos vroeër bespreek is, hierdie waarheid kan verdraai omdat soveel dele van die waarheid juis nie daar

<sup>57</sup> Wright se spelling/interpunksie.

<sup>58</sup> Wright se weglating.

<sup>59</sup> My weglating.

uitgebeeld word nie. Kortom, mens kan ook net soveel op 'n grafsteen skryf, een grafsteen kan nie die volledige lewensverhaal van die persoon wat daar begrawe lê weergee nie.

Ten opsigte van die representasie en omsetting van begraafplase verwys Wright weereens na die werk van Foucault, asook na die werk van Dahrendorf. Dit kom daarop neer dat die begraafplaas nie 'n utopia is nie, maar 'n heterotopia; die heterotopiese ruimte "is connected with all spaces"; anders as die utopia is die heterotopia 'n omkering, "it is what it seems not to be" (Wright, 2005: 60). Sy skryf verder:

When Dahrendorf notes that the only "difference between utopia and a cemetery is that occasionally some things do happen in utopia", he overlooks – as do most people in our culture – that much happens in a cemetery. It is this oversight combined with the cemetery's very activity that make it a powerful location for forgotten memory. Cemeteries seem silent, yet cemeteries are as silent as they are not. If one sees cemeteries as a rhetorical space, then there are thousands upon thousands of voices clamouring to be heard (Wright, 2005:60).

Daar gebeur inderdaad meer dinge in 'n begraafplaas as wat mens aldag besef – daar is gedurig mense wat besoek aflê by grafte en kranse neerlê; daar is ook die opsigters wat die grafte versorg; die begrafnisse wat plaasvind. Ten opsigte van spookstories kan hier bygevoeg word dat hierdie aktiwiteite meestal in die helder daglig plaasvind, en die meerderheid spookstories in alle ruimtes, insluitende begraafplase, vind in die nag plaas. In die nag sou hierdie ruimte dan juis gesien word as 'n plek waar nie veel gebeur nie – en tog, wanneer die spoke begin speel, gebeur daar baie dinge.

In verdere aansluiting by bostaande aanhaling kan daar gesê word dat die spoke juis daardie stemme van die retoriese ruimte vergestalt. Soos reeds genoem is, is daar 'n geheimenis rondom die meeste spookverskynings – 'n verhaal wat vertel moet word. In 'n retoriese ruimte soos die begraafplaas is dit dan juis die siele van die dooies wat terugkeer om hierdie verhale en geheime te openbaar. In hierdie sin is die spoke dan die vergestaltung van die 'stil' stemme van die retoriese ruimte. Hierdie bonatuurlike verskynsels wat juis nie stilbly nie, maar hulle stories aan die lewendes vertel.

Nog 'n aspek van die begraafplaas wat deur Wright uitgewys word, is dat dit beide 'n publieke en private ruimte is. Sy wys eerstens hier na die oprig van "memorials" in begraafplase – hierdie gedenktekens is private uitdrukkings wat in publieke ruimtes

opgerig word (Wright, 2005:61). Omdat hierdie gedenktekens private (dalk eerder persoonlike) uitdrukkings is, hoef hulle nie deur dieselfde administratiewe rompslomp te gaan as, byvoorbeeld, 'n standbeeld wat op die dorpsplein opgerig word nie (Wright, 2005:61). Daar is geen komitees, aangestelde en goedgekeurde beeldhouers, groepe wat die politiese korrektheid van die gedenkteken bestry nie - "This shortcut in the process of approval makes cemetery monuments closer to what Kirk Savage calls vernacular 'folk' memory than other public monuments" (Wright, 2005:61).

Another, perhaps more important, reason this confusion of private and public adds to the cemetery's potency is that this confusion helps allow the cemetery's existence. As private memories, close to "folk memories", the individual grave seems unimportant, almost ignored...<sup>60</sup> Yet this common perception of the graveyard is a misperception that helps allow for the graveyard to be a rhetorical memory site for the disenfranchised (Wright, 2005:61).

Na aanleiding hiervan kan gesê word dat die spoke juis stem kry omdat hulle, in 'n sekere sin, die ontburgerdes ("disenfranchised") verteenwoordig. Daar kan geargumenteer word dat die mense wat reeds dood en begrawe is van hul burgerreg ontnem is, wat eintlik 'n logiese ding is, aangesien hulle letterlik nie meer deel van hierdie wêreld is in die normale sin nie. Tog keer hulle terug na hierdie wêreld (of dalk het hulle dit nooit verlaat nie?) om stories te vertel, om geheime bekend te maak, om met die lewendes te kommunikeer. Die begraafplaas word die retoriese "memory site" vir hierdie ontburgerdes omdat die bewyse van hulle uitkakeling (bedoelende, hulle lyke) in hierdie plek begrawe is.

In die konklusie van haar artikel bevestig Wright, na aanleiding van al die voorafgaande besprekings, die begraafplaas as 'n retoriese ruimte onder die volgende hoofpunte.

Eerstens, die fisieke aard van hierdie retoriese ruimte van herinnering help mense om te onthou (Wright, 2005:69). Anders gestel, die begraafplaas is 'n konkrete vergestaltung van 'n herinnering. Wanneer hierdie konsep dan op die spookstorie toegepas word, kan die spoke wat in begraafplase spook 'n ekstensie van hierdie vergestaltung van herinnering genoem word. Alhoewel spoke nie in die normale sin van die woord 'konkrete vergestaltungs' genoem kan word nie, kan hulle wel vergestaltungs genoem word. En ek sou verder wil byvoeg dat, wanneer 'n storie deur 'n spook vertel word, die aanhoorder van daardie verhaal dit baie moeiliker sal

---

<sup>60</sup> My weglating.

vergeet as wanneer hy 'n storie in, byvoorbeeld, 'n geskiedenisboek gelees. Hoekom? Want as 'n wandelende geraamte of 'n half-deursigtige mens met jou praat is mens geneig om te luister. Of dalk omdat 'n feitelike uiteensetting van historiese gebeure op papier nie kan kers vashou by die impak wat die verskyning van 'n bonatuurlike wese op 'n mens sal hê nie.

Tweedens, die realiteit van die fisiese plek verleen gesag aan die storie – “it makes the story not only difficult to forget, but difficult to deny” (Wright, 2005:70). As hierdie konsep deurgetrek word na die spookstorie, dien die begraafplaas as ruimte in die spookstorie ook as 'n bron van gesag vir die storie. Dit maak die idee van 'n spook dalk makliker geloofbaar – dit is dalk makliker om die dwalende siel as werklik te sien wanneer dit verbind word aan die fisiese ruimte waarin die liggaam van daardie siel te ruste gelê is. Die graf of begraafplaas word dus 'n realiteitsanker, iets konkreets waaraan die bonatuurlike verskynsel verbind kan word.

Vervolgens, die materialiteit van plekke maak 'n graf kragtig as 'n retoriese plek van herinnering omdat die gedenkbeeld 'n soort raamwerk vir ons kennis vorm (Wright, 2005:70). Geskiedkundige gebeure kan, in hierdie sin, gesien word in die raamwerk wat gestel word deur die begraafplaas. Wanneer 'n begraafplaas, byvoorbeeld, 'n groot aantal grafstene bevat wat aandui dat 'n groot aantal inwoners van 'n betrokke omgewing binne 'n tydperk van enkele maande oorlede is, sou die geskiedkundige hierdie inligting kon verbind met 'n epidemie wat die omgewing in daardie tyd getref het. Die sterfdatums op die grafstene bevestig die werklikheid van die epidemie, terwyl die epidemie die geskiedkundige oorsaak is vir hierdie spesifieke groep grafstene. Dieselfde argument sou geldig wees vir gedenkstone wat opgerig word om, byvoorbeeld, die jong mans wat in 'n oorlog gesterf het te gedenk.

Hiervolgens word die ligging van die begraafplaas in die spookstorie 'n raamwerk vir die verhaal – as 'n spookstorie byvoorbeeld geskryf sou word oor die konsentrasie-kampbegraafplaas in Modimolle, sou die leser 'n raamwerk hê vir die spook se lewensverhaal – hierdie spoke sou dus mense wees wat in konsentrasiekampe gesterf het tydens die Anglo-Boereoorlog. Hierdie raamwerk sou dan weer 'n realiteitsanker vorm, omdat die raamwerk in feitelike, geskiedkundige gebeure gesetel is. Die gedenkbeelde wat in begraafplase opgerig word, dien dieselfde doel: die skep van 'n raamwerk (die aanduiding van 'n spesifieke diskoers, dalk) waarin die betrokke graf of begraafplaas geplaas kan word.

Laastens wys Wright daarop dat die begraafplaas 'n besondere kragtige ruimte is omdat dit toegelaat word om te bestaan (Wright, 2005:71).

While Peter Burke writes that historians, as the guardians of memory, are guardians of the skeletons in the cupboard of social memory, cemeteries very literally are the guardians of such skeletons. And because cemeteries exclude much less than do historians and because skeletons are sacred and material, these rhetorical memory spaces are likely to be rediscovered in the future – and to be an available memory of what we might try to forget today (Wright, 2005:72).

Die idee dat begraafplase in 'n sekere sin fisiese herinneringe is van dinge wat ons eerder sou wou vergeet, mag dalk na 'n veralgemening lyk, maar dit moet in ag geneem word dat Wright grootliks verwys na begraafplase – soos massagrafte in oorloë, die vergete begraafplase van, byvoorbeeld, slawe in Amerika – wat soms uit die geskiedenisboeke verdwyn. In hierdie sin moet mens haar dalk gelyk gee. Hierdie begraafplase en die geskiedenis wat hulle voorstel (en uit die aard van die saak, ook verdraai) kan egter nie uitgewis word nie omdat daar altyd 'n moontlikheid is van herontdekking – een of ander konstruksiewerker kan dalk tot sy verbasing 'n skedel opgrawe in sy poging om fondasies vir 'n nuwe winkelsentrum te lê.

In hierdie sin sal die begraafplaas self altyd by die mensdom spook, en ook om hierdie rede is die begraafplaas 'n ruimte wat feitlik smee om die skryf van 'n spookstorie. Die Engelse spreekwoord 'Those who forget the past are doomed to repeat it' lê dalk naby aan die waarheid van hierdie stelling. So graag soos wat mense sekere dele van hul geskiedenis sou wou vergeet, is die verlede op verskeie maniere in konkrete voorwerpe (monumente, boeke ens.) en ruimtes (begraafplase, historiese huise, museums ens.) sigbaar in ons alledaagse lewens. En spookstories is, na my mening, een manier waarop hierdie stories uit die verlede opnuut openbaar word.

Na aanleiding van al hierdie stellings en argumente is dit duidelik dat die begraafplaas nie 'n karakter genoem kan word in dieselfde sin as wat daar na die menslike karakters van spookstories verwys word nie. Ek wil egter aanvoer dat die begraafplaas wel as 'n tipe karakter beskou kan word vanweë die unieke eienskappe wat dit bevat.

As 'n retoriese ruimte beeld die begraafplaas die konneksie tussen diskoers, herinnering en ruimte uit. Herinnering is, in essensie, 'n menslike aktiwiteit – 'n ruimte

op sigself kan tog geen werklike herinnering van die verlede hê nie; ruimte is nie 'n entiteit met 'n (menslike) bewussyn nie. Die begraafplaas is dus 'n vergestaltung van herinnering – 'n konkrete uitbeelding van 'n menslike aktiwiteit.

Verder is daar 'n inherente tweespalt in die aard van die begraafplaas. Wright stel dit dat die begraafplaas terselfdertyd 'n heilige én gewone ruimte is. Hierdie tweespalt reflekteer, na my mening, die inherente tweespalt van die mens – die byna-heiligheid, veronderstelde suiwerheid en onverklaarbaarheid van die menslike siel en die gewone biologiese funksionerende liggaam wat beide saam een entiteit vorm: die mens. Die ruimte waarin die menslike liggaam begrawe word wanneer dit van die siel geskei word, die begraafplaas, word dus 'n uiters geskikte ruimte vir 'n spookstorie wanneer dit in hierdie lig beskou word.

Daar is vroeër reeds breedvoerig ingegaan op hoe begraafplase as heterotopiese ruimtes beskou word as plekke wat bestry ('contest') en omkeer (invert'); hoe die begraafplaas as ruimte verbind kan word aan alle vlakke van die samelewing; dat die begraafplaas beide 'n private en publieke ruimte is.

Myns insiens kan hierdie selfde eienskappe van toepassing op die spookhuis gemaak word. Spookhuise is tog ook plekke wat terselfdertyd 'n fisiese uitbeelding kan gee van die mense wat daar gebly het – die inhoud van die huis (die meubels, boeke, skilderye, klere in die kaste ens.) gee 'n visuele beeld van die persoonlikhede van die mense wat vroeër daar gebly het. Selfs wanneer die huis leeggemaak word, sou die inhoud daarvan tog tot 'n mindere mate merke op die huis los – induikings in 'n mat sou kon aandui waar 'n swaar meubelstuk gestaan het, die posisie van portrette teen die mure sou aangedui kon word in die kontras tussen helderder en meer verbleikte dele van die mure. Hierdie konkrete voorwerpe kan egter maklik 'n verwronge beeld weergee van die vorige inwoners van die huis – of dalk eerder, 'n beeld wat maklik verkeerd geïnterpreteer kan word. In hierdie sin is die spookhuis 'n ruimte wat die 'werklikheid' reflekteer, bestry en omkeer.

Die mense wat die huis in- en uitgaan (veral wanneer die huis ter sprake 'n verlate gebou is wat oopstaan vir enige iemand) kan beskou word as 'n potensiële verbinding tussen die huis en alle vlakke van die samelewing. In hierdie sin kan die huis dan ook gesien word as beide 'n private én publieke ruimte – privaat, omdat die lewende inwoners (en in die geval van spookstories, die dooie inwoners) hul private lewens in daardie huis lei, publiek omdat feitlik enigiemand daar kan in- en uitbeweeg.

Die ruimte van die begraafplaas en die huis – spesifiek die spookhuis – is dus in meer as een opsig uiters geskikte ruimtes vir die spookstorie. Hierdie ruimtes het inherente kwaliteite wat versterkend werk wanneer hulle ingespan word om 'n storie van wandelende geeste te vertel. Hierdie ruimtes kan ook beskou word as plekke wat byna-menslike eienskappe besit, en ook as plekke wat (soms in meer as een opsig) die karakters van die verhale reflekteer.

Die ruimtes waarin spookstories afspeel – veral die begraafplaas en die spookhuis – is dus uiters belangrike en betekenisdraende aspekte van die spookstorie. Daar is egter nog 'n belangrike element wat bespreek moet word om die rol van ruimte en die gebruik van ruimte as 'n tipe karakter in die Afrikaanse spookstorie verder uit te klaar. Dit bring ons by die volgende punt: die verteller van die spookstorie.

#### **4.5 'Toe Toorvoet stil geword het' (Willemien Brümmer) – Wanneer die ruimte 'n karakter word**

Die vraag van 'Wie vertel die verhaal?' beïnvloed die analisering van 'n prosateks juis omdat daar onderskeid getref word tussen die skrywer en die verteller. Snyman omskryf hierdie dilemma soos volg:

Die verhaal is denkbeeldig vir die skrywer, na wie verwys word as die reële outeur, en die leser, genoem die reële leser, maar vir die verteller, die instansie wat die verhaal aanbied, en die implisiete leser, wat deur die teks veronderstel word, is die verhaal reël – 'n verslag, beskrywing, herinnering of geskiedenis. Die juistheid en volledigheid van die vertelling berus by 'n *primêre verteller*<sup>61</sup>. Hy stel akteurs (karakters) aan die woord en hulle tekste is dan in dié van die verteller ingebed (Snyman, 1985:75).

Die ontologiese status van die verhaal is dus weer ter sprake in die onderskeid tussen skrywer en verteller – vir die skrywer is die verhaal (in alle waarskynlikheid) fiktief, 'n verbeelde stuk werklikheid wat as sodanig aan die leser oorgedra word. Vir die verteller van hierdie fiktiewe verhaal is die verhaal egter werklik, dit is 'n vertelling van feitelike gebeure. Hierin kan die belangrikheid van realiteit in fiksie weer gesien word – die fiktiewe werklikheid van die fiksie word deur die gebruik van vertellers aan die leser oorgedra.

---

<sup>61</sup> Snyman kursiveer.



Die meerderheid van spookstories word deur 'n eerstepersoonsverteller vertel, en oor die algemeen is hierdie eerstepersoonsverteller die karakter wat die spook sien, die karakter wat die bonatuurlike ervaring gehad het. In hierdie sin is die vertelling van die verhaal 'n dubbele fokalisasie: Die verteller vertel sy verhaal asof hy dit in die teenwoordige tyd beleef, terwyl hy in der waarheid besig is om gebeure wat reeds afgespeel het, te rekonstrueer in 'n koherente verhaal. Daar kan dus onderskeid getref word tussen die vertellende en belewende 'ek' in die verhaal.

Neem as voorbeeld die aanvanklike ruimtebeskrywing in C.J. Langenhoven se verhaal 'Die bouval op Wilgerdal'<sup>62</sup>. Die verteller beskryf die totale panorama van die verlate plaas wat hy op sy reis teëkom in die fynste detail – van die geografiese ligging en die uitleg van die plantegroei tot die omgevalde heinings en die stukkende vensters van die plaasopstal. So 'n volledige observasie is egter nie iets wat in een oogopslag waargeneem en vertel kan word nie. Dit is net logies om te argumenteer dat die verteller van die verhaal êrens tussen die vertelling van die verhaal en die eintlike gebeure al sy waarnemings bymekaargesit het om 'n volledige prentjie van die ruimte te kan teken.

Daar is ook 'n duidelike, opsetlike (re)konstruksie in die volgorde waarin hierdie waarnemings weergegee word: Die verval van die plaas sou (argumenteerbaar) die eerste aspek van die ruimte wees wat die aanskouer opval. Tog beskryf hierdie verteller eers die verskeidenheid plantegroei en die riviertjie wat, ten spyte van die droogte, op die landgoed vloei. Hy beskryf dit asof al hierdie plante lewe, asof die plaas nie in 'n vervalde toestand is nie. Die beskrywing van die duidelike verval van die plaas word opsetlik en bewus tot laaste gelos.

Die redes vir hierdie doelbewuste herrangskikking van die verteller se waarnemings kan, in hierdie geval, dalk toegeskryf word aan 'n 'entoesiastiese' of piktorale verteller – iemand wat die geniet om sy aanhoorder (leser) te verbaas, te skok, onkant te vang. Die verteller probeer dalk ook om die omvang van sy eie verbasing uit te druk deur die gebruik van hierdie skoktaktiek. Wat ook al sy motivering mag wees, hy is duidelik besig om vanuit twee vlakke te fokus – sy vorige self, wat die gebeure ervaar het, en sy huidige self, wat die verhaal rekonstrueer.

---

<sup>62</sup> Sien hoofstuk 2 vir vollediger aanhaling en bespreking.

Die vertelling is dus die herbelewing van 'n persoonlike gebeurtenis, en in die geval van spookstories is hierdie gebeurtenis wat vertel word baie subjektief juis omdat dit gaan oor die bonatuurlike. Anders gestel, 'n karakter of persoon wat die verhaal vertel van sy ervaring met die bonatuurlike sal van nature geneig wees om hierdie vertelling te probeer substansieer (ten einde die werklikheid daarvan te bevestig) of van meet af die 'onwerklikheid' daarvan te probeer beklemtoon omdat hyself nie die ervaring kan kleinkry nie. In 'n sekere sin kan die vertelling van die verhaal juis gesien word as die verteller se eie poging om sin te maak van die gebeure wat hy ervaar het.

Neem as voorbeeld Eugène Marais se verhaal 'Die Huis van die Vier Winde'<sup>63</sup>. Die verhaal begin met 'n onbekende verteller wat vertel van 'n gesprek tussen "n klein geselskap van ons" (Marais, 1933:7) wat gehandel het oor die bonatuurlike. Iemand in die geselskap het aan dr. Paul de Roubaix, 'n plantkundige, die vraag gestel of hy glo in die "voortbestaan van die menslike persoonlikheid na die dood" (Marais, 1933:7). Dr. De Roubaix antwoord dat hy aan hulle 'n verhaal sal vertel "wat die naas-te aan wetenskaplike bewys is wat ooit binne my persoonlike ondervinding geval het" (Marais, 1933:7).

Van hier af tot feitlik aan die einde van die verhaal is dr. De Roubaix aan die woord. Hy vertel vanuit sy eie (dubbele) fokalisasiepunt die verhaal van sy ervaring in die Huis van die Vier Winde. Nadat die verhaal klaar vertel is, neem die onbekende verteller weer die vertelling oor met die volgende:

Ons het geruime tyd woordloos nagedink oor die eienaardige verhaal en toe dit lyk of geeneen van ons iets daarvoor te sê het nie, was dit dr. De Roubaix self wat ons die slot van die saak in die volgende woorde gegee het (Marais, 1933:20).

Na hierdie kort inbreuk van die onbekende verteller hervat dr. De Roubaix die woord, en probeer 'n wetenskaplike verklaring gee vir die gebeure wat hy sopas aan die res van die geselskap vertel het. Hierdie wetenskaplike teoretisering van dr. De Roubaix is, myns insiens, sy poging om die gebeure vir homself en sy gehoor as 'werklik' te bevestig deur die bonatuurlike verskynsel binne 'n wetenskaplike – en daarom werklike, feitlike – raamwerk te plaas. As verteller het dr. De Roubaix nie net die gebeure konstrueer en rekonstrueer nie, maar ook binne 'n groter raamwerk – die wetenskap – geplaas. Hy vertel dus die verhaal as 'n soort voorbeeld van 'n wetenskaplike vraagstuk. Tog, die vraag het waarskynlik eers by hom ontstaan na sy

---

<sup>63</sup> Sien hoofstuk 2 vir 'n vollediger bespreking van hierdie verhaal.

ervaring. Die verhaal/ervaring gee dus aanleiding tot die vraag, die wetenskaplike uitklaring van 'n bonatuurlike ervaring, en die gerekonstrueerde verhaal word die verwerking van die vraagstuk wat daaruit ontstaan het.

Dr. De Roubaix se gesag as primêre verteller, fokalisator en verduideliker moet egter in twyfel getrek word wanneer die aanvanklike (en deurentyd onbekende) verteller in die prentjie gebring word. Dr. De Roubaix se vertelling word eintlik hier her-vertel deur 'n derde party. Die leser het geen idee wie hierdie verteller is nie, en kan daarom ook geen konsep vorm van hierdie verteller se karaktereienskappe of sy betroubaarheid as verteller nie. Vir al wat ons weet is iemand besig om arme dr. De Roubaix 'n hele klomp woorde in die mond te lê.

Hierdie dubbele vertelling van die verhaal is uiters problematies. Die onbekende verteller is 'n alwetende verteller. Alwetende vertellers het, per definisie, gesag as vertellers, hulle is geloofbaar. Hierdie verteller se geloofbaarheid kom in gedrang wanneer 'n tweede verteller aan die woord gestel word. Die eerste verteller, die alwetende verteller in hierdie verhaal, vertel nie sy eie storie nie. Hy her-vertel iemand anders se storie soos wat dit aan hom vertel is. Wie moet die leser dan glo – die verteller of die her-verteller? Hierdie onbekende verteller kan dus gebruik word as 'n rede vir die leser om die hele verhaal as blote versinsel af te maak.

Die vertellers van spookstories moet daarom onder die loep geneem word omdat daar, vanweë die aard van die stories wat hulle vertel, verskeie probleme in die vertelling kan ontstaan. Hierdie karakters is nie net die vertellers nie, maar ook die fokalisators, en dit wat hulle sien en vertel moet dus vanuit hierdie perspektief benader word. 'n Kort uiteensetting van die verskil tussen die verteller en fokalisator is daarom nodig. Die fokalisator se persepsie dra, myns insiens, by tot die beskouing van die ruimte in die verhaal as 'n tipe karakter. Wanneer die fokalisator se persepsie van die verteller s'n geskei word, kan hierdie argument duideliker geïllustreer word.

Die mees basiese onderskeid tussen die verteller en die fokalisator is dat die verteller die instansie is wat die verhaal vertel, terwyl die fokalisator die instansie is wat *sien*, dus die instansie vanuit wie se perspektief vertel word. Venter omskryf hierdie onderskeid meer volledig soos volg:

Vertelling impliseer 'n sekere kyk op sake (perspektief, *point of view*), 'n manier van waarneming (*fokalisasie*) en 'n manier van vertel. Al drie funksies kan in 'n

verteller verenig word, maar dis ook moontlik dat 'n verteller kan vertel hoe iemand anders (ook sy eie "ander ek", dit is hyself as storiepersoon) iets sien of gesien het (Venter, 1992:133).

Snyman (1985:76) skryf dat die fokalisasie berus by die instansie wat rapporteer wat hy sien, dat fokalisators dikwels vertellergebonde of verbind aan een of meer karakters is, en dat daar in ek-verhale gewoonlik wisseling is tussen 'n eksterne en interne fokaliseerder. Die interne fokalisator kan gesien word wanneer die standpunt waaruit vertel word die denke en gevoelens van die fokalisator uitbeeld; die eksterne fokalisator word gesien wanneer die leser nie weet wat die gevoelens van die fokalisator is nie (Venter, 1992:134). Snyman (1985:76) voer egter aan dat die eksterne fokalisator nie onpersoonlik is nie – "hy kyk meestal terug op gebeure waarby hy betrokke was". Die verteller wat die verhaal vertel, kan dus aanvaar word as 'n ouer, meer ervare persoon – altans, ouer en meer ervare as wat hy was toe die gebeure wat hy vertel, plaasgevind het. Die interne fokalisator gee sy visie van die verhaal weer, maar dit berus op veronderstelling en identifikasie met ander (Snyman, 1985:76). Fokalisasie kan verder deur slegs een instansie in die verhaal behartig word – dus, enkelvoudige fokalisasie – of die fokalisasiepunt kan wissel tussen verskillende instansies in die verhaal – dus, meervoudige fokalisasie (Venter, 1992:134).

Ten einde die belang van die fokaliseerder en verteller in verband te bring met die konsep van ruimte as 'n karakter in die spookstorie, sal daar vervolgens oorgegaan word na 'n verhaalanalise.

'Toe Toorvoet stil geword het' van Willemien Brümmer<sup>64</sup> handel oor 'n jong vrou, Mia, wat haar minnaar ('n getroude man) vir die eerste keer na die plaashuis neem waarin sy grootgeword het. Hierdie naweek-wegbreek na die plaas, Toorvoet, toe is die eerste keer dat Mia en Phillip saam kan weggaan vir 'n klein vakansie. Die geheim van die verhouding is uit – Phillip het pas sy vrou vertel van die verhouding en haar verlaat.

Mia is vasbeslote om vir Phillip alles te wys van die plek waar sy grootgeword het – "Teen die einde van die naweek moet hy die plek ken soos vir haar" (Brümmer, 2006:65). Sy doen ook haar bes om so veel as moontlik van die dorpie en die plaas aan Phillip te wys – en die stories rondom die plekke aan hom te vertel. Sy vertel

---

<sup>64</sup> Opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg.

hom hoe sy en haar broers as kinders op pad plaas toe altyd gekyk het wie die eerste een is om die berg, Towerkop, raak te sien.

Mia wys ook vir Phillip die “die ou Otto-Hager-kerk met sy Gotiese ontwerp” (Brümmer, 2006:65) waar heelwat van haar familie begrawe is. Een van hierdie familielede is Mia se oeroumagrootjie, Elizabeth, wat selfmoord gepleeg het nadat haar baba (op die ouderdom van een maand) oorlede is en haar owerspel aan die lig gekom het.

Mia vertel ook vir Phillip dat die losieshuis waarby hulle verbyry vroeër die Towerkop Hotel was, en nou toegemaak is omdat die man wat daar gewoon het homself gehang het nadat sy vrou uitgevind het dat hy ’n buite-egtelike verhouding gehad het. Na hierdie storie is Phillip duidelik ongemaklik. Mia het reeds vir hom twee verhale vertel – en plekke gewys – waar owerspel in selfmoord geëindig het. Hierna vertel Mia nie meer die stories aan Phillip nie, maar onthou hulle wanneer sy deur die plaashuis beweeg.

Op die plaas aangekom, raak Phillip nog meer ongelukkig wanneer hy beseft dat hulle van die res van die wêreld afgesny is – geen selfoon-ontvangs, geen televisie, geen elektrisiteit nie. Mia, “’n feodale landheerseres” (Brümmer, 2006:68), beskryf dit as idillies. Phillip is nie beïndruk nie.

In die plaashuis wys Mia die studeerkamer aan Phillip uit, maar vertel nie vir hom dat dit “die kamer waarin haar oupagrootjie se grootmaakpa dood is” (Brümmer, 2006:69) nie, of dat hierdie man moontlik deur sy tweede vrou vergiftig is nie. Sy wys ook vir Phillip die hoekie langs die chaise longue waar hulle as kinders te bang was om te staan, en vra hom om langs haar te kom staan – “dan kyk ons of jou armhare regop staan” (Brümmer, 2006:69).

Phillip vervies hom, en gaan lê in die hoofslaapkamer. Mia volg hom kamer toe, maar stop vir ’n paar oomblikke langs die portret van Elizabeth wat langs die hoofslaapkamer se deur hang. Hierdie skildery is “glo deur iemand op die dorp gemaak kort voor haar [Elizabeth se] dood. Haar oë is brandend van ’n ongewone drif; haar wange koorsig. Wanneer daar kuiergaste na die huis kom, kyk hulle soms betekenisvol na dié skildery, en dan na Mia” (Brümmer, 2006:69). Mia gaan in die kamer in, trek haar klere uit, gaan klim langs hom in die bed en probeer die situasie ontloot, maar Phillip

sê nie 'n woord nie en die situasie eindig in onpersoonlike seks – hy kyk nie na haar nie.

Later staan Mia op, gaan na die kombuis en begin aandete voorberei. Phillip sluit by haar aan – nog steeds nukkerig – en na aandete vra Mia hom, in nog 'n poging om die situasie te beredder, wat hy die volgende dag wil doen. Phillip antwoord “As jou fokken mal familie besluit om vanaand kak aan te jaag, gaan ek wragtig in die hotel slaap” (Brümmer, 2006:72). Aanvanklik is hierdie uitbarsting vir Mia – en die leser – onduidelik omdat daar nog niks buitengewoons gebeur het nie. Die naaste aan 'n bonatuurlike insident wat tot dusver plaasgevind het, is dat hulle brood en kaas moes eet omdat die gas (vir die gasstoof) opgeraak het, en dat die huis buitengewoon koud is vir 'n Oktober-aand.

Maar toe voel sy wat hy voel. Vir die eerste keer sien sy hoe dreigend die portret bo die eetkamertafel van haar oupagrootjie se grootmaakpa lyk – berispenswaardig. Langs hom staan sy eerste vrou, haar dun bleek lippe opmekaar gepers asof sy op die punt was om iets te sê, maar haar ingehou het toe die kamera begin flits.

In die kombuis hoor sy die porselein in die boonste kassies liggies ratel. Al asof hulle op 'n wysie rinkel – 'n bespotting van die singende beker wat tussen gebrande hoender in die asblik lê. Iets kraak.

Phillip het al na die kombuisdeur begin retireer. “Ko's fokkof net.” (Brümmer, 2006:72).

Na hierdie insident vlug hulle van die plaas af. Op pad uit die huis uit merk Mia op dat die portret van Elizabeth verander het: Dit lyk nou asof die skildery net uit buitelyne bestaan – “Die delikate pienk skadu's onder Elizabeth se wangbene is weg. Haar mond is twee potloodstrepe sonder vlees en haar oë is kleurloos; sonder siel” (Brümmer, 2006:73). Mia jaag van die plaas af en uit die dorp uit terwyl Phillip in die hoekie van die passasiersitplek ingekrimp sit en saggies met homself praat. Wanneer Mia egter weer die berg, Towerkop, in haar truspieëltjie sien verander sy van plan:

En toe verander sy van rat en bring haar bakkie tot stilstand. Phillip kyk verbyster na haar. Maar haar bewegings raak vloeiender. Asof dit iets is waarvoor sy al 'n leeftyd oefen. Of lánger as 'n leeftyd.

Sy swaai die bakkie om en ry terug in die rigting van Ladismith en van die berg. Phillip praat met geklemde kake. “Is jy mal in jou kop, Mia?”

Haar stem is rustig, soos wanneer sy met 'n kind praat. “Nee, ek het net onthou waar ek vandaan kom.”

Byna terloops sê sy: “As jy nie wil saamkom nie, is jy welkom om vanaand in 'n gastehuis te slaap.”

Op lug ry sy, op lig. Na 'n Toorvoet wat sy wéét weer stil geword het. (Brümmer, 2006:73-74).

Alhoewel daar nie letterlik enige spoke in die verhaal verskyn nie, is hierdie nogtans 'n goeie spookstorie – juis omdat Mia in 'n mate deur die geeste van haar voorouers beïnvloed word. Die suggestie in die verhaal is dat die portrette van haar voorouers wat in die plaashuis hang die oorsprong van die spokery is, veral die portret van Elizabeth wat fisies van voorkoms verander gedurende die insident van die ratelende porselein. Elizabeth se portret is waarskynlik die fokuspunt van die bonatuurlike gebeure, nie net as gevolg van die fisiese ooreenkoms met Mia nie, maar ook omdat Elizabeth en haar baba die enigste familieleden is wat op die plaas begrawe is. Omdat Elizabeth selfmoord gepleeg het, kon sy nie in die kerkhof begrawe word nie. Eers honderd jaar na haar dood is haar grafsteen na die kerkhof verskuif – maar nie haar oorskot nie: “Dit was te laat vir die beendere. Dit wat van haar oorgebly het, kon hulle nooit opspoor nie” (Brümmer, 2006:66).

Daar is ook 'n duidelike deurlopende storielyn van owerspel en moord/selfmoord wat nie net in Mia se voorgeslagte gesien kan word nie, maar ook in (ten minste) een ander inwoner van die nabygeleë dorp. Dit is byna asof Mia in 'n mate gedoem is om haar voorouers se geskiedenis te herhaal – met die verandering dat niemand (in hierdie generasie) sterf of selfmoord pleeg nie. Die enigste sterfte in hierdie storie is die ‘sterwe’ van die verhouding tussen Mia en Phillip: wanneer Mia besluit om terug te keer na waar sy vandaan kom, behandel sy Phillip byna soos 'n terloopse persoon, iemand wat toevallig daar is.

Die interessantste aspek van hierdie verhaal is egter die manier waarop die ruimte – en veral die spookhuis – uitgebeeld word. Alhoewel daar 'n eksterne, alwetende verteller aan die woord is, is Mia deur die hele verhaal die fokalisator. Die verhaal word verder in teenwoordige tyd vertel – met die uitsondering van die terugflitse na die verlede – en daar is dus, in hierdie geval nie sprake van 'n verteller wat gebeure reconstrueer nie. Dus, daar kan argumentsonthale aanvaar word dat die verhaal so na as moontlik aan die ‘werklike’ ervaring van Mia en Phillip is.

Die openingsparagraaf maak dit reeds duidelik dat Mia die fokalisator van die verhaal is – en ook dat die ruimte beskryf word met verwysing na die gevoelens wat dit by Mia opwek:

lets in haar kop skiet oop. Soos altyd wanneer Mia op die R62 tussen Barrydale en Ladismith ry, voel sy haar bakkie kry vlerke. Op lug ry sy, op lig; met die klippe en die klapperbos wat haar naam sê. “Welkom”, suis die wind en “vinniger” ritsel die kooigoed (Brümmer, 2006:62).

Mia verpersoonlik duidelik haar omgewing – die klippe en klapperbos roep haar naam, die wind heet haar welkom, die kooigoed hits haar aan om vinniger te ry. Hierdie openingsparagraaf dra ook 'n paar van die elemente wat so gereeld opduik in die ruimtebeskrywings in spookstories. Die ruimte is spesifiek aangedui, die pad waarop sy ry en die dorpe waartussen sy beweeg, word spesifiek by die naam genoem. Daar is nie die panoramiese landskapbeskrywings wat in soveel ander spookstories aangetref word nie, maar ten minste 'n verwysing na die plantegroei. Wat in hierdie geval bygekom het, is dat die ruimte in ooreenkoms met die karakter en fokalisator se gevoelens beskryf word.

Die ruimte word – soos in die ander spookstories wat in hierdie verhandeling bespreek is – deurentyd in detail beskryf. En in hierdie spesifieke verhaal word daar deurlopend konneksies gemaak tussen die hoofkarakter, Mia, haar emosies en die fisiese ruimte van die plaashuis op Toorvoet.

Wanneer Mia die berg vir die eerste keer sien op pad na die plaas toe, vertel sy aan Phillip dat die hoogtepunt van die rit – toe sy en haar broers klein was – die oomblik was wat hulle die berg vir die eerste keer sien en kon skree “Daar’s hy!” (Brümmer, 2006:62). Haar ma het hulle vertel dat daar 'n vloek op die berg rus: 'n Heks het in haar woede die berg middeldeur probeer slaan, maar kon nie die berg heeltemal oopsplyt nie. Die vloek wat van toe af op die berg rus, is dat hy verskillende gesigte sou hê – “Amper soos hulle plaashuis aan die voet van dié berg. Mia het al aan dié huis gedink as 'n soort termometer van die gemoed: Die mure spits hul ore vir die geringste fladdering, selfs weifeling” (Brümmer, 2006:63). Mia dink letterlik aan die plaashuis as 'n weerspieëling van haar eie gemoed, en verbind hierdie ruimte met die berg. Dit kan gesê word dat Mia die huis byna as 'n vertroueling sien, iets/iemand wat haar diepste emosies ken en vergestalt.

Wanneer sy en Phillip eindelijk voor die plaashek stilhou, “lees [Mia] trots vir hom die naambordjie asof sy haar eie naam sê: “Toorvoet”.” (Brümmer, 2006:67). Mia sien haarself dus as so nou verbonde aan die plek waar sy grootgeword het dat sy die naam van die plaas met dieselfde trots en erkenning lees as wat sy haar eie naam sou sê. Sy noem ook aan Phillip dat sy feitlik die enigste mens in haar familie is wat nog gereeld die plaas besoek, en dat die plaas vir haar “veel meer van 'n tuiste as my woonstel is Vredehoek” is (Brümmer, 2006:67). Dit is duidelik dat hierdie plaas vir Mia 'n baie belangrike deel van haar lewe is.



Teen die tyd dat Mia en Phillip die plaashuis bereik, is daar alreeds heelwat spanning tussen hulle. Mia is kinderlik opgewonde om die plaas waarop sy grootgeword het aan haar minnaar te wys, terwyl Phillip ongeduldig, ongemaklik en stuurs is – 'n stadsmens wat homself op die platteland bevind. Al die stories oor buite-egtelike verhoudings en selfmoord het natuurlik ook nie veel gedoen om sy gemoedstoestand te verbeter nie. Hierdie spanning tussen die karakters reflekteer in Mia se beskrywing van die plaashuis:

Tog ry sy amper in die populierboom naby die kombuis vas wanneer sy sien hoe aftands die ou Victoriaanse opstal is. Die gelerige verf van die muur by die kombuisdeur is aan die afskilfer – soos iemand se vel wat plek-plek afkom. Net langs die deurkosyn het selfs die onderlaag afgedop. Die rooibaksteen daaronder lyk soos bloed wat drooggeword het. Sy frons. Toe sy klein was, het sy gedink die huis is 'n kasteel. Sy't gedink die mure is sonder krake en fortagtig dik en die dam is 'n grag wat booswigte weghou. Nou lyk dit soos enige ander ou huis wat die grootste deel van die jaar sonder mense is. Die kombuisdeur sluit moeiliker oop as voorheen en sy moet met haar skouer daarteen stamp voor dit moeisaam binnetoe skarnier. Stof slaan in haar neus op. (Brümmer, 2006:67-68).

Wanneer hierdie beskrywing met Mia se gemoedstoestand in verband gebring word, kan daar weereens gesien word hoe Mia haar eie emosies in haar fisiese ruimte projekteer. Die plek wat sy so goed ken en wat sy beskou as haar werklike tuiste lyk skielik vir haar so veranderd dat sy byna in die populierboom vasry. Die huis wat sy as kind as 'n veilige vesting beskou het, is nou besig om totaal verval te raak. Mia verpersoonlik die huis se verval in haar beskrywing – die verf wat afdop word beskryf as “iemand se vel wat plek-plek afkom”.

Mia se skielike bewuswording van die huis se verval kan direk aan haar huidige situasie verbind word: Haar verhouding met Phillip is besig om uitmekaar uit te val, waarskynlik omdat die opwinding van die verhouding vervaag het. Hulle is nou net 'n gewone paartjie wat saam weggaan vir die naweek en uiteindelik besef hoeveel hulle van mekaar verskil, en dat hulle nie dieselfde sienings deel nie. Wat vir Mia 'n opwindende tuiskoms is, is skynbaar vir Phillip 'n onplesierige vakansie in die boendoes. Die verhouding is, met ander woorde, nie meer wat Mia gedink het dit is nie. Hierdie ontnugterende besef van Mia word gereflekteer in die manier waarop sy die plaashuis beskryf – die ruimte wat sy vroeër as 'n kasteel beskou het, is nou net 'n vervalde plaashuis.

Die deur wat sukkel om oop te maak, kan eerstens bloot gesien word as 'n teken van die huis se fisiese verval. Die feit van die saak is immers dat die huis meestal leeg staan, daar is niemand om toe te sien dat die deure reg werk en die verf wat afdop, afgeskuur en die mure oorgeverf word nie. In verband met Mia se verpersoonliking van die huis gesien, is die deur egter dalk eerder die tussengang tussen twee metafisiese ruimtes. Buite die plaashuis het haar verhouding met Phillip ernstig begin stagneer, en wanneer hierdie hulle oor hierdie drumpel beweeg sal die situasie óf opgelos óf verder vererger word. Mia weet dus (onbewus) dat haar verhouding en toekoms met Phillip op die een of ander manier onherroeplik gaan verander binne-in hierdie plaashuis. Wanneer in ag geneem word dat Mia deur die loop van die verhaal heeltyd die situasie met Phillip probeer beredder, is dit verstaanbaar dat hierdie deur vir haar moeilikheid sal gee – sy wil die ruimte betree, maar vrees die gevolge.

Hierdie projektering van haar persoonlike situasie op die ruimte word binne-in die huis voortgesit. Wanneer Mia Phillip na die slaapkamer volg, dink sy “met elke voetstap aan iets wat sy nog nie vir hom gewys het nie. Die krake in die mure tussen die studeerkamer en die hoofslaapkamer en die plek in die gang waar die hout so dun geslyt is dat jy kan deurval as jy nie versigtig is nie” (Brümmer, 2005:70). Mia is dus bewus van die verval van die huis – die binnekant van die huis, ten minste – maar dit is asof sy nou, terwyl dinge tussen haar en haar minnaar besig is om uit te rafel, vir die eerste keer werklik bewustelik daaraan dink.

Later, wanneer Phillip hom in die bed van haar wegdraai “wanneer hy klaar is”, sien Mia vir die eerste keer hoe diep die krake in die mure is: “Op een plek kan jy selfs deur die muur sien tot in die studeerkamer” (Brümmer, 2006:70). Die krake in die huis word dus vir haar meer sigbaar en groter in omvang namate haar situasie versleg. Mens kan argumenteer dat die skynbaar vergrotende krake in die huis die krake reflekteer wat al hoe duideliker in haar verhouding met Phillip begin wys.

Wanneer Mia en Phillip later die aand besig is met aandete en Phillip eindelijk sy groot uitbarsting het, begin die spokery in die huis. Mia let op na hoe dreigend die portrette in die vertrek lyk, porselein begin in die kombuiswastel, iets in die huis kraak. Een manier om na hierdie insident te kyk is die eenvoudige idee dat die son gesak het en die spoke kan uitkom vir speelyd. Phillip raak heeltemal paniekbevange en vlug uit die huis uit. Alhoewel Mia ook bang word, is sy aanvanklik nie heeltemal so vreesbevange soos Phillip nie – wanneer sy stop om haar baadjie van die kapstok af te haal, sien Mia dat sy Elizabeth se portret raakgestamp het en steek

haar hand uit om die skildery weer reguit te skuif. Dit is dan wanneer sy sien dat Elizabeth se portret verander het, en skynbaar eers op hierdie punt werklik so groot skrik soos Phillip.

'n Ander interpretasie van hierdie gebeure sou wees dat die konneksie tussen Mia en die huis 'n hoogtepunt bereik het. Hierdie huis wat deurentyd vanuit Mia se perspektief beskryf is en in 'n mate 'n refleksie van haar eie gemoed geword het, begin nou Mia se emosies fisies manifesteer. Dit kan aangeneem word dat Mia haar waarskynlik teen hierdie tyd begin vervies het vir Phillip, en dat hierdie emosie gegroei het tot 'n (skynbaar onbewuste) woede na Phillip se uitbarsting. Hierdie emosie reflekteer in 'n huis wat skielik ruk en kraak – 'n gemanifesteerde woede-uitbarsting, met ander woorde.

Hierdie interpretasie van die gebeure lyk al hoe meer waarskynlik wanneer ander aspekte van die verhaal daaraan verbind word: Mia beskou die huis as 'n "termometer van die gemoed" (Brümmer, 2006:63) – meer spesifiek, 'n termometer van haar eie gemoed; sy beskou hierdie plaashuis as haar ware tuiste; haar emosies word deurgaans gereflekteer in die beskrywings van die ruimte vanuit haar perspektief as fokalisator; Mia word verbind aan haar voorouers, veral Elizabeth, wie se voorkoms en gedragpatrone in Mia herhaal word. Na aanleiding van al hierdie bykomende elemente van die verhaal is dit, myns insiens, glad nie vergesog om te betoog dat die huis op hierdie stadium van die verhaal nie net 'n refleksie van Mia se psige is nie, maar haar onderdrukte emosies fisies begin manifesteer – natuurlik met die hulp van die geeste van Mia se voorouers wat skynbaar daar dwaal.

Wanneer Mia dan uit die huis vlug, vlug sy nie noodwendig net van die spookhuis nie, maar ook van haarself. Dit is eers wanneer sy Towerkop in haar truspieëltjie sien dat Mia besef dat sy onlosmaaklik verbind is aan daardie plaas, daardie plaasopstal, daardie ruimte. Hierdie besef bring ook by Mia die besef (en aanvaarding) dat haar verhouding met Phillip verby is. Hierdie besef en aanvaarding van haar situasie veroorsaak dat Mia as't ware vrede met haarself maak – en daarom kan sy terugkeer na 'n "Toorvoet wat sy wéét weer stil geword het" (Brümmer, 2006:74). Toorvoet het stil geword omdat Mia stil geword het.

Hierdie kort analisering van Brümmer se kortverhaal, 'Toe Toorvoet stil geword het', is duidelik nie volledig nie. Daar is heelwat aspekte wat nie hier onder die loep geneem word nie – hoofsaaklik, die meer volledige psigoanalitiese ondersoek wat

van hierdie kortverhaal gedoen sou kon word, nie net van Mia nie, maar ook van Phillip; 'n ondersoek na die 'sondes van die vaders'-tema wat gesuggereer word in Mia se herhaling van haar voorouers se neiging tot owerspel; 'n ondersoek na die simboliek van die familieportrette wat so 'n groot rol in hierdie verhaal speel; die temas van tuiskoms en erfgrond. Hierdie aspekte moet ongelukkig vir die doel van hierdie studie op die agtergrond geskuif word. Wat hier van belang is, is die rol van die verteller en fokalisator in die uitbeelding van die ruimte as 'n tipe karakter in die spookstorie. Myns insiens is hierdie punt duidelik geïllustreer.

#### 4.6 Gevolgtrekkings

*Places gather.*<sup>65</sup> This I take to be a second essential trait (i.e., beyond the role of the lived body) revealed by a phenomenological topoanalysis. Minimally, places gather things in their midst – where “things” connote various animate and inanimate entities. Places also gather experiences and histories, even languages and thoughts. Think only of what it means to go back to a place you know, finding it full of memories and expectations, old things and new things, the familiar and the strange, and much more besides. What else is capable of this massively diversified holding action? Certainly not individual human subjects construed as sources of “projection” or “reproduction” – not even these subjects as they draw upon their bodily and perceptual powers. The power belongs to place itself, and it is a power of gathering (Casey, 1996:24-25)

Casey bekyk die kwessie van ruimte vanuit 'n antropologiese en fenomenologiese raamwerk wanneer hy hierdie stelling maak. Alhoewel hierdie studie nie van dieselfde teoretiese raamwerke gebruik maak nie, kom ek en Casey tot byna dieselfde gevolgtrekking – plekke (ruimtes) is kragtige versamelaars: Ruimtes versamel nie net konkrete voorwerpe nie, maar ook die herinneringe, gevoelens en betekenis wat aan hierdie voorwerpe geheg word.

Hierdie beskrywing van Casey dui tot 'n mate ruimte as 'n byna-menslike karakter aan – en tog onderskei dit ook duidelik tussen mens en ruimte. Die ruimte is dus geensins 'n vermomde menslike karakter nie, maar eerder 'n nuwe tipe karakter; 'n versameling van geografiese elemente, mensgemaakte strukture en objekte, met die betekenis en herinneringe wat aan hierdie objekte en strukture gekoppel word. Hierdie kombinasie vorm 'n eenheid wat karaktereienskappe toon. Dit sluit ook aan by Wright se uiteensetting van die begraafplaas as 'n heterotopia en 'n retoriese plek van herinnering – en ook by Tatar se uiteensetting van die spookhuis as 'n “uncanny” ruimte.

---

<sup>65</sup> Casey kursifeer.

Casey maak dus van ruimte nie 'n menslike karakter nie, maar 'n tipe entiteit wat versamel. In ruimte word nie net geografiese elemente, mensgemaakte strukture en objekte versamel nie, maar ook mense se herinneringe, hulle gevoelens, en die betekenis wat hulle aan hierdie strukture en objekte heg. Die ruimte is dus nie 'n karakter nie, maar 'n kragtige versamelpunt.

Alhoewel ek Casey gelyk gee in hierdie opsig – dat ruimte kragtige versamelaars is en dat hierdie versameling van fisiese en metafisiese dinge van ruimte 'n baie kragtige verhaalelement maak – wil ek verder as Casey gaan en aan ruimte die status van karakter toeskryf.

In essensie, plekke versamel betekenis en eienskappe – byna soos menslike karakters. Ek het deur die loop van hierdie hoofstuk herhaaldelik aangedui dat ruimte in sekere opsigte menslike eienskappe bevat (die spanning tussen die bekende en die onbekende (*heimlich/unheimlich*), byvoorbeeld). En dit is hoofsaaklik in hierdie verskuilde menslike eienskappe van ruimte wat, met inagneming van al die ander eienskappe van ruimte wat in hierdie hoofstuk bespreek is, van ruimte 'n unieke soort karakter in (veral) die spookstorie maak.

Een verdere eienskap wat die ruimte en die karakters van spookstories deel, is liminaliteit. In die volgende hoofstuk word daar spesifiek aandag gegee aan liminaliteit as 'n uiters belangrike aspek van die spookstorie wat, na my mening, op meer as een manier vergestalt word.

## HOOFSTUK 5: LIMINALE RUIMTES

### 5.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk sal verskillende aspekte van liminaliteit – spesifiek, liminale ruimtes – van nader bekyk word. Hierdie aspekte sal dan toegepas word op die Afrikaanse spookstories wat in die vorige hoofstukke van hierdie verhandeling bespreek is. Daar sal ook verwys word na ‘The turn of the screw’ van Henry James, wat waarskynlik een van die bekendste spookstories in die internasionale letterkunde is. Die doel van hierdie hoofstuk is om aan te toon dat liminale ruimtes ’n integrale deel van die Afrikaanse spookstorie uitmaak. Ek sal uiteindelik aanvoer dat liminale ruimtes in die Afrikaanse spookstorie ’n genre-definiërende eienskap is. Ek wil dit duidelik stel dat hierdie hoofstuk nie ’n teoretiese ondersoek na liminaliteit en liminale ruimtes is nie, maar eerder ’n prakties-gerigte hoofstuk waarin ek die voorkoms en belang van liminale ruimtes in die Afrikaanse spookstorie wil uitwys.

Die konsep van ’n liminale ruimte is al deur verskeie akademië vanuit verskillende akademiese velde ondersoek, omskryf en toegepas. Daarom is ’n uitgerekte ondersoek na liminaliteit nie van kardinale belang in hierdie studie nie, en sal ek volstaan met ’n oorsig van die kerneienskappe van liminaliteit alvorens daar na die toepassing daarvan in die Afrikaanse spookstorie gekyk word.

### 5.1 Die spookstorie as liminale kunswerk

Die toepassing van hierdie hoofsaaklik antropologiese konsepte van liminale ruimtes en prosesse op letterkundige studies is geensins ’n nuutjie nie – intendeel, Turner het self die konneksies gemaak tussen kunsvorme (insluitende die letterkunde) en liminaliteit. Turner skryf byvoorbeeld oor liminaliteit en Westerse kuns en literatuur die volgende:

The unusual, the paradoxical, the illogical, even the perverse, stimulate thought and pose problems, “cleanse the Doors of Perceptions”, as Blake put it ... Thus the portrayal of monsters and of unnatural situations in terms of cultural definitions, like the incestuous ties connecting the gods in the myths of some religions, may have pedagogical function in forcing those who have taken their culture for granted to rethink what they have hitherto taken to be its axioms and “givens”...<sup>66</sup> But the frequency with which such unnatural – or rather anti-cultural

---

<sup>66</sup> My weglating.

or anti-structural – events as incest, cannibalism, murder of close kin, mating with animals are portrayed in myth and liminal ritual surely has more than a pedagogical function (Turner, 1974:256).

In essensie verwys Turner hier na die stimulus wat ongewone of onnatuurlike situasies aan kunstenaars verskaf – die ongewone, of dit wat eenvoudig nie strook met die natuurlike stand van sake nie, noop die kreatiewe persoon om van nader ondersoek te stel na sulke gebeure (of voorwerpe). Turner verwys ook na die manier waarop hierdie kunswerke, spesifiek in die vorm van verhale of mites, as pedagogiese gereedskap ingespan word in gemeenskappe. Hierdie mites, byvoorbeeld, wat kultureel onaanvaarbare gedrag uitbeeld, beeld gewoonlik ook die negatiewe nagevolge van sulke gedrag uit, en in hierdie sin vervul die kunswerk, die mite – liminaal, al dan nie – 'n pedagogiese funksie. Hierdie stelling van 'n problematiese konsep in kunsvorm (skildery, beeldhouwerk, gedig, roman ens) word 'n liminale proses. Die probleem word uit die wêreld geneem, in 'n kunsvorm vergestalt (wat dan die liminale objek is) en weer as kuns terug in die wêreld geplaas.

Dit moet in gedagte gehou word dat Turner hier nie die term 'onnatuurlik' gebruik om noodwendig na die paranormale te verwys nie, maar eerder in teenstelling met dit wat natuurlik of aanvaarbaar binne 'n spesifieke kulturele raamwerk gesien word. In hierdie ander sin van die woord 'onnatuurlik' kan spookstories, myns insiens, steeds as verhale van die onnatuurlike beskryf word.

Wanneer die baie breë, veralgemeende siening van die Afrikaner<sup>67</sup> as 'n Protestantse Christen gebruik word as die kulturele raamwerk vir die beoordeling van die 'onnatuurlikheid' van die verhaal, moet die siening dat die siel van 'n mens wat gesterf het reguit hemel of hel toe gaan in berekening gebring word. Die blote idee van 'n spook (die siel van 'n afgestorwene wat steeds op die aarde rond dwaal) is dan onnatuurlik, dit is 'n idee wat teenstrydig is met die kulturele raamwerk waarin dit geplaas word.

Vanuit hierdie perspektief kan verskeie funksies dan aan die Afrikaanse spookstorie (as liminale kunswerk) toegeskryf word. Die verhaal van 'n gees wat teruggestuur word na hierdie aarde toe kan beskou word as 'n soort straf vir wandade wat die

---

<sup>67</sup> 'Afrikaner' is 'n term wat deesdae nogals kontroversieël is, met 'n groot aantal positiewe en negatiewe assosiasies wat daaraan gekoppel word. In hierdie sin word bloot verwys na die gewone blanke, Afrikaanssprekende karakters wat (veral in die ouer) Afrikaanse spookstories voorkom.

spook in sy (letterlike) lewe gepleeg het. Die verhaal van spoke wat terugkeer om hul eie moordenaars bekend te maak, is ook 'n soort verhaal met 'n les, 'n waarskuwing: 'n Mens kan nie met moord wegkom nie, selfs al moet jou slagoffer uit die dood terugkeer om geregtigheid te laat geskied. Spookstories kan ook dien as 'n manier om geloofslesse oor te dra bloot deur die afmaak daarvan as absoluut fiksioneel. Die leser sou kon sê 'Geeste keer net terug in spookstories, maar in werklikheid is sulke stories bog omdat my geloof my anders leer'.

Met hierdie stellings probeer ek geensins geloof ondermyn nie. Ek wil slegs aantoon dat die sosiale en kulturele raamwerke waarin die Afrikaanse spook storie meestal geplaas word, bydra tot die siening van sulke stories as liminale kunswerke. Binne hierdie raamwerke kan daar dan duidelik gesien word wat Turner bedoel met die pedagogiese funksie van mites en ander liminale kunswerke. Die raamwerk verskaf die probleem (die siele van afgestorwenes kan nie terugkeer na hierdie wêreld nie), die kunswerk, in hierdie geval die spook storie, gee 'n uitbeelding van die problematiek rondom hierdie konsep, en die probleem word herbedink binne die kulturele raamwerk waaruit dit ontstaan het. Soms bied die verhaal oplossings vir die probleem – die spook word teruggestuur na waar hy hoort, die geheim word opgelos – en soms nie.

Wanneer die probleem of geheim opgelos word, verdwyn die spook gewoonlik permanent. Reenen J. van Reenen se verhaal, 'Oom Ignaas'<sup>68</sup>, word hier as voorbeeld genoem.

Die verhaal handel oor 'n jong boer wat sy eerste plaas (met sy pa se hulp) spotgoedkoop bekom. Eers na "n maand of ses weke" (Van Reenen, 1919:39) besef hy waarom die plaas so goedkoop was – dit spook daar. Die jong man, wat alleen in die opstal bly, sien een aand 'n voorwerp in die hoek van die kamer uit die grond oprys. Wanneer die voorwerp hoog genoeg uit die vloer gerys het, besef die jong man dat dit 'n man se kop is. Die oë van hierdie kop kyk hom smekend aan en verdwyn dan skielik. Die volgende aand sien die jong man weer 'n verskyning in sy slaapkamer – hierdie keer 'n lyf, "maar waar sij kop moes wees, is daar net 'n nek waardeur 'n bloedstroom in 'n rooi buig spuit" (1919:43). Hierdie gedaante kruip eventueel op die vloer van die kamer rond, skynbaar op soek na iets.

---

<sup>68</sup> Opgeneem in: VAN REENEN, R.J. 1919. Celestine en ander spookstories. Bloemfontein: De Nasionale Pers.



Hierna sien die jong man om die beurt die twee verskynsels – die kop wat uit die vloer oprys en die koplose liggaam wat die kamer inkom en begin soek na iets. Later hoor die jong boer die verhaal van die vorige eienaar se dood by 'n buurman:

Hij vertel mij toe dat die plaas Rust en Vrede waar ek op woon, vroeër die eiendom van Ignatius du Plessis was en dat hij in die Engelse oorlog, in 'n geveg op sij plaas, doodgeskiet is. 'n Bom het sij kop van sij skouers weggedra, en alhoewel sij lijf na die geveg begrawe is, kon hulle sij kop nooit kry nie. (Van Reenen, 1919:46).

Die jong boer los dan die geheim op – hy vind die skedel van Ignatius du Plessis onder sy huis, die buurman wys hom waar Ignatius se liggaam begrawe is. Die jong boer grawe alles op en begrawe dit weer saam. Vir twaalf maande daarna sien hy nie weer die spook nie. Ignatius rus skynbaar in vrede. Tog, wanneer die jong boer dit later moet oorweeg om sy plaas te verkoop om familie met finansiële probleme te help, verskyn Ignatius weer. Hierdie keer lei hy die jong boer tot 'n klomp ponde wat hy (Ignatius) tydens die oorlog op die plaas versteek het. Die jong boer bly aan op die plaas en trou selfs later met Ignatius se enigste oorlewende familielid, 'n niggie genaamd Lettie.

Daar word nie vertel dat oom Ignaas ooit weer so duidelik verskyn nie, maar die verteller (die einste jong boertjie, waarskynlik in sy ouer dae) noem wel dat “toe Lettie en ek die oggend na ons bruilof wakker skrik, lê ons deken vol rooi roosblomblare wat geen mens daar gesit het, en wat ook nie deur die venster kon ingewaai het nie” (Van Reenen, 1919:51).

Daar is hoofsaaklik twee liminale aspekte aan hierdie verhaal. Ignatius du Plessis (oom Ignaas) kan nie tot rus kom nie omdat die dele van sy liggaam nie op dieselfde plek begrawe is nie. Die fisiese dooie liggaam (die lyk) is, na my mening, in 'n liminale toestand, 'neither here nor there'. Die gees van oom Ignaas is ook in 'n liminale toestand – nie volledig in die land van die lewendes óf die dooies nie. Wanneer die liminale toestand van die liggaam herstel word – die dele word saam begrawe, as't ware herintegreer – bly die gees liminaal. Anders gestel, die probleem van die vreesaanjaende spookverskynings (die lyflose kop en die koplose lyf) word opgelos, maar al die groter liminale kwessies word nie opgelos of herintegreer in enige vorm nie. Oom Ignaas is skynbaar steeds vasgevang tussen die wêreld van die lewendes en die wêreld van die dooies, hy spook nog steeds op die plaas.

Die liminale kunswerk (hier, spesifiek die spookstorie) bly per slot van rekening liminaal. Die problematiek rondom die bestaan van spook kan, tot op hede, nie opgelos word nie. Daar kan, vanuit die vooraf genoemde kulturele raamwerk, nie versoening wees tussen die fiksie en die werklikheid nie. Die kunswerk, die spookstorie, is daarom onbepaald vasgevang tussen hierdie twee pole: dit kan / dit kan nie. Anders gestel, die spookstorie is liminaal tot (verby) die dood toe.

Myns insiens is die spookstorie duidelik wesenlik 'n liminale kunswerk. Die problematiek wat dit voorstel (en soms ondersoek) word direk uit sosiale en kulturele netwerke geneem. Dit het immers te make met verskynings wat, in meer as een sin van die woord, as 'onnatuurlik' deur die gemeenskap beskou kan word. Hierdie problematiek word uitgebeeld, en soms (binne die fiksionele raamwerk) uitgepluis, en die spook verdwyn. Ander male word die probleem opgelos, die geheim in die verhaal onthul, en desondanks verdwyn die spook nie. Die probleem bly dus problematies. Hierdie spookstorie word teruggeplaas in die samelewing (byvoorbeeld deur middel van publikasie of orale vertelling) as 'n liminale kunswerk. Daar kan lesse uit geleer word, daar kan verdere probleme uit geformuleer word, die kulturele of geloofsoortuigings van 'n samelewing kan daardeur gereflekteer en aan bespreking en bevraging onderwerp word. Kortom, die kunswerk verteenwoordig 'n moontlike transformasie in denke. Tog, as 'n fiktiewe verhaal, lê dit tussen wêreldes: Die spookstorie is beide werklik en onwerklik. Tot die dood toe, liminaal.

Die spookstorie is op sigself liminaal. Die fokuspunt van hierdie verhandeling is egter die ruimte waarin hierdie verhale afspeel, en vervolgtlik word daar aandag geskenk aan die konsep van liminale ruimtes en die voorkoms en funksie daarvan in die Afrikaanse spookstorie.

### 5.3 Liminale ruimtes

Viljoen *et al.* (2004) omskryf liminale ruimtes, na aanleiding van Phillips, Lotman en Turner, soos volg:

A liminal zone is... a zone of playful transformation. Like any boundary, it is a zone of heightened semiotic activity... Liminality is the result of processes of separation, transformation and re-incorporation. Periods of ambiguity, transition and marginality can be termed liminal in this sense... The liminal space... can be seen as...<sup>69</sup> a space caught between various, and often opposing spaces, being

---

<sup>69</sup> My weglatings.

neither one nor the other, but rather borrowing useful characteristics from both (Viljoen *et al.*, 2004:18).

'n Liminale ruimte is dan hoofsaaklik 'n ruimte waarin een of ander vorm van transformasie plaasvind. Turner (1974:321) gebruik hierdie term hoofsaaklik in 'n antropologiese sin, met verwysing na transformasierituele waarin lede van 'n gemeenskap 'n verandering in status ondergaan, maar gee ook toe dat die konsep nie net op antropologiese kwessies van toepassing is nie. Die konsep van 'n ruimte van transformasie word daarom breedweg in letterkundige terme gebruik, en daar word na so 'n ruimte verwys as 'n liminale ruimte.

Die liminale ruimte is verder afgesonder van die alledaagse ruimtes van die samelewing; tussen-in twee (soms teenoorgestelde) ruimtes van die samelewing en, alhoewel dit merkbaar verskil van beide hierdie ruimtes, bevat dit gewoonlik enkele eienskappe van beide hierdie ruimtes. Die belangrikste kenmerke van die liminale ruimte is duidelik dié van afsondering en transformasie.

As voorbeeld van hierdie afgesonderdheid van die liminale ruimte word daar vervolgens (weer) gekyk na Eugène N. Marais se verhaal 'Die Huis van die Vier Winde'.

Soos in hoofstuk 2 uitgewys, is die primêre spookruimte van hierdie verhaal in meer as een sin afgesonder van die res van die wêreld. Uit die staanspoor van die verhaal uit word dit reeds duidelik gemaak dat die twee reisende karakters, dr. De Roubaix en Jan Nel, hulle in 'n verlate, afgesonderde ruimte bevind – hulle reis te perd deur 'n poort op pad na die enigste moontlike skuiling wat hulle vir die nag teen 'n ontsettende storm kan kry. Hierdie skuiling is die Huis van die Vier Winde, wat op die hoogste deel van die plato geleë is. Hulle is juis op soek na hierdie skuiling omdat hulle in 'n storm vasgevang is – 'n storm wat skynbaar geweldig, verskriklik en letterlik lewensgevaarlik is.

Daar aangekom, is die Huis van die Vier Winde inderdaad 'n welkome skuiling – en 'n uiters sterk, veilige skuiling daarby. Die beskrywing van die huis se dik klipmure, die reuse-voor deur wat van boekenhout gemaak en met wabande beslaan is, skep 'n indruk van ingeslotenheid – en daarom ook afsondering. Die huis bied inderdaad beskutting vir die wat hulleself binne die huis bevind – skuiling teen die verskriklike

storm, moontlike aanvalle deur die inheemse stamme van die gebied (wat juis die rede is waarom die huis byna soos 'n fort gebou is).

Die storm veroorsaak uiteindelik dat die karakters in hierdie huis vasgevang word. Die karakters kan letterlik nie die huis verlaat nie, hulle is totaal afgesonder van die res van die wêreld. Hulle het geen manier om kontak met die buitewêreld te maak nie – niemand kan die huis verlaat om 'n boodskap oor te dra nie of hulp te gaan soek nie. Wanneer die spook dan uiteindelik sy verskyning maak, is daar nêrens om heen te vlug nie, geen manier om die ontvouing van hierdie gebeure te vermy nie.

Ek wil aanvoer dat hierdie afsondering van die ruimte noodsaaklik is. Wanneer die menslike karakters in 'n afgesonderde ruimte vasgevang word, kan hulle nie die bonatuurlike gebeure ontvlug nie. Dit blyk 'n noodsaaklike deel van die genre te wees – die spookstories wat vertel word, handel selde oor mense wat van die spoke weg-hardloop. Die vertellings handel eerder oor die mense wat juis – vanweë hul eie geaardhede, die fisiese aspekte van die ruimte of omstandighede (soos die weer, byvoorbeeld) nie kán weg-hardloop of vlug uit die spookruimte nie, mense wat noodgedwonge die bonatuurlike verskynsels moet ervaar.

Die menslike karakters word dus letterlik afgesonder van die 'werklike' wêreld, en by implikasie ook van die rasionaliteit, kousale logika en koherensie van daardie wêreld ten einde hulle werklik bloot te stel aan hierdie 'ander' wêreld waar dit wat as onmoontlik beskou was, skielik 'n sigbare werklikheid word.

Die afgesonderdheid van die spookruimte is uiters belangrik in die vorming van die liminaliteit van daardie ruimte. Ek het aangetoon dat die afgesonderdheid skynbaar 'n vereiste is vir die spookstorie – bittermin spookstories vind plaas in, byvoorbeeld, publieke ruimtes. Daar is natuurlik uitsonderings – C.J. Langenhoven se verhaal 'My spook-ontmoeting'<sup>70</sup>, wat handel oor spoke wat elke nag in dieselfde treinkompartement verskyn om 'n moord te herhaal, vir enigiemand om te sien, byvoorbeeld. Maar die uitsonderings kanselleer nie die reël nie: Afgesonderde ruimtes is van kardinale belang in spookstories.

---

<sup>70</sup> Opgeneem in: BOTHA, D. (red). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.

Dit bring ons by die volgende eienskap van die liminale ruimte: Binne 'n liminale ruimte vind transformasies van die een of ander aard plaas – gewoonlik met 'n taamlike hoeveelheid semiotiese aktiwiteit wat daarmee gepaard gaan.

Vanuit Turner se perspektief, soos vroeër genoem is, het die transformasie wat in die liminale ruimte plaasvind, gewoonlik te make met 'n persoon of groep persone se verandering van status of posisie in die betrokke gemeenskap. Myns insiens is die transformasie wat binne die liminale ruimte van die spookstorie plaasvind grootliks 'n transformasie in die menslike karakters wat die bonatuurlike ervaring beleef se wêreldbeskouing. Hiermee bedoel ek dat die persoon een of meer van sy persoonlike opvattinge oor die 'werklike' wêreld verander na aanleiding van sy ervaring met 'n bonatuurlike verskyning.

Die eenvoudigste vorm waarin hierdie veranderde wêreldbeskouing uitgebeeld word, is dat die karakter aanvanklik nie in spoeke glo nie, dan 'n ervaring met 'n spook het, en daarna sy oortuigings aanpas of verander om die bestaan van die bonatuurlike te aanvaar.

Neem as voorbeeld die verhaal 'Die bouval op Wilgerdal' van C.J. Langenhoven (een van die verhale wat in hoofstuk 2 bespreek is). Met die eerste aanhoor van die redes waarom Wilgerdal so 'n verlate, vervalle ruïne van 'n spogplaas is, vertel Hendrik (die verteller en primêre menslike karakter van die verhaal

Van sy eintlike uitleg, waarom Wilgerdal dan verlate lê, het ek op die oomblik niks van geglo nie. Maar ek het dit natuurlik nie laat merk nie. Die ou man was klaarblyklik so in sy siel oortuig van die waarheid wat hy my daar sit en vertel dat ek hom nie met die minste skyn van twyfel wou aanstoot gee nie (Langenhoven, 1992:22).

Hendrik is nie die enigste karakter in hierdie kortverhaal wat by sy eerste kennismaking met die bonatuurlike sy ongeloof daarvan uitdruk nie. Die ou man, Oom Freek, wat hierdie spookstorie aan Hendrik vertel, erken dat hy self ook aanvanklik nie in spoeke geglo het nie:

“Neef Hendrik, ek was twee maal daar vandat Petrus daar weg is. Ek sal nie 'n derde maal gaan nie. En albei kere was dit in die helder dag. Ek het altyd nooit aan spoeke geglo nie; nou weet ek beter.”  
Maar nie 'n woord kon ek uit oom Freek kry wát hy dan daar gesien het nie (Langenhoven, 1992:23).

Later besoek Hendrik self Wilgerdal in die nagtelike ure, ontmoet die spook van Petrus en hoor sy verhaal en versoek aan. Hendrik se persepsie rondom die verskyning van spoke verander drasties – nie net glo hy na hierdie ervaring in die bestaan van spoke nie, hy glo ook die verhaal wat die spook aan hom vertel, hy koop die plaas, gaan soek Petrus se verloofde (Emmie) op, vertel haar van sy ervaring en neem haar persoonlik terug na die plaas toe. Emmie koop die plaas by Hendrik oor en gaan woon dan saam met die spook van haar geliefde in die hoofopstal.

Nog 'n voorbeeld van verhale waarin die hoofkarakters aanvanklik erken dat hulle nie in spoke glo nie, is C.R. Swart se verhaal 'Spookstories "Vir die Waarheid"'<sup>71</sup> waarin 'n dominee, 'n kommandant, en 'n dokter elk 'n spookstorie by hulle kuier om die kaggel moet vertel. Die voorstel om spookstories te vertel, was die dokter s'n, maar hy het die voorwaarde aangeheg dat elkeen se vertelling iets moes wees wat hy self ervaar het. En elkeen van hulle gee aan die begin van hulle verhale te kenne dat hulle nie, voor die betrokke gebeurtenis, in spoke geglo het nie.

Daar is, soos altyd, uitsonderings op hierdie reël ook – spookstories waarin karakters ten spyte van ervarings met spoke nie tot 'n nuwe geloof in die bestaan van spoke kom nie, byvoorbeeld 'Daar's g'n so iets soos spoke nie' van Helen Brain<sup>72</sup>, waarin die tienerseun-karakter na sy vernederende ontmoeting met 'n wellustige vroulike spook slegs tot die insig kom dat "vroue beslis mans se mindere is" (Brain, 2006:152). Daar is ook verhale waarin karakters juis na aanleiding van so 'n ervaring besluit dat hulle nie in spoke glo nie (byvoorbeeld 'Die Spookgas' van Walter Spiethoff<sup>73</sup>). En weereens moet ek beklemtoon dat die uitsondering nie die reël kanselleer nie. En dit blyk nog 'n reël van die spookstorie te wees – dat die menslike karakter 'n verandering ten opsigte van sy wêreldbeskouing ondergaan – 'n transformasie van persoonlike oortuigings, dus.

Hierdie transformasie, in die vorm van 'n veranderde wêreldbeskouing, is natuurlik nie net tot die karakters in die verhaal beperk nie. Die leser se wêreldbeskouing kan ook beïnvloed word – soms slegs in die vorm van 'n tydelike verandering ('suspension of disbelief', vir die duur van die storie word daar geglo). Vir ander

---

<sup>71</sup> Opgeneem in: NIENABER, P.J. (red.). 1966. Geeste en gedaantes: gekeurde spookverhale. Pretoria: Voortrekkerpers.

<sup>72</sup> Opgeneem in: FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg.

<sup>73</sup> Opgeneem in: NIENABER, P.J. (red.). 1966. Geeste en gedaantes: gekeurde spookverhale. Pretoria: Voortrekkerpers.

lesers kan hierdie verandering in perspektief langer duur: sommige lesers sal hul lewens lank bang wees vir daardie spook.

Tot dusver toon spookstories al die nodige tekens van liminaliteit en liminale ruimtes – die ruimtes is afgesonder, die karakters wat daarin geplaas word ondergaan transformasie. Vervolgens word daar aandag gegee aan die prosen van liminaliteit.

#### 5.4 Die prosen van liminaliteit

Victor Turner skryf dat “liminality represents the midpoint of transition in a status-sequence between two positions” (1974:237). Hy omskryf ook die term en die prosen van liminaliteit soos volg:

Liminality is a term borrowed from Arnold van Gennep’s formulation of *rites de passage*, “transition rites” – which accompany every change of state or social position, or certain points in age. These are marked by three phases: separation, margin (or *limen*<sup>74</sup> – the Latin for threshold, signifying the great importance of real symbolic thresholds at this middle period of the rites, though *cunicular*<sup>75</sup>, “being in a tunnel”, would better describe the duality of this phase in many cases, its hidden nature, its sometimes mysterious darkness), and reaggregation (Turner, 1974:321-323).

Liminaliteit – en dus die eienskappe wat ’n ruimte liminaal sal maak – word hier volgens Turner in drie fases verdeel. Turner maak hier nie hierdie eienskappe spesifiek van toepassing op ruimte nie, maar eerder op die oorgangsrituele waardeur ’n persoon (of groep persone) in ’n gemeenskap gaan ten einde ’n verandering ten opsigte van sosiale status of posisie in die groep te behaal. Met inagneming van die voorafgaande hoofstuk van hierdie verhandeling, waarin ek aangevoer het dat die ruimte in spookstories vanuit sekere perspektiewe as ’n soort karakter gesien kan word, pas ek vervolgens hierdie fases op die ruimtes van spookstories toe ten einde verdere bewys te toon dat hierdie ruimtes liminaal is. Hierdie toepassing van menslike ritueel op ruimtes dra, myns insiens, ook verder by tot die siening van die ruimte in die Afrikaanse spookstorie as deel van die rolverdeling – en daarom ook ’n tipe karakter.

Die eerste fase, die afsonderingsfase, is simboliese gedrag wat “the detachment of the individual or the group from either an earlier fixed point in the social structure or from an established set of cultural conditions (a “state”) (Turner, 1974:232) inhou.

---

<sup>74</sup> Turner kursiveer.

<sup>75</sup> Turner kursiveer.

Ruimtes in spookstories word, myns insiens, deur 'n proses van vervreemding van die res van die wêreld afgesonder.

In 'Die bouval op Wilgerdal', byvoorbeeld, verval nie net die plaasopstal nie, maar die totale plaasruimte omdat die ruimte deur die plaaslike bevolking vermy word. Die ruimte word deur die plaaslike inwoners vermy omdat dit daar spook – die ruimte het dus 'n verandering in status ondergaan: Die eens spogplaas is nou 'n ruimte wat vermy word omdat daar onnatuurlike (in elke sin van die woord) of bonatuurlike gebeure plaasvind. Alhoewel die karakter wat in hierdie verhaal sentraal geplaas word, Hendrik, nie aanvanklik hierdie dinge glo nie, het die res van die inwoners rondom hierdie ruimte skynbaar aanvaar dat dit op daardie plaas spook. Die plaas Wilgerdal is dan, in hierdie geval, die individu wat verwyder is van sy vorige sosiale struktuur en gevestigde kulturele stand.

In die tweede fase, die liminale periode, is “the state of the ritual subject (the “passenger”, or “liminar,”)... ambiguous, neither here nor there, betwixt and between all fixed points of classification” (Turner, 1974:323).

Ruimtes in spookstories is, nadat dit reeds uit die samelewing geskuif is, of van hul status as 'normale' ruimtes ontnem is, liminale ruimtes. Die spookhuise wat leeg staan omdat dit in hulle spook, is woonhuise wat nie bewoon word deur die lewendes nie, maar skynbaar deur die wat reeds gesterf het. Dieselfde geld vir begraafplase wat as ruimtes vir spookstories ingespan word – die mense word daar ter ruste gelê, maar hulle rus nie.

Langenhoven se verhaal 'Die tralies in die veld' kan hier as voorbeeld gebruik word. 'n Man en, later, sy hond, word in 'n klein verlate begraafplaas in die middel van 'n veld begrawe. Hierdie klein begraafplase is reeds op die rand van die samelewing – en daarom afgesonder. Die verlate grafte word nie net byna tussen niks en nêrens geplaas nie, dit word ook omhein met tralies en sodoende nog duideliker afgesonder van die res van die ruimte. Binne hierdie ruimte is dit ironies dat die wat daar te ruste gelê is (Hans Weimar en sy hond, Jasper), nie rus nie.

Die derde fase is dan die herintegrasie van die 'liminar' – hy/sy/hulle “is consummated and the ritual subject, the neophyte or initiand reenters the social structure, often, but not always at a higher status level” (Turner, 1974:323).



Dit is opvallend dat hierdie fase selde in spookstories beskryf word – nie net ten opsigte van die ruimte nie, maar ook ten opsigte van die menslike karakters. Die verhale word meestal in retrospek vertel, maar die verteller beskryf selde hoe hy na sy bonatuurlike ervaring teruggegaan het na sy normale wêreld.

In die meeste spookstories bly die ruimte ook onveranderd, steeds in die liminale fase vasgekeer. Die karakters wat in daardie ruimte hulle ervaring met 'n spook gehad het, kan dalk terugkeer na die normale wêreld en sodoende hulleself herintegreer in die wêreld in (met hul nuwe veranderde wêreldvisie en al), maar die afgesonderde, liminale ruimte word nie weer in die groter omliggende ruimte geïntegreer nie. Dis veral wanneer die geheim rondom die spookverskyning nie opgelos word nie dat die ruimte in hierdie liminale toestand vasgekeer bly. Die plaaslike inwoners (van die omliggende ruimte) sal steeds die spookhuis vermy, hulleself van daardie ruimte verwyder, omdat dit steeds daar spook.

Hierdie vasval van die ruimte in 'n skynbaar permanente liminale toestand is natuurlik uiters funksioneel in die spookstorie. Die spanning van die liminale toestand word nooit opgelos nie. Die ruimte bly 'betwixt and between'. In spookstories, wat 'n subgenre van die gruwelgenre is, is sulke onopgeloste spanning deel van die 'bangmaak-effek'. Die onopgeloste liminale toestand van die ruimte (en soms die karakters) laat die leser ook in 'n tussen-in toestand, 'n liminale lesersruimte. Die verhaal is vertel, maar die probleem wat daarin uitgebeeld word, word nie opgelos nie.

Hierdie onopgeloste liminale spanning is nie uniek aan die spookstorie nie – verskeie insiggewende artikels is rondom hierdie tema in die Gotiese literatuur ook al ondersoek. Die oorkoepelende idee wat hieruit na vore kom is dat liminale spanning – in al sy verskeie vorme – die kruks vorm van die Gotiese genre, en myns insien, van die gruwelgenre in die algemeen, en daarom ook in die Afrikaanse spookstorie.

## **5.5 Liminaliteit in verwante genres en die ooreenkomste met die Afrikaanse spookstorie**

Die verband tussen 'horror', 'Gothic literature' en spookstories is reeds in die eerste hoofstuk van hierdie verhandeling uiteengesit. Ek gaan hier verder met hierdie genre-

verbintenis deur te kyk na die aspekte van liminaliteit wat in al hierdie genres voorkom en reeds deur verskeie ander navorsers ondersoek is.

Manuel Aguirre (2006) skryf in sy artikel 'Liminal Terror: The Poetics of Gothic Space' die volgende aangaande die ruimtes wat in Gotiese literatuur uitgebeeld word:

At its deceptive simplest, horror fiction (I shall begin with the broader genre) postulates two spaces: on the one hand, the domain of rationality and intelligible events; on the other hand, the world of the Other, the Numinous, that which transcends human reason. These are separated – and simultaneously brought into contact – by some manner of threshold, and plots consistently involve movement from one site to the other – a movement which, most often, is viewed as constituting a transgression. The threshold is often embodied in such symbols as veil, door or window; in significant, 'eccentric' numbers (the fifth of four, the eighth of seven, the thirteenth of twelve); in frontiers and other significant lines of demarcation... Two main types of complication arise in the description of the threshold. To begin with, sometimes the threshold 'expands' and, in place of just a line, becomes a two-dimensional space, a territory... characters are apt to *enter* rather than *cross* it...<sup>76</sup> The second perplexing aspect of the threshold is that it tends to be, or to become, part of the Other it is supposed to demarcate or isolate (Aguirre, 2006:15-16).

Aguirre se stelling dat 'horror' afgebreek kan word tot een 'n eenvoudige stelsel van opposisionerende ruimtes is dalk 'n vereenvoudiging van 'n genre wat, na my mening, darem effens meer kompleks is as dit. Die konsep van twee ruimtes wat teenoor mekaar gestel word, sluit aan by wat ek in die derde hoofstuk van hierdie verhandeling bespreek het. Daar móét eintlik twee opposisionerende ruimtes in 'n spookstorie wees: 'n realistiese ruimte moet geskep word voordat 'n onrealistiese gebeurtenis of ruimte op geloofbare wyse aan die leser oorgedra kan word. Anders gestel, die eerste ruimte dien as realiteitsanker vir die tweede ruimte.

Daar is dan tog waarheid in Aguirre se stelling – ek het self in vroeër hoofstukke van hierdie verhandeling aangevoer dat die gruwelgenre in die geheel op een oorkoepelende konsep funksioneer, naamlik dat die doel van die storie is om die leser bang te maak, om die leser op een of ander vlak te ontsenu. Aguirre wys ook daarop dat hierdie afbreking van die genre neerkom op 'n misleidende, skynbaar eenvoudige konsep. Aguirre suggereer dus hiermee dat so 'n vereenvoudigde stelling meer kompleks sal wees as wat dit voorkom. Ek gee Aguirre dus gelyk dat die konsep van opposisionerende ruimtes een van die boustene of basiese konsepte is waarop die gruwelgenre gebou word.

---

<sup>76</sup> My weglatings.

As subgenre van die gruwelgenre val spookstories dan binne hierdie stelling. Dit beteken dat, “at its deceptive simplest”, die spookstorie afgebreek behoort te kan word tot twee ruimtes wat inherent eienskappe bevat wat van hierdie twee ruimtes opposisies sal maak.

Wanneer daar vanuit hierdie perspektief na die Afrikaanse spookstorie gekyk word, word dit duidelik sigbaar dat daar in feitlik alle spookstories tussen twee (soms meer) opposisionerende ruimtes onderskei kan word. Ek verwys vervolgens na die basiese ruimtes wat teenoor mekaar gestel word in die spookstories wat tot dusver in hierdie verhandeling bespreek is.

Die opposisionerende ruimtes ter sprake in Marais se verhaal ‘Die Huis van die Vier Winde’ is, in die mees eenvoudige sin, die beperkte, interne ruimte van die huis (wat veilig, beskut en warm is), wat teenoor die wye vlaktes van die plato, die eksterne ruimte (wat koud, onbeskut en gevaarlik is), gestel word.

In Langenhoven se verhaal ‘Die bouval op Wilgerdal’ word die vervalle, skynbaar dooie plaasruimte van Wilgerdal gestel teenoor die lewende en bewerkte plaas van Oom Freek, asook die paaie tussen die twee plase, die pad wat lei na Wilgerdal en die ruimte waarin Emmie aangetref word.

In Fanie Viljoen se ‘Spookstorie’ is daar die aanvanklike ruimte van die hoofkarakter se kantoor (wat in ’n sin sy lewensruimte genoem kan word), daarna die interne ruimte van sy kar, waarin hy reis na die spookruimte (wat hy nooit self as lewende mens sal betree nie) en laastens die binne- en buitekant van sy kar as ruimte na die ongeluk en die plaaspad wat hy self as spook bewandel (wat in die verhaal as sy doodsruimte onthul word). Hierdie ruimtes word nie soseer teenoor mekaar gestel ten opsigte van hul ruimtelike eienskappe nie, maar eerder deur die karakter wat in hierdie ruimtes beweeg. In hierdie verhaal word die verskillende ruimtes grootliks op grond van gebeure van mekaar geskei, en nie soseer met merkers soos deure, tralies en vensters nie. In die kantoor, op die pad en, vir ’n wyle, in die kar, is die hoofkarakter nog lewend. Hy sterf dan in ’n karongeluk, maar besef dit nie. Na hierdie ongeluk beweeg hy verder deur die ruimte van die verhaal as ’n spook. Dit is dus nie die ruimtes wat opposisionerend is in hierdie verhaal nie, maar eerder die karakter se persepsies aangaande homself.

In Marita van der Vyver se verhaal 'n Doodgewone vrou' word twee spookruimtes aangetref. Hierdie twee spookruimtes word in terme van tyd (een ruimte is die huidige vertelruimte, die ander die verlede, vertelde ruimte; verder gebeur die huidige spookverskynsel in die nag, die verlede een wat vertel word het helder oordag plaasgevind) en fisiese voorkoms van mekaar geskei.

In Langenhoven se 'Die tralies in die veld' word die ruimte waarin die man en sy hond begrawe is duidelik geskei van die omliggende ruimte deur die tralie-omheining, en die groot afstand wat tussen die begraafplaas en die kleinhoewes is (die begraafplaas is in 'n verlate stuk veld).

In Willemien Brümmer se 'Toe Toorvoet stil geword het' word die primêre spookruimte, die plaas Toorvoet, geskei van die dorp waardeur hulle moet reis en die karakter se woonstel in die stad (waar die verhaal begin) juis deur die paaie waaroor gereis moet word (die afstand tussen die plaas, die dorp en Mia se woonstel in die stad) en die hekke wat oopgemaak moet word.

Al die spookstories wat tot dusver bespreek is, kan dus Aguirre se stelling dat die gruwelgenre se ruimtes in twee teenoorgesteldes afgebreek kan word – en my toepassing daarvan op spookstories – verifieer. Hierdie skeiding van ruimtes kom nie altyd neer op fisiese verskille tussen ruimtes nie. In sekere gevalle is dit slegs die karakters se persepsies van die twee ruimtes wat die skeiding bewerkstellig. Ek glo nie dit is nodig om op verdere voorbeelde wys nie, en sal daarom volstaan met die voorafgaande verwysing na die spookstories wat spesifiek in hierdie verhandeling betrek is.

Aguirre se volgende punt is dat daar, tussen hierdie opposisionerende ruimtes, 'n grens of drumpel is wat oortree moet word. Weereens sal ek die voorafgenoemde spookstories as voorbeelde gebruik.

In feitlik elke spookstorie wat in hierdie verhandeling bespreek is, is daar gewys op die sterk klem wat in die ruimtebeskrywings van hierdie spookstories geplaas word op die beskrywing en markering van deure, vensters, mure, tralies, hekke, heinings, en natuurlike grense soos riviere en plaaspaaie. Dit is dan telkens drumpels, limens of grense wat oortree moet word.

Die drumpel wat betree/oortree moet word in Marais se verhaal 'Die Huis van die Vier Winde' is die boekenhoutdeur wat so herhaaldelik en duidelik gemerk word. Wanneer dr. De Roubaix en sy medereisiger vir die eerste keer die huis betree moet 'n man eers die deur oopsluit voordat hulle deur die deur beweeg tot in die groot kamer "waartoe die voordeur toegang gee" (Marais, 1933:8). Die karakters het dus skaars die huis betree, en alreeds is daar al twee maal na die deur verwys. Wanneer in gedagte gehou word dat kortverhale juis beperkte vertelspanie het, is hierdie hoeveelheid verwysings na 'n detail wat oorgeslaan kan word, opmerklik. Daar word telkemale verwys na hierdie baie sterk, groot, dubbele boekenhoutvoordeur wat met wabande beslaan is – en dit is nie net die lewende, menslike karakters in die verhaal wat deur hierdie drumpel beweeg nie. Die spookman wat later in die verhaal verskyn "was 'n jong man wat struikel-struikel – byna in vallende onewewig – oor die drumpel met slepende voete na binne kom" (Marais, 1933:12). Hierdie spookman strompel deur die vertrek in een van die slaapvertreke in wat aan die voorvertrek grens – maar hierdie tweede deur waardeur hy moes beweeg het word nie spesifiek genoem nie. Daar word eerder weer terugverwys na die voordeur wat nog oopstaan: die drumpel wat oortree is.

In my bespreking van Langenhoven se 'Die bouval op Wilgerdal' het ek gewys op die markering van veral die pad wat na Wilgerdal lei en die gebruik van deure as sterk gemerkte ruimtelike eienskappe van die plaasopstal op Wilgerdal. In hierdie verhaal is dit ook nie net die menslike karakters wat die drumpels moet oorsteek nie. Die spook se aksies is een van die sterkste maniere waarop die drumpels (veral die deure van die plaasopstal) gemerk word. Wanneer Hendrik deur die onsigbare spook tot in die huis gelei word, is dit die spook wat die deur oopmaak:

Toe ek weer by myselfe kom, staan ek op die stoep, voor die voordeur. Die deur is nog heel en hy staan toe. Die sleutels word uit my sak gehaal, een daarvan word in die sleutelgat gestee en omgedraai. Toe draai die knop. Die voordeur gaan oop met skreeuende skarniere...<sup>77</sup> Ek stap oor die drumpel; ek word aangedruk van agter tot ek by die tafel staan. Ek hoor die sleutel van buite uittrek en van binne in die slot steek. Die skarniere kraak en kreun weer van die roes van jare; die deur slaan toe op die knip, hy word van binne toegesluit (Langenhoven, 1992:25).

Daar is natuurlik meer as een funksie van hierdie spook se handeling met betrekking tot die deur. Die spook is onsigbaar, en tensy hy iets doen wat nie beskou kan word as, byvoorbeeld, 'net die wind wat die deur oop- en toewaaie nie', kan Hendrik

---

<sup>77</sup> My weglating.

homself maklik oortuig dat die spook net in sy verbeelding bestaan. Tog, daar is 'n aantal ander dinge wat die spook sou kon doen as bloot sy eie bestaan aan Hendrik wou bevestig – en hy doen ook hierdie dinge: hy laat voetspore in die dik stof op die vloer, hy sit op 'n stoel wat kraak onder sy gewig. Maar dit is die deure waarop hy (die spook) telkens die aandag vestig, hy wys selfs die deur uit waarin hy gestaan en kyk het hoe sy verloofde by sy kis staan. Wanneer Hendrik dan vir Emmie terugbring na Wilgerdal toe maak die spook van Petrus weereens die voordeur oop om Emmie in te laat – en hy maak die deur agter haar toe.

In 'Spookstorie' van Fanie Viljoen is daar nie sprake van sulke duidelike markerings van drumpels nie. Daar is wel verwysings na vensters wat moontlik beskou kan word as drumpels wat oorgesteek word. Die karakter, Gerhard, is op pad om 'n spookhuis te gaan ondersoek wanneer die einste spook hom in sy kar aanval. Die spook kom egter nie in die kar in nie – sy verskyn nie skielik op die agterste sitplek nie. Sy spring op die dak, breek die ruite aan die passasiers- en bestuurderskant van die kar voordat sy haarself aan Gerhard wys – “die gesig wat onderstebo afhang voor die windskeerm” (Viljoen, 2006:23). Dit is wanneer Gerhard hierdie uiters onplesierige gesig sien dat hy die ongeluk maak waarin hy sterf. Anders as Langenhoven se onsigbare en bedagsame spook wat deure oopsluit, het ons hier te make met 'n gewelddadige, baie sigbare spook wat met geweld die grense tussen haarself en haar slagoffer – die vensters van die kar – breek. Die drumpel word dus, in 'n sin, oortree; die grens tussen die menslike karakter en die spook word letterlik gebreek wanneer die spook die kar se vensters breek.

Geen fisiese drumpels word skynbaar oortree in Marita van der Vyver se verhaal “'n Doodgewone vrou nie’. Daar is wel mentale grense wat oortree moet word – en hierdie word in terme van drumpels beskryf. Voordat Rita die verhaal van die eerste spook wat sy gesien het aan die ander vroue kan vertel moet sy 'n skynbaar verbode lyn, 'n grens in haar eie denke, oortree en haarself toelaat om daardie gebeurtenis te onthou: “Vir die eerste keer in jare stoot sy 'n hek oop, 'n geroeste, krakende hek om na 'n verbode tuin te kyk” (Van der Vyver, 2006:13-14). Wanneer Rita dan hierdie verhaal vertel, beskryf sy dat sy die spook – 'n skynbaar doodgewone vrou – deur 'n oop vensterdeur gesien het. Hierdie vrou het op 'n somersmiddag deur die agterplaas gestap, en Rita en Frank besef eers dat dit waarskynlik 'n spook was nadat hulle haar kleredrag (“'n donker trui, 'n wye, bruin langbroek” (Van der Vyver, 2006:15), nogal op 'n snikhete somersmiddag) bespreek het. Rita stel ook ondersoek in na die

agterplaas en besef dat daar geen toegang tot die agterplaas is behalwe deur die huis nie:

Rita spring op en stap vinnig deur die oop vensterdeur na die verste deel van die smal agterplaas. Die regterkantse symuur is wit gevef en met obsene graffiti bekrap, die linkerkantse symuur oorgroei met 'n rankplant wat nie te gesond lyk nie. Maar daar is nie 'n hek of 'n deur of enige vorm van uitgang in enige van die mure nie (Van der Vyver, 2006:15-16).

Hierdie doodgewone spook het dus doodeenvoudig in die agterplaas verskyn en verdwyn, sonder om enige fisiese drumpels te oortree. Die tweede spook wat Rita in hierdie verhaal sien, is 'n doodgewone ou vrou wat op 'n stoel in die hoek van die eetkamer sit. Die grootste drumpel wat oortree word in hierdie verhaal is dan skynbaar die drumpel, of dalk eerder die mentale grens, wat Rita in haarself moet oorsteek ten einde haar storie aan die ander vroue te vertel.

In Langenhoven se verhaal 'Die tralies in die veld' word die grense weereens duidelik afgebaken, maar nie deur die hoofkarakter oortree nie. In hierdie verhaal kan die hoofkarakter, Rens, juis nie die hekkie van die begraafplaas oopmaak of oor die heining klim nie omdat Jasper, die hond – eers as lewende dier en later as spookdier – hom nie toelaat om dit te doen nie. Die vrou van die man wat daar begrawe is, word wel toegelaat om die klein begraafplasing binne te tree – sy word toegelaat om die drumpel (die hekkie) te betree.

Die karakters in Willemien Brümmer se verhaal 'Toe Toorvoet stil geword het' moet wel oor drumpels tree om die spookruimte te betree. Die plaashek moet oopgemaak word – maar voordat Mia die plaashek oopmaak, lees sy eers die naambord hardop vir Phillip "asof sy haar eie naam sê" (Brümmer, 2006:67). Wanneer Mia later die plaasopstal se deur probeer oopmaak sukkel sy aanvanklik – die deur bied weerstand. Wanneer die huis as 'n vergestaltung van Mia se psige beskou word (een van die moontlike interpretasies van die verhaal wat in die vorige hoofstuk uiteengesit is) is dit nie die deur wat weerstand bied nie, maar Mia wat haarself probeer verhoed om 'n drumpel oor te steek wat tot 'n konfrontasie met haarself kan lei.

Dit is duidelik dat daar in al hierdie spookstories duidelik gemerkte grense is wat oortree word, drumpels wat oorgesteek word. Hierdie grense en drumpels is nie almal dieselfde nie – daar is, byvoorbeeld, fisiese drumpels wat betree word in 'Die huis van die Vier Winde' van Marais en 'Die bouval op Wilgerdal' van Langenhoven,

terwyl daar eerder sprake is van mentale grense wat oorgesteek word in Van der Vyver se 'n Doodgewone vrou' en Brümmer se 'Toe Toorvoet stil geword het'. Weereens wil ek aanvoer dat hierdie 'n patroon is wat in feitlik alle Afrikaanse spookstories voorkom, en sal ek volstaan met hierdie voorbeelde.

Die punt wat hier gemaak word is dat Aguirre se tweede veronderstelling oor ruimtes in die gruwelgenre – en hier ook in die spookstorie – korrek blyk te wees: Tussen die opposisionerende ruimtes wat in die verhale gestel word, is grense en drumpels wat oortree of betree moet word.

Aguirre wys egter ook op twee komplikasies wat in die gruwelgenre se drumpels en grense voorkom – die drumpel kan uitkring ('expand'), wat veroorsaak dat die drumpel eerder binnegegaan ('entered') as oortree ('crossed') word; of die drumpel word deel van die Ander, die ruimte word 'n inherente deel van of 'n ekstensie van die karakter wat dit betree/oortree. Voorbeelde hiervan kan gesien word in die spookstories wat telkens as voorbeelde gebruik word. Ten einde nie te herhaal nie, wys ek vervolgens kortliks op een voorbeeld van elk van hierdie komplikasies met die drumpel wat Aguirre uitgewys het.

'n Voorbeeld van 'n verhaal waarin die drumpel uitkring en gevolglik nie oortree word nie, maar eerder binnegetree word, is Marais se 'Huis van die Vier Winde'. Ek moet meld dat hierdie interpretasie van die spookruimte in hierdie verhaal as 'n uitkringende drumpel nie die enigste interpretasie is nie – die drumpel is in hierdie verhaal duidelik gemerk (die boekenhoutdeur waardeur die menslike karakters en die spook beweeg) en word duidelik oortree. Die problematiek lê juis in daarin dat beide die menslike karakters en die spook hierdie drumpel oortree. Hierin lê 'n suggestie dat die drumpel óf wyer uitkring as die gemerkte boekenhoutdeur, óf dat die totale huis 'n drumpel is, 'n plek waar die lewendes en die dooies se paaie kruis. Wanneer die menslike karakters dan die drumpel oortree en binne in die huis in beweeg, beweeg hulle as't ware in 'n uitgekringde drumpel tussen wêrelde in.

Brümmer se 'Toe Toorvoet stil geword het' dien as 'n voorbeeld van 'n verhaal waar die drumpel deel van die Ander word – in hierdie geval dalk juis (en veral) wanneer die spookhuis as 'n vergestaltung van die hoofkarakter, Mia, se eie psige gesien word. Soos ek in die vorige hoofstuk uitgewys het, kan hierdie verhaal – en gevolglik die ruimte – op verskeie wyses geïnterpreteer word. Vir die doel van hierdie argument word die interpretasie dat Mia se voorouers (wie se gedragpatrone en oortredings



sy in haar eie lewe herhaal) die spoke is wat in die plaasopstal op Toorberg dwaal. Die geeste van haar voorvaders is dus die Ander. Omdat Mia deur haar bloedlyn aan hierdie Ander en daarom ook aan Toorberg (die familieplaas) verbind is, word die huis nie net 'n vergestaltung van haar eie psige nie, maar ook 'n deel van die Ander.

Die gruwelgenre en die Afrikaanse spookstorie bevat duidelik al die nodige tekens van liminaliteit en liminale ruimtes. Die Afrikaanse spookstorie is 'n liminale kunswerk in Turner se sin van die woord. Die ruimtes bevat al die eienskappe van liminale ruimtes – Turner se rituale prosesse van afskeiding, liminaliteit en herintegrasie kan nie net in die menslike karakters nie maar ook in die ruimtes self waargeneem word. (Soos genoem is, word die herintegrasie-fase meestal nie uitgebeeld nie, maar eerder gesuggereer.) Aguirre se eienskappe van die Gotiese ruimte - opposisionerende ruimtes en komplikasies rondom die gemarkeerde drumpel - kan in spookstories uitgewys word. Al hierdie argumente bring ons by die konklusie dat die ruimtes in spookstories nie net by uitstek liminaal is nie, maar dat hierdie ruimtes vanweë die aard van die genre en die tipe verskynsels waarmee dit te make het noodgedwonge liminaal móét wees.

Liminaliteit is dus 'n voorvereiste, 'n genre-definiërende eienskap van die Afrikaanse spookstorie. Dit is egter nie uniek aan die Afrikaanse spookstorie nie. Een van die bekendste spookstories is sekerlik Henry James se verhaal 'The Turn of the Screw'. 'The Turn of the Screw' is 'n verhaal wat reeds vanuit verskeie perspektiewe analiseer is, en 'n magdom artikels is al geskryf rondom verskeie temas en benaderings tot die verhaal. Enkele voorbeelde van sulke artikels is 'The nurturance of the Gothic: The turn of the screw' van W. Veeder (1999), N. Matheson se 'Talking horrors: James, euphemism, and the specter of Wilde' (1999), en F.X. Roellinger se 'Psychical research and The turn of the screw' (1949).

En natuurlik is liminaliteit ook lank reeds in verband gebring met hierdie spookstorie. Rust (1988) suggereer dat liminaliteit juis die rede is vir die sukses van James se verhaal wanneer hy die liminale aspekte van 'The Turn of the Screw' soos volg opsom:

An approach which accounts for pervasive ambiguity in *The Turn of the Screw*, for the novella's terror, for James's comments on it, and for its biographical dimensions is to consider the story in terms of the threshold, or liminality... Liminal persons in *The Turn of the Screw* include the orphan children, who lack status; the twenty-year-old governess, who is in a transitional age at the edge of adulthood; and Peter Quint, who, when living, was the servant made the

master... The word "liminal" can be applied to more than persons... With this in mind, we can see that liminality pervades in *The Turn of the Screw*. Dominant liminal images are doors, windows, mirrors, stairs, curtains, candles, a gate, the edge of the square tower at Bly, the verge of a pool, and the tomb. They are between conditions such as inside and outside, appearance and reality, life and death...<sup>78</sup> Crucial actions take place at liminal times of day – the twilight of dawn or fading dusk, or else at midnight. The story begins in early spring and ends in a liminal month – November, when the weather changes drastically and when the year nears its end (Rust, 1988:442-443).

Wat Rust basies uitwys, is dat feitlik al die verhaalelemente in 'The Turn of the Screw' as liminaal beskou kan word – die tyd, plek, ruimte en karakters is alles liminaal, en al die belangrike gebeure in die verhaal vind plaas in liminale ruimtes, op liminale tye.

Liminaliteit is ook in die groter gruwelgenre 'n byna onontbeerlike deel van die storie. Dit gaan egter verder as dit. Ek het in die eerste hoofstuk nie net daarop gewys dat spookstories 'n subgenre van die gruwelgenre is nie, maar ook dat die gruwelgenre as 'n subgenre van die fantasiegenre beskou kan word. Die Gotiese genre word ook verbind aan beide die gruwel- en fantasiegenre. Na my mening kan die belang van liminaliteit deurgetrek word na die oorkoepelende fantasiegenre en al die subgenres wat daaronder ingedeel kan word of daaraan verbind word.

In haar artikel 'Haunted borderlands: Gothic liminality in texts of the American South' skryf Ineke Bockting

It is because our human cognition turns around the capacity – the need, even – of the human brain to constantly classify the things confronting us in the world, that unclassifiable phenomena, those that seem to inhabit a liminal position, a borderland between the two, are bound to inspire anguish and fear. I define the limen...<sup>79</sup> as an inter-conceptual space, disruptive and unstable, and sucking-in, like a black hole, any attempt towards definition and classification that would 'normalize' it (Bockting, 2006:41-42).

As die limen beskou word as 'n interkonseptuele ruimte, is die fantasiegenre op sigself 'n limen. Todorov (1975) betoog immers dat die kern van die fantasie as genre gesetel is in die huiwering tussen moontlike oplossings, daardie vasvangplek tussen dit wat werklik kon gebeur het en die onmoontlike wat skynbaar gebeur het, maar rasioneel verduidelik kan word. Hier is 'n duidelike patroon wat deur die fantasiegenre en die subgenres loop – daar is skynbaar altyd een of ander vorm van liminaliteit teenwoordig. Hierdie liminaliteit word, myns insiens, hoofsaaklik in die ruimtes van

---

<sup>78</sup> My weglatings.

<sup>79</sup> My weglating.

die verhale vergestalt. Daar is natuurlik ook liminale karakters – spoke is hier die vanselfsprekende voorbeeld: karakters wat beide in die land van die lewendes en die wêreld van die dooies bestaan.

Bockting lê ook in die voorafgegewe aanhaling haar vinger op die kern van die saak: liminaliteit is so 'n sentrale deel van die Gotiese genre (en, na my mening, van die gruwel-, fantasie- en spookstoriegenre) juis omdat dit daardie grensgebied tussen dit wat ons ken en die onbekende waarmee ons soms gekonfronteer word, bewoon.

Die spil waarom alles draai, is liminaliteit. Bockting se volgende stelling oor Gotiese literatuur in die Amerikaanse Suide is, na my mening, weereens tot 'n mate van toepassing op al hierdie genres:

*Gothic fiction, however, will always find new liminality to explore, which, as a result of its indefinability, will again and again unsettle us, stimulate reflection and provide a chance for a better life (Bockting, 2006:51).*

Rust skryf in dieselfde trant oor Henry James se verhaal 'The Turn of the Screw' wanneer hy spesifiek verwys na die onvoltooide raamverhaal-struktuur (wat reeds in Hoofstuk 3 van die verhandeling genoem en bespreek is):

*We try to control our lives and prevent the terror of the liminal by providing frames or confronting our fears. Telling a ghost story is in itself like whistling near a graveyard to ward off fears. James's story has an elaborate frame at the beginning designed to give the sense of the utmost control and veracity to the story...<sup>80</sup> Yet the story ends terribly unframed with the shocking death of Miles. The horror is accentuated by the undermining of the frame structure itself, something we counted on to provide control (Rust, 1988:444).*

## **5.6 Gevolgtrekkings**

Liminaliteit – in die vorm van ruimte, prosesse en karakters – is duidelik baie sterk teenwoordig in die Afrikaanse spookstorie. Die teenwoordigheid van liminale ruimtes is egter nie uniek aan die Afrikaanse spookstorie nie. Liminaliteit kan letterlik in enige letterkundige genre voorkom. Dit is ook teenwoordig in feitlik alle vorme van die gruwelgenre, insluitende die Gotiese en die oorkoepelende fantasiegenre. Die gevolgtrekking wat ek maak is nie dat liminale ruimtes die een aspek is wat spookstories van enige ander tipe verhale skei nie. Ek wil wel aanvoer dat liminale ruimtes 'n genre-definiërende eienskap van die Afrikaanse spookstorie is juis omdat

---

<sup>80</sup> My weglating.

liminaliteit 'n vereiste in die genre blyk te wees. Verhale uit ander genres hóéf nie in liminale ruimtes af te speel nie, maar die spookstorie móét, vanweë die aard van die saak, liminaal wees.

Liminaliteit is essensieel vir die genre, en dit manifesteer hoofsaaklik in die karakters (veral die spoke, maar ook die mense), maar dalk meer opvallend in die ruimtes, juis as gevolg van die hoeveelheid aandag wat aan ruimte en ruimtebeskrywing in die Afrikaanse spookstorie geskenk word.

Na aanleiding van al hierdie voorafgaande argumente is ek van mening dat 'n liminale ruimte beskou kan word as 'n onontbeerlike, en daarom as 'n genre-definiërende, eienskap van die Afrikaanse spookstorie.

## HOOFSTUK 6: SAMEVATTING, GEVOLGTREKKINGS EN MOONTLIKHEDE VIR VERDERE STUDIE

'n Onderzoek na spookstories sal uit die aard van die saak in die rigting van duister dinge moet draai. Ongelukkig het ek die meeste van hierdie kwessies oorgeslaan in die verhandeling ter wille van die fokuspunt. Ek het 'n ondersoek spesifiek na die ruimtes van die spookstories geloods en moes daarom 'n groot aantal ander kwessies buite rekening laat. In hierdie hoofstuk sluit ek dus nie net die verhandeling af met samevattinge en gevolgtrekkings nie, maar ook met verwysings na verdere studie-moontlikhede wat ongelukkig nie in hierdie studie aan die bod kon kom nie.

In Hoofstuk 1 is die motivering van hierdie studie as (hoofsaaklik) die opening van 'n nuwe rigting in die Afrikaanse letterkundige gesprek aangedui. Ek het daarop gewys dat die Afrikaanse letterkunde ryk is aan spookstories, maar dat daar 'n gebrek is aan navorsing in die genre. Ek het aangevoer dat verhale oor die bonatuurlike en die gruwelike se trefkrag nie noodwendig in die stories self gevind word nie, maar in die boustene van hierdie verhale – die ruimtes, die argetipiese monster-karakters soos spoke, weerwolwe en vampiere, die temas wat daaruit voortspruit (soos die oorwinning van die goeie oor die bose). Om hierdie rede het ek spesifiek ag geslaan op die ruimte van spookstories as die sentrale fokus van die ondersoek.

Na aanleiding van hierdie motiverings het ek die volgende vrae aan die orde gestel: Speel ruimte 'n belangrike rol in spookstories? En indien wel, wat is hierdie rol? Die doelstelling van die verhandeling was dan om hierdie vrae te ondersoek ten einde die sentrale teoretiese stelling dat ruimte 'n aantal uiters belangrike funksies in spookstories vervul, te bewys. Hierdie funksies is soos volg onderskei:

- Die tipes ruimte wat in spookstories aangetref word, is 'n bepalende eienskap van die genre.
- Die ruimtes dien as 'n skakel tussen die 'realiteit' en die 'bonatuurlike' aspekte van die verhaal.
- Die ruimte vorm deel van die 'rolverdeling' van die verhaal'.
- Die ruimtes in spookstories is by uitstek liminaal.

Hierdie vrae is elk met 'n kort uiteensetting van die beoogde studie rondom die vraag aangebied – en vervolgens is 'n hoofstuk van die verhandeling aan elk van hierdie vrae gewy.

Die metode van hierdie verhandeling is vervolgens aangedui as 'n hoofsaaklik teksanalitiese benadering; en ook die toepassing van enkele teoretiese konsepte uit die breër internasionale konteks wat in verband gebring word met aspekte van die Afrikaanse spookstorie. Dit is ook duidelik gestel dat hierdie studie 'n oorkoepelende begrip wil vorm van die kwessie van ruimte in Afrikaanse spookstories.

Die grootste deel van die eerste hoofstuk is afgestaan aan 'n uitgebreide definiëring van die spookstorie as 'n genre. Dit het 'n ondersoek na die definisies van ander genres wat verwant is aan die spookstorie ingesluit, en ook 'n ondersoek na die ooreenkomste en verskille tussen hierdie genres. Daar is tot die konklusie gekom dat die spookstorie 'n subgenre is van die gruwelgenre, wat op sy beurt 'n subgenre van die fantasiegenre is. Daar is ook ooreenkomste uitgewys met die Gotiese en sogenaamde 'bonatuurlike' genre. Die kern van die saak is dat die spookstorie nie net as 'n aparte genre gesien moet word nie, maar as 'n genre wat eienskappe met ander genres deel.

Aangesien die enigste element in die spookstorie wat dit werklik onderskei van ander genres die karakter van die spook is, is daar ook ondersoek ingestel na die aard van die spook self binne en buite die fiksionele letterkunde. Vervolgens is die spook vir die doel van die studie omskryf as die gees van 'n afgestorwe persoon wat as sodanig deur lewende, menslike karakters in die verhaal (h)erken word.

Vervolgens is ook 'n kort oorsig gegee oor die genre van die spookstorie in die internasionale letterkunde, en ook bespiegel oor die geskiedenis en herkoms van die Afrikaanse spookstorie self.

Ek het ook kortliks uiteengesit waarom hierdie studie spesifiek met kortverhale as primêre tekste werk. Die eerste rede hiervoor is dat die meerderheid Afrikaanse spookstories juis in kortverhaalvorm aangebied word, wat die fokus op kortverhale 'n logiese keuse maak. Tweedens is kortverhale gekies vir hierdie studie juis vanweë die gekonsentreerde aard daarvan – die hoeveelheid verteltyd wat aan ruimtebeskrywings afgestaan word, is meer opvallend in die kortverhaal juis omdat die verteltyd en –spasie beperk is.

Die laaste deel van die hoofstuk is afgestaan aan 'n oorsig oor ruimte as verhaalelement en die algemene belang daarvan in die prosa (in enige genre).

Aangesien hierdie eerste, inleidende hoofstuk hoofsaaklik gemoeid was met die uiteensetting van die parameters van die studie – die definisies, afbakenings en metodes – is daar nie tot enige aardskuddende gevolgtrekkings gekom nie. Behalwe dalk vir die opstel van 'n tentatiewe definisie van die Afrikaanse spookstorie. Daar is egter 'n hele aantal moontlikhede vir verdere studie wat reeds in hierdie hoofstuk geopper is:

'n Onderzoek na die ooreenkomste en verskille tussen Afrikaanse, Suid-Afrikaanse en Afrika-spookstories en Europese en Amerikaanse spookstories sou, onder andere, kon vasstel tot watter mate die spookstories van hierdie kontinent kreoliserings is van die gekolonialiseerdes en kolonialiseerders se (by)gelowe.

'n Diachroniese ondersoek na die Afrikaanse spookstorie is, tot op hede, ook nog nie uitgevoer nie. So 'n studie sou, myns insiens, heelwat lig werp op die verband tussen Afrikaanse en (veral) Britse en Nederlandse spookstories.

Daar sou verder ondersoek ingestel kon word na die ooreenkomste en verskille tussen 'werklike' en fiktiewe spookstories. Ek sou spesifiek wou voorstel dat daar gekyk word na hoe die spook as verskynsel en die ruimte waarin die spook verskyn in fiksie byna 'n afgewaterde stereotipering van 'werklike' spooke geword het, al dan nie.

Die spook as argetipe of simbool sou op sigself 'n baie vrugbare psigoanalitiese ondersoek wees. Daar is hier en daar in die verhandeling gewys op die moontlikhede (ten opsigte van interpretasie) wat 'n psigoanalitiese ondersoek na spookstories sou oopmaak. So 'n ondersoek kon egter, weens die bepaalde fokus op ruimte in die studie, nie hier uitgevoer word nie.

Die tweede hoofstuk het enkele Afrikaanse spookstories as voorbeeldtekste gebruik in 'n ondersoek na die kenmerkende ruimtes wat so telkens in spookstories opduik. Hierdie spookstories en die ruimtes wat daarin uitgebeeld word was:

- 'Die Huis van die Vier Winde' van Eugène N. Marais, met die prototipiese spookhuis as ruimte.
- 'Die bouval op Wilgerdal' van C.J. Langenhoven, wat in 'n plaasruimte afspeel.

- 'Spookstorie' van Fanie Viljoen, wat op 'n verlate (plaas)pad afspeel.
- 'Die tralies in die veld' van C.J. Langenhoven, waarin die begraafplaas as spookruimte aan die bod kom.
- 'n Doodgewone vrou' van Marita van der Vyver, wat in 'n stedelike omgewing afspeel.

Elkeen van hierdie spookstories is afsonderlik ontleed ten opsigte van ruimte en die manier waarop ruimte uitgebeeld word. Die groter doel van die hoofstuk was om kenmerke in die ruimtebeskrywing te vind wat nie net in een nie, maar in al die stories teenwoordig is. Daar is tot die gevolgtrekkings gekom dat ruimte in die kortverhale met groot aandag aan detail beskryf word; dat die ruimtes wat in spookstories aangetref word feitlik altyd afgesonderde ruimtes is; dat die primêre spookruimte duidelik van die ander ruimtes in die verhale geskei word deur spesifieke beskrywings van die mure, tralies of geografiese elemente wat die ruimtes skei; en dat limens (soos deure, vensters en hekke) sterk gemarkeer word in ruimtebeskrywings. Hierdie onderskeie gevolgtrekkings is in verdere hoofstukke bespreek, met teoretiese konsepte wat in die besprekings betrek is.

Duidelik kan daar meer navorsing ten opsigte van die verhale wat in hierdie hoofstuk bespreek is, gedoen word. Afsonderlike studies na enige van hierdie verhale kan heelwat meer spesifieke ondersoek instel na enige van die aspekte van die verhale. Eerstens kan die ruimtes van elke verhaal heelwat meer spesifiek ondersoek word – die doel van hierdie hoofstuk was immers om oorkoepelende konsepte te vorm en gemeenskaplike kenmerke ten opsigte van die ruimtebeskrywing uit te lig. Eienskappe in die ruimtebeskrywing wat nie algemeen in die spookstoriegenre voorkom nie, is dus oor die hoof gesien ter wille van die 'groter prentjie'. Byvoorbeeld, 'n ondersoek na die gebruik van die simboliese paradystuin (en die verval daarvan) sou gedoen kon word oor Langenhoven se 'Die bouval op Wilgerdal'.

Sulke verdere ondersoeke na enige van hierdie spookstories kan natuurlik ook buite die bestek van ruimtebeskrywings val – 'n ondersoek sou byvoorbeeld gedoen kon word oor die verskille en ooreenkomste tussen die onderskeie spoeke wat in die verhale voorkom. Of dalk 'n ondersoek na verhale waarin die spookkarakter nie menslik nie, maar dierlik is – soos die hond wat by sy baas se graf spook in Langenhoven se 'Die tralies in die veld'.



Die derde hoofstuk van die verhandeling het gehandel oor die rol van realiteit, nie net spesifiek in die ruimte van die spookstorie nie, maar ook oor waarom hierdie realiteit vir die spookstorie as geheel van soveel belang is. Daar is bevind dat trekke van die kerneienskappe van die realisme in die Afrikaanse spookstories gevind kan word.

Hierdie eienskappe is: eerstens, die realisme se vertoue in dokumentering en observasie – wat gesien kan word in die skrywer van die spookstorie se akkurate observasie en gedetailleerde dokumenterings van die primêre spookruimtes; tweedens, die skrywer se poging om die norm van ervaring te reflekteer – wat gesien word in die skrywer se keuse om die realistiese aspekte van die verhaal meer te beklemtoon (spesifiek hier ten opsigte van ruimtebeskrywing) as die meer onwerklike aspekte van die verhaal; derdens, die realiste se strewe na objektiwiteit – wat in die spookstories gesien word as die objektiwiteit waarmee die ruimte (skynbaar) uitgebeeld word: die ruimte word beskryf in terme van die verteller se observasie (dus, in 'n vorm van dokumentering) sonder dat daar ooglopende, subjektiewe byvoegings tot die ruimtebeskrywing raakgesien kan word.

Vervolgens is daar gekyk na die rol van die leser se voorafkennis en persepsie van realiteit, en hoe hierdie elemente die leser se persepsie van die teks as 'werklik' kan beïnvloed.

Die eerste bevinding van Green (2004), wat 'n praktiese ondersoek geloods het na die invloed van die leser se voorafkennis en sy persepsie van realiteit op sy (die leser) se inlewing in die verhaal, was dat voorafkennis van verhaaltemas die leser se inlewing in die verhaal kan versterk. Haar volgende bevinding, dat die leser se inlewing verbind kan word met wyer persepsies van realiteit, werp 'n interessante lig op die lees van spookstories. Dit hou in dat die leser se persepsie van realiteit uitgebrei kan word deur die lees van spookstories. Hierdie konsep hou egter ook die teenoorgestelde van die stelling in – dat die leser met 'n wyer realiteitsbeskouing, die leser wat moontlik 'n belangstelling het in die paranormale en die studie van bonatuurlike verskynsels, homself makliker in die verhaal sal inleef juis vanweë hierdie voorafkennis.

Green se verdere bevinding, dat die leser se inlewing geassosieer word met die ondersteuning van storie-konsekwente oortuigings, sluit aan by die vorige punt. In aansluiting hierby sal 'n leser wat reeds in spoeke glo, homself makliker in 'n spook-

storie inleef as iemand wat glad nie in die moontlikheid van bonatuurlike verskynings glo nie.

Die laaste bevinding was dat die leser se persepsie van realiteit nie noodwendig sal dien as 'n ontmoetingsvlak tussen die leser se inlewing in die verhaal en sy persoonlike oortuigings nie. Dit beteken dat die gebruik van realiteitsankers uiters belangrik is in spookstories. Dus, as die leser se persepsie van realiteit hom nie kan lei om die verhaal as 'werklik' te ervaar nie (al is hierdie 'n tydelike werklikheid) moet die skrywer die werklikheid van die verhaal binne in die teks vestig. En dit is, na my mening, een van die redes waarom die deeglike, gedetailleerde beskrywings van die ruimte in spookstories so uiters belangrik is.

Die laaste deel van hierdie hoofstuk was gemoeid met die gebruik van die raamverhaal-struktuur in die Afrikaanse spookstorie. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die raamverhaal-struktuur bydra tot die skep van realiteitsankers in die spookstorie. Deur die leser deur verskillende vlakke van realiteit in die storie in te lei (en meestal ook weer uit te lei) kan die leser homself nie net dieper in die verhaal inleef nie, maar ook uiteindelik self die keuse maak van hoe hy die verhaal wil interpreteer.

Daar is ook bevind dat die gebruik van die raamverhaal-struktuur – soos die gebruik van realiteitsankers oor die algemeen – misleidend kan wees. Die leser word op sy gemak gestel deur hierdie inlywing in die verhaal in deur die opening van 'n vertelling in 'n realistiese raamvertelling, en dan gekonfronteer met 'n onwerklike verhaal.

Die belangrikste konklusie van hierdie hoofstuk was dat realisme noodsaaklik is vir die spookstorie, in die woorde van Stephen King, "there can be no horror without a concept of normality" (Hoppenstand & Browne, 1987:13). Die realiteit in die spookstorie moet eers gevestig word – hoofsaaklik deur middel van ruimtebeskrywing – alvorens die bonatuurlike op 'n geloofbare wyse aan die leser voorgehou kan word.

Verdere navorsing wat na aanleiding van hierdie hoofstuk gedoen kan word, sou 'n meer intensiewe studie van die verband tussen realisme en die spookstorie wees. 'n Meer volledige studie (dalk 'n praktiese studie) sou ook geloods kon word na die leser se persepsie van realiteit en die verband met sy persepsie van die verhaal as werklik – spesifiek ten opsigte van spookstories. Weereens, aangesien hierdie studie poog

om 'n oorkoepelende begrip van die spookstorie as genre te vorm, is daar nie volkome op enige van hierdie kwessies ingegaan nie.

Die vierde hoofstuk van hierdie verhandeling het die konsep van ruimte as 'n tipe karakter, as deel van die rolverdeling van die spookstorie, ondersoek. Hierdie ondersoek na ruimte as karakter is aangepak deur ondersoek na ruimte as stereotipes van die spookstorie; die spookhuis as karakter met verwysing na die Freud se konsep van *unheimlich*; die begraaftplaas as karakter met verwysing na die konsep van retoriese en heterotopiese ruimtes; en 'n ondersoek na Willemien Brümmer se verhaal 'Toe Toorvoet stil geword het' as 'n voorbeeldteks van wanneer die ruimte by uitstek as 'n tipe karakter voorgestel word.

Die eerste gevolgtrekking was dat die soort ruimtes (die spookhuise, die 'bad places') gevestig en maklik herkenbaar in die spookstorie is en daarom kenmerkende ruimtes van die spookstorie is. Hierdie ruimtes is verder so veralgemeen en gestereotipeer dat hulle net soos stereotipiese karakters onmiddellik herken en geplaas kan word.

Daar is verder ingegaan op die prototipiese spookhuis, spesifiek met betrekking tot die spanning tussen *heimlich* en *unheimlich* wat in spookhuise manifesteer. Dit kom tog neer op 'n onopgeloste spanning tussen die bekende en die onbekende – dit wat ons ken en verstaan word gestel teenoor dit wat ons nie kan verklaar (en daarom ook nie kan ken of verstaan) nie. Hierdie spanning in menseverhoudings kan daaglik waargeneem kan word. Mense is in 'n mate ook 'n mengsel van bekende en onbekende elemente. Almal het sekere, algemeen bekende eienskappe: die liggaamlike vorm, die taal wat gepraat word, die alledaagse gedragspatrone; maar daar is ook elemente wat onbekend is – almal het geheime. As hierdie stelling aanvaar word, word die huis 'n vergestaltung van 'n menslike karakter: dit word 'n entiteit wat 'n bekendheid weerspieël, maar 'n inherente onbekendheid bevat. Die konklusie hier is dat spookhuise, vanuit hierdie hoek beskou, menslike eienskappe toon en daarom as karakters beskou kan word.

Velvolgens is daar ondersoek ingestel na die begraaftplaasruimte in spookstories, spesifiek met betrekking tot die begraaftplaas as retoriese ruimte en die manier waarin die vestiging van begraaftplase as retoriese ruimtes bydra tot die siening van ruimte as 'n karakter in die spookstorie.

Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die begraafplaas as retoriese ruimte die konneksie tussen die diskoers, herinnering en ruimte uitbeeld. Herinnering is, in essensie, 'n menslike aktiwiteit – 'n ruimte op sigself kan tog geen werklike herinnering van die verlede hê nie; ruimte is nie 'n entiteit met 'n (menslike) bewussyn nie. Die begraafplaas is dus 'n vergestaltung van herinnering – 'n konkrete uitbeelding van menslike aktiwiteite.

Verder is daar 'n inherente tweespalt in die aard van die begraafplaas – Wright betoog dat die begraafplaas terselfdertyd 'n heilige én gewone ruimte is. Hierdie tweespalt reflekteer, myns insiens, die inherente tweespalt van die mens – die byna-heiligheid, veronderstelde suiwerheid en onverklaarbaarheid van die menslike siel en die gewone biologiese funksionerende liggaam wat beide saam een entiteit vorm: die mens. In hierdie sin word daar weereens menslike eienskappe aan die ruimte toegeken, wat bydra tot die siening van hierdie ruimtes as karakters in die spookstorie.

Die laaste afdeling van die vierde hoofstuk het, grootliks deur middel van 'n teksanalise van Willemien Brümmer se verhaal 'Toe Toorvoet stil geword het', aangedui hoe 'n ondersoek na die fokalisator se siening van die primêre spookruimte bydra tot die vestiging van ruimte as 'n karakter in die spookstorie.

Die konklusie van hierdie hoofstuk was dat dit hoofsaaklik die verskuilde menslike eienskappe van ruimte is wat, met betrekking van al die ander eienskappe van ruimte wat in hierdie hoofstuk bespreek is, van ruimte 'n unieke soort karakter in (veral) die spookstorie maak.

Die vyfde hoofstuk van hierdie verhandeling was 'n prakties-gerigte ondersoek na die voorkoms en belang van liminale ruimtes in die Afrikaanse spookstorie. Vanweë die prakties gerigte aard van die hoofstuk is daar nie in die besonder op die teoretiese aspekte van liminaliteit en liminale ruimtes ingegaan nie. Hierin lê dus heelwat moontlikhede vir verdere navorsing oor die Afrikaanse spookstorie – 'n teoretiese benadering tot die onderwerp sou heelwat dieper op die kwessie kon ingaan as my praktiese benadering.

Die doel van hierdie praktiese benadering was om spesifiek aan te dui hoe liminaliteit en liminale ruimtes in die Afrikaanse spookstorie voorkom, en wat die doel en belang hiervan sou wees.

Daar is in hierdie hoofstuk tot die volgende gevolgtrekkings gekom: dat spookstories op sigself liminale kunswerke is; dat die primêre spookruimtes van hierdie verhale by uitstek liminaal is; dat die liminale ruimte nie noodwendig altyd fisies (bedoelende, in terme van geografie of mensgemaakte strukture) is nie, maar soms eerder mentale liminale ruimtes; dat liminale ruimtes, spesifiek as ruimtes waarin transformasie plaasvind, in die spookstories uitgewys kan word; dat Turner se fases van liminaliteit – afsondering, transformasie en herintegrasie – in die uitbeelding van ruimte in Afrikaanse spookstories gevind kan word; en dat liminaliteit nie net in Afrikaanse spookstories nie maar ook in verwante genres (die gruwel-, Gotiese en fantasiegenres) aangetref word.

Die konklusie wat hier bereik is, is dat liminale ruimtes onontbeerlik is vir die Afrikaanse spookstorie. Om hierdie rede is aangevoer dat liminale ruimtes as 'n genre-definiërende eienskap van die Afrikaanse spookstorie beskou kan word.

Daar is enkele moontlikhede vir verdere navorsing wat uit hierdie hoofstuk na vore kom – 'n ondersoek na die liminale karakters (die menslike karakters en die spookkarakters) kan gedoen word, spesifiek met betrekking tot die proses van liminaliteit waardeur hierdie karakters gaan. Daar kan ook meer in diepte gekyk word na enige van die verhale wat in hierdie (en vorige hoofstukke) onder die loep geneem is – soos ek reeds genoem het, is nie een van hierdie verhale ten volle ondersoek nie omdat die doel van hierdie studie was om 'n oorkoepelende begrip van die genre te vorm, spesifiek ten opsigte van die rol wat ruimte in die Afrikaanse spookstorie speel.

Vanuit 'n oorkoepelende perspektief van die genre kan daar ooglopend ook 'n aantal ander studies aangepak word: 'n ondersoek na die verband tussen mitologie en spookstories; 'n studie van die tematiek van spookstories (die skuld-en-straf-motief, byvoorbeeld); navorsing aangaande die ooreenkomste en verskille tussen fiktiewe en 'werklike' spookstories, om enkele voorbeelde te noem.

Ten slotte word terugverwys na die sentrale teoretiese stelling van die studie: Dat ruimte 'n aantal uiters belangrike funksies in die Afrikaanse spookstorie vervul. Hierdie funksies is:

- Dit is een van die bepalende eienskappe van die genre, bedoelende dat die tipe ruimte wat in spookstories aangetref word as 'n genre-definiërende eienskap beskou kan word

- Die ruimte dien as 'n skakel tussen realiteit en die bonatuurlike
- Die ruimte vorm deel van die 'rolverdeling'
- Die ruimtes in spookstories is liminaal

Myns insiens is hierdie sentrale teoretiese stelling bevredigend bewys. In die eerste hoofstuk is bevind dat spesifieke, byna prototipiese ruimtes in die Afrikaanse spookstorie gevind word, en dat hierdie ruimtes bydra tot die vestiging van die genre. In die tweede hoofstuk is aangetoon op watter wyse realiteit in die spookstorie gevestig word, hoe hierdie vestiging van realiteit dien as 'n skakel met die bonatuurlike en ook waarom hierdie skakeling vir die spookstorie belangrik is. Die vierde hoofstuk het vanuit verskeie perspektiewe na die ruimte as 'n tipe karakter van die spookstorie gekyk en aangedui dat ruimte, vanweë die verskuilde karaktereenskappe wat daar ingelees kan word, as deel van die rolverdeling van die spookstorie beskou kan word. In die vyfde hoofstuk is, op praktiese wyse, aangedui dat die spookstorie en die ruimtes wat daarin voorkom by uitstek liminaal is. Daar is ook uitgebrei oor die redes waarom hierdie liminaliteit integraal deel uitmaak van die spookstorie tot so 'n mate dat liminaliteit en liminale ruimtes onontbeerlike elemente daarvan is.

Hopelik het hierdie studie bygedra tot 'n groter akademiese belangstelling nie net ten opsigte van spookstories nie, maar van Afrikaanse letterkunde in die breër gruwelgenre oor die algemeen. Ek wil die hoop uitspreek dat hierdie studie as 'n aanduiding beskou kan word van die magdom navorsingsmoontlike wat binne hierdie genres gevind kan word.

## BIBLIOGRAFIE

### PRIMÊRE BRONNE

- BOTHA, D. (red.). 1992. Die beste spookstories van C.J. Langenhoven. Kaapstad: Tafelberg.
- BRINK, A.P. (red.). 2000. Groot Verseboek 2000. Kaapstad: Tafelberg.
- FRYER, C. (red.). 2006. Van spoke gepraat. Kaapstad: Tafelberg.
- JAMES, H. 1999. The turn of the screw. New York, N.Y.: W.W. Norton & Company. (Norton Critical Edition).
- KING, S. 1985. Skeleton crew. London: Warner Books.
- LANGENHOVEN, C.J. 1936. Geeste op aarde: Merkwaardige verhale uit die versameling van Gideon H. H. Koertzen. 10<sup>de</sup> uitgawe. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- LEIPOLDT, C.L. 1934. Waar spoke speel. Kaapstad: Nasionale Pers Beperk.
- MARAIS, E.N. 1933. Die huis van die vier winde. Pretoria: J.L. van Schaik.
- NIENABER, P.J. (red.). 1966. Geeste en gedaantes: Gekeurde spookverhale. Pretoria: Voortrekkerpers.
- VAN REENEN, R.J. 1919. Celestine en ander spookstories. Bloemfontein: De Nasionale Pers.

### SEKONDÊRE BRONNE

- ANON. 1999. Dictionary of the occult. Scotland: Geddes & Grosset.
- ANON. Ghost. 2002a. (*In Britannica 2002 Standard Edition.*) [CD-ROM.]
- ANON. Ghost story. 2002b. (*In Britannica 2002 Standard Edition.*) [CD-ROM.]
- AGUIRRE, M. 2006. Liminal terror: The poetics of Gothic space. (In: BENITO, J. & MANZANAS, A.M. (reds.). 2006. The dynamics of the threshold: Essays on liminal negotiations, Studies in Liminality and Literature 5. Madrid: The Gateway Press.)
- BACHELARD, G. 1969. The poetics of space. Boston, Mass.: Beacon Press.
- BATH, J. & NEWTON, J. 2006. "Sensible proof of spirits": Ghost belief during the later seventeenth century. *Folklore*, 117(1):1-14.
- BECKER, G.J. 1949. Realism: An essay in definition. *Modern Language Quarterly*, 10(2):184-197.
- BELANGER, J. 2004. The world's most haunted places. London: Bounty Books.

- BENITO, J. & MANZANAS, A.M. (reds.). 2006. The dynamics of the threshold: Essays on liminal negotiations, *Studies in Liminality and Literature* 5. Madrid: The Gateway Press.
- BOCKTING, I. 2006. Haunted borderlands: Gothic liminality in texts of the American South. (In: BENITO, J. & MANZANAS, A.M. (reds.). 2006. The dynamics of the threshold: Essays on liminal negotiations, *Studies in Liminality and Literature* 5. Madrid: The Gateway Press.)
- BOSMAN, D.B., VAN DER MERWE, I.W., HIEMSTRA, L.W. (reds.). 1999. *Tweetalige Woordeboek/Bilingual Dictionary*. Goodwood: Pharos.
- BOTTING, F. 1996. *Gothic*. New York, NY.: Routledge.
- CASEY, E.S. 1996. How to get from space to place in a fairly short stretch of time: Phenomenological prolegomena. (In: FIELD, S. & BASSO, K.H. (reds.). 1996. *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press.)
- CHANADY, A.B. 1985. *Magic realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*. New York, NY.: Garland Publishing.
- CLOETE, T.T., BOTHA, E., MALAN, C. (reds.). 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- CLOETE, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- CUDDON, J.A. 1991. *A dictionary of literary terms and literary theory*. 3<sup>de</sup> uitgawe. Oxford: Blackwell.
- FREUD, S. 1917-1919. The Uncanny. (In: The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Volume XVII (1917-1919). Vertaal deur James Strachey. London: The Hogarth Press.)
- FIELD, S. & BASSO, K.H. (reds.). 1996. *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- GELDER, K. (red.). 2000. *The horror reader*. London: Routledge.
- GOLDSTRUCK, A. 2006. The ghost that closed down the town: The story of the haunting of South Africa. Johannesburg: Penguin Books.
- GREEN, M.C. 2004. Transportation into narrative worlds: The role of prior knowledge and perceived realism. *Discourse Processes*, 38(2):247-266.
- GRUNDY, I. 2001. Restoration and the eighteenth century. (In: ROGERS, P. (red.). 2001. *The Oxford illustrated history of English literature*. Oxford: Oxford University Press.)
- HAT (Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.) 2000. Midrand: Perskor. 4<sup>de</sup> uitg.



- HOPPENSTAND, G. & BROWNE, R.B. (reds.). 1987. *The Gothic world of Stephen King: Landscape of nightmares*. Bowling Green, OH.: Bowling Green State University Popular Press.
- JACKSON, R. 2003. *Fantasy*. New York, NY.: Routledge.
- KANNEMEYER, J.C. 1983. *Prosakuns*. Goodwood: NASOU Beperk.
- KING, S. 1981. *Danse Macabre*. New York, NY.: Berkley Publishing Group.
- LAMONT, C. 2001. The Romantic period. (In: ROGERS, P. (red.). 2001. *The Oxford illustrated history of English literature*. Oxford: Oxford University Press.)
- LOVECRAFT, H.P. 1945. *Supernatural horror in fiction*. New York, NY.: Ben Abramson.
- MATHESON, N. 1999. Talking horrors: James, euphemism, and the specter of Wilde. *American Literature*, 71(4):709-750.
- MATTHEWS, R. 2002. *Fantasy: The liberation of imagination*. London: Routledge.
- ODENDAL, F.F. & GOUWS, R.H. (reds.). 2000. *HAT (Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal)*. Midrand: Perskor. 4<sup>de</sup> uitg.
- RABKIN, E.S. 1976. *The fantastic in literature*. Princeton, NJ.: Princeton University Press.
- RINTOUL, S. 2000. Gothic anxieties: Struggling with a definition. *Eighteenth-Century Fiction*, 17(4):701-709.
- ROBOLIN, S. 2004. Gendered hauntings: *The Joys of Motherhood*, interpretive acts, and postcolonial theory. *Research in African Literatures*, 35(3):76-92.
- ROELLINGER, F.X. 1949. Psychical research and 'The turn of the screw'. *American Literature*, 20(4):401-412.
- ROGERS, P. (red.). 2001. *The Oxford illustrated history of English literature*. Oxford: Oxford University Press.
- RUST, R.D 1988. Liminality in *The turn of the screw*. *Studies in Short Fiction*, 25(4):441-446.
- South African Concise Oxford Dictionary. 2002. Cape Town: Oxford University Press Southern Africa.
- SNYMAN, N.J. 1985. Vertelsituasie. (In: CLOETE, T.T., BOTHA, E., MALAN, C. (reds.). 1985. *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr.)
- SPENCER, J. & SPENCER, A. (reds.). 1997. *The Unexplained: The ultimate gateway to the world of the unknown*. Londen: Simon & Schuster.
- STRENGELL, H. 2005. The ghost: The gothic melodrama in Stephen King's fiction. *European Journal of American Culture*, 24(3):221-238.
- TATAR, M.M. 1981. The houses of fiction: Toward a definition of the uncanny. *Comparative Literature*, 33(2):167-182.

- TODOROV, T. 1975. Definition of the fantastic. (In: GELDER, K. (red.). 2000. The horror reader. London: Routledge.)
- TURNER, V. 1974. Dramas, fields and metaphors. Ithaca: Cornell University Press.
- VAN DER ELST, J. 1992. Realisme. (In: CLOETE, T.T. (red.). 1992. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.)
- VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant olifant: 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria: J.L. van Schaik Akademies.
- VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. (reds.). 2004. Storyscapes: South African perspectives on literature, space & identity. New York, NY.: Peter Lang.
- VEEDER, W. 1999. The nurturance of the Gothic: *The turn of the screw*. *Gothic Studies*, 1(1):47-85.
- VENTER, L.S. 1982. Ruimte as epiese kategorie: 'n Ondersoek aan die hand van Afrikaanse en Nederlandse romans. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys. (Verhandeling – D. Litt.)
- VENTER, L.S. 1985. Ruimte. (In: CLOETE, T.T., BOTHA, E., MALAN, C. (reds.). 1985. Gids by die literatuurstudie. Pretoria: HAUM-Literêr.)
- VENTER, L.S. 1992. Fokalisasie. (In: CLOETE, T.T. (red.). 1992. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.)
- VENTER, L.S. 1992. Ruimte (Epiek). (In: CLOETE, T.T. (red.). 1992. Literêre terme en teorieë. Pretoria: HAUM-Literêr.)
- VILJOEN, H. & VAN DER MERWE, C.N. 2004. Introduction: Learning about space – and about ourselves. (In: VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. (reds.). 2004. Storyscapes: South African perspectives on literature, space & identity. New York, NY.: Peter Lang.)
- WALKER, S.F. 2003. James's *The turn of the screw*. *Explicator*, 61(2):94-97.
- WALLACE, D. 2004. The ghost story as female gothic. *Gothic Studies*, 6(1):57-68.
- WOLFF, R.L. 1941. The genesis of 'The turn of the screw'. *American Literature*, 13(1):2-8.
- WRIGHT, E.A. 2005. Rhetorical spaces in memorial places: The cemetery as a rhetorical memory place/space. *Rhetoric Society Quarterly*, 35(4):51-81.