

Die spanningsverhaal: 'n Teoretiese beskouing en bespreking van drie voorbeelde in Afrikaans

The suspense novel: A theoretical overview and discussion of three examples in Afrikaans

NEIL VAN HEERDEN

Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap

Universiteit van Suid-Afrika

Pretoria

Suid-Afrika

E-pos: vheern@unisa.ac.za



Neil van Heerden

NEIL VAN HEERDEN het aan die Universiteit van Pretoria gestudeer en behaal in 2018 'n PhD getiteld "Misdadifiksie en die literêre kanon in Afrikaans: 'n ondersoek na die romans van Deon Meyer". Hy is tans verbonde aan die Departement Afrikaans en Algemene Literatuurwetenskap aan die Universiteit van Suid-Afrika (Unisa), waar hy Afrikaanse letterkunde doseer. Sy navorsingsbelangstellings sluit narratologie, postkoloniale teorie, ekokritiek, populêre fiksie en misdadifiksie in.

NEIL VAN HEERDEN studied at the University of Pretoria, completing a PhD in 2018 on the relationship between crime fiction and the literary canon in Afrikaans, with specific reference to the novels of Deon Meyer. He is currently affiliated with the Department of Afrikaans and Theory of Literature at the University of South Africa (Unisa), where he teaches Afrikaans literature. His academic interests include narratology, postcolonial theory, ecocriticism, popular fiction, and crime fiction.

ABSTRACT

The suspense novel: A theoretical overview and discussion of three examples in Afrikaans
Suspense remains a prime source of readerly interest, especially for readers of popular fiction. Successful crime novels, detective stories and thrillers, in particular, are often characterised as "riveting", a "page-turner", or as possessing the power to keep the reader "hooked". In this article I set out to explore the notion of fictional suspense from a literary-narratological point of view. This article is therefore focused on the inner workings of the suspense text itself rather than a reception study or empirical study of reader responses.

I begin by outlining several basic definitions and theories pertaining to suspense as a narratological construct in order to provide a conceptual framework within which specific novels can be discussed. Much has been written about fictional suspense over the years, but

Datums:

Ontvang: 2023-03-07

Goedgekeur: 2023-04-18

Gepubliseer: Junie 2023

as a theoretical point of departure, I draw upon two seminal sources: *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations* (1996), compiled by Peter Vorderer, Hans J Wulff and Mike Friedrichsen (eds), and George N Dove's *Suspense in the Formula Story* (1989). While admittedly somewhat dated, these sources remain as relevant as ever and provide a useful framework when attempting to define a field as nebulous as that of suspense studies.

In short, suspense may be defined as a noxious affective response to a fictional or dispositive structure with two logically opposed outcomes, one of which is evil or immoral but probable or likely, and the other of which is moral but improbable or unlikely (Carroll, 1996). This noxious affective response is elicited in the reader to the extent that he/she is concerned about the existence of some credible endangerment to the welfare of a protagonist(s) with whom he/she has formed a dispositionally mediated connection. Suspense is evaluated not only in moral terms (good or bad) but also in terms of subjective certainty. Suspense intensifies a) the more the reader cares for a particular protagonist(s), b) the more terrible the perceived threat, and c) the higher the relative probability of an undesirable outcome (Zillmann, 1996). Suspense is therefore an affective response suffused with implicit moral judgements.

Inevitably, questions arise around readerly involvement: How exactly could readers be prompted to care about entirely fictional events and entities as if they were, in fact, real? To address this issue, I go on to discuss several theories of readerly involvement including identification, scenic comprehension, vicarious witnessing, empathic distress, and affective perspective taking.

Next, I discuss George Dove's approach to popular suspense fiction – an approach which he calls process criticism. For Dove, reader readiness is key i.e., the extent to which a reader has been conditioned by previous encounters with a particular generic or conventional form such as the suspense thriller or detective novel. Implicitly embedded in the popular suspense story are, according to Dove, two axiomatic truths: 1) nothing in the suspense tale is entirely irrelevant, and 2) there will always be (some sort of) resolution in the end (Dove, 1989:18). I also find Dove's explanatory analogies useful. One is the analogy of the author as "Lecturer Beside the Screen" (1989:23), who is continually pointing out things to the reader by way of textual cues. The other is his analogy of two dialogically opposed voices, the so-called "Voice of the Novel" and the "Voice of Cognition" (1989:28), which produce yet another source of metatextual tension for the reader of suspense fiction.

Having concluded the theoretical section of the article, I dive into a discussion of three Afrikaans example texts: *Prooi* (2018) by Deon Meyer, *Die versoeking van Thomas Maas* (2020) by Chris Karsten, and *Hartedief* (2021) by Rudie van Rensburg. These three novels were selected because they were each awarded the ATKV-Woordveertjie vir Spanningslektuur (currently the most prominent literary prize for suspense fiction in Afrikaans).

Prooi is essentially a political drama with the two major suspense arcs centred on the theme of state capture. While the protagonists are, respectively, an assassin-with-a-conscience and two honest policemen, it is ultimately the fate of South Africa that is on the line. The heroes' struggle is therefore rooted in a deeper historical battle against injustice. The stakes could hardly be higher. In terms of the suspense process, *Prooi* makes ample use of the conventions of the spy thriller and the hard-boiled police procedural, and culminates in a gripping double-barrel finale.

Die versoeking van Thomas Maas chiefly concerns adultery and may be regarded as domestic noir. In this novel, it is the idealised fantasy of the happy, suburban family life that threatens to be destroyed by a femme fatale. The novel is presented as a retelling of Ella Nesar's

private investigation (Ella being a well-known sleuth in many of Karsten's previous novels). Erotic tension plays a pivotal role in the elicitation of suspense, but in the end Die versoeking van Thomas Maas resembles a Shakespearian tragedy – as suggested by many of the intertextual references in the novel – since the truth proves to be elusive and complicated.

Hartedief is a psychological thriller. The association between the serial killer's bloodlust and inclement weather (what may be termed atmospheric suspense), alongside the many macabre and often grisly descriptions of murder victims, contribute strongly to the suspense in Hartedief. A secondary suspense arc – that of corrupt policemen and ruthless gangsters – fuels the primary storyline in that the conspirators represent an additional obstacle to the two honourable detective-protagonists' cause.

In all three novels, we find recurring serial characters that are expected to influence readers' moral dispositions from the outset. Furthermore, the strategic use of narrative focalisation and reader privilege (also known as dramatic irony) play a significant role in the evocation of suspense. In all three cases, Prooi, Die versoeking van Thomas Maas and Hartedief, moral valence turned out to be more ambiguous and nuanced than the theory outlined in section 2 of the article suggests. Characters are mostly portrayed as polyvalent, with both "good" and "evil" traits.

KEYWORDS: Afrikaans literature, Chris Karsten, crime fiction, Deon Meyer, detective fiction, domestic noir, popular fiction, psychological thriller, readerly involvement, Rudie van Rensburg, suspense novel, suspense

TREFWOORDE: Afrikaanse letterkunde, Chris Karsten, Deon Meyer, huishoudelike noir, leersbetrokkenheid, misdaadfiksie, populêre fiksie, Rudie van Rensburg, sielkundige riller, spanning, spanningsverhaal, speurverhaal

OPSOMMING

In hierdie artikel ondersoek ek spanning as literêr-teoretiese konsep. Spanning kan gedefinieer word as 'n benouende affektiewe respons wat in die leser tot stand kom na aanleiding van bepaalde tekstuele prikkels. Ek verskaf eerstens 'n aantal definisies en teorieë om sodoende 'n greep te kry op die tekstuele voorvereistes vir die totstandkoming van spanning. Ek steun veral op twee seminale bronne: *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations* (1996) en *Suspense in the Formula Story* (1989). Vervolgens bespreek ek drie onlangse bekroonde spanningsverhale in Afrikaans: *Prooi* (2018) deur Deon Meyer, *Die versoeking van Thomas Maas* (2020) deur Chris Karsten, en *Hartedief* (2021) deur Rudie van Rensburg. Ek wys ten slotte op die mees beduidende ooreenkomste en verskille tussen die drie voorbeeldtekste ten opsigte van die spanningsproses.

1. Inleiding

Eric Rabkin (1973:3) maak 'n voor die hand liggende maar belangrike stelling: "When there is no interest, books will not get read." Een van die vernaamste maniere waarop lesers se aandag geboei word, is volgens Rabkin *suspense*, oftewel spanning.¹ Marie Rodell definieer

¹ Pharos (2010) vertaal *suspense* as "spanning, spannende afwagting, onsekerheid, twyfel; opskorting, uitstel; suspensie" terwyl spanningsverhaal vertaal word as "thriller, novel of suspense; mystery (story)". Hoewel die term spanning verskeie betekenisonderskeidings het, is dit hierdie betekenis (soos in *suspense*) wat in die huidige artikel gebesig word.

spanning as “the art of making the reader care what happens next” en David Daiches tipeer dit as “an intensification of interest in what happens next, and [...] necessary in some degree for all drama and most fiction” (aangehaal in Dove, 1989:4). Ook David Lodge meen in *The Art of Fiction* (2011:14) dat spanning tot ’n mate teenwoordig is by alle fiksie: “Novels are narratives, and narrative, whatever its medium – words, film, strip-cartoon – holds the interest of an audience by raising questions in their minds, and delaying the answers.”

In hierdie artikel ondersoek ek spanning as literêr-teoretiese konsep soos wat dit veral in populêre fiksie neerslag vind. Ek verskaf eerstens ’n aantal definisies en teorieë rakende spanningsfiksie ten einde ’n konseptuele greep daarop te probeer kry. Daarna bekyk ek drie onlangse voorbeeldtekste in Afrikaans. Die volgende drie romans is geselekteer, omdat elkeen onderskeidelik met die ATKV-Woordveertjie vir Spanningslektuur bekroon is (tans die belangrikste toekenning vir spanningsfiksie in Afrikaans): *Prooi* (2018) deur Deon Meyer, *Die versoeking van Thomas Maas* (2020) deur Chris Karsten, en *Hartedief* (2021) deur Rudie van Rensburg.

Die konteks is ’n merkwaardige opbloeï in die hoeveelheid en gewildheid van Afrikaanse misdaad-, speur-, en spanningsfiksie sedert ongeveer 1994. Vergelyk byvoorbeeld Jonathan Amid (2014) se oorsig op *LitNet* getiteld: “’n Moeilike geboorte en skielike grootword: Suid-Afrikaanse misdaadfiksie”. Topverkopers in dié genre word dikwels deur resensente geloof juis vir hul boeiendheid, pakkendheid, of “onneersitbaarheid” (Steinmair, 2019). Dit is ook my persoonlike, anekdotiese indruk dat mense dikwels “agter die spanning aan” lees.

Hoewel daar in die breër akademiese studieveld van die letterkunde al heelwat oor spanning geskryf is, is daar nog nie veel navorsing in Afrikaans daarvoor gedoen nie. Vir die teoretiese begronding, steun ek op *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations* (1996), saamgestel deur Peter Vorderer, Hans J Wulff en Mike Friedrichsen (reds.), en George N Dove se *Suspense in the Formula Story* (1989). Hoewel ietwat verouderd, is hierdie seminale bronne steeds relevant en myns insiens van groot nut vir die ontleding van spanningsfiksie.

Voordat ek met die teorie wegval, ’n opmerking oor die invalshoek wat in hierdie artikel gebruik word. Akademiese spanningstudies val basies in twee kategorieë uiteen, aldus Vorderer, Wulff en Friedrichsen (1996:vii): “There are basically two different ways to approach the problem of describing and explaining suspense. One begins with an analysis of suspenseful texts (books, films, etc.), whereas the other focuses on the reception process.” Yumiko Iwata (2008) tref ’n soortgelyke onderskeid tussen literêr-narratologiese en psigolinguïstiese ondersoeke. Die huidige artikel val onder eersgenoemde kategorie en hoewel ’n lesersgerigte studie – van byvoorbeeld Meyer, Karsten en Van Rensburg se lesers interessante insigte sou kon oplewer – is hierdie ondersoek op die spanningstekste afgestem.

2. Teorie

2.1 Vorderer et al. (1996)

Die filosoof Noël Carroll (1996) definieer spanning as ’n gevoel van beklemming wat in die leser (of kyker) tot stand kom ten opsigte van bepaalde verhaalmoontlikhede. Volgens Carroll behels die spanningsverhaal basies twee moontlike uitkomst: een is moreel “goed” of wenslik, die ander “boos” of laakbaar. Die leser ervaar tegelykertyd vrees en hoop. Aan die een kant, is hy/sy bevrees dat ’n gewenste uitkoms nie gaan plaasvind nie, en dat die laakbare uitkoms wel gaan plaasvind. Terselfdertyd koester hy/sy die hoop dat ’n gunstige uitkoms sal plaasvind,

en dat die laakbare uitkoms nié sal plaasvind nie. Vrees en hoop is dus wederkerig, as 't ware, twee kante van die spanningsmuntstuk. Carroll (1996:77) vat saam:

Suspense takes control where the course of events that is the object of the emotional state points to two logically opposed outcomes, one of which is evil or immoral but probable or likely, and the other of which is moral but improbable or unlikely or only as probable as the evil outcome.

'n Mate van onsekerheid en besorgdheid (*caring*) is formele vereistes vir die totstandkoming van spanning, en 'n appèl op die leser se sin vir moraliteit is volgens Carroll die meganisme waarvolgens hy/sy genoop word om betrokke te raak by die verhaal. Ons keer aanstons terug na die kwessie van lesersbetrokkenheid.

Dolf Zillmann (1996:204) eggo Carroll se siening wanneer hy skryf: “disposition entails elements of justice and morality”. Spanning word dus, in Zillmann se teorie, disposisioneel gemedieer. Eenvoudig gestel, beteken dit lesers gee om hoe die verhaal ontvou, omdat hulle hulself moreel skaar by die protagonis(te) en distansieer van die antagonis(te).² Zillmann wys daarop dat lesers nie sal, en trouens nie kán, omgee oor karakters wat hulle koud laat nie. Daarom, sê hy (1996:209):

It is therefore imperative that narratives create pronounced favourable dispositions toward the chief protagonists by displaying their admirable attributes and their virtuous behaviour. The analogous creation of unfavourable dispositions toward antagonists or antagonistic conditions is equally essential.

Wat die groot meester van die rillerprent, Alfred Hitchcock, terdeë besef het, is dat spanningsvolle drama floreer op empatiese vrees. Derhalwe handel die meeste suksesvolle spanningsfiksie oor een of ander geloofwaardige bedreiging vir 'n beminde protagonis: “The successful creation of the gripping experience of suspense apparently depends on the display of credible endangerments” (Zillmann, 1996:203).

Die blote teenwoordigheid van dié twee komponente – 'n beminde protagonis en 'n geloofwaardige bedreiging – behoort op sigself aanleiding te gee tot spanning, maar lesers evalueer potensiële verhaaluitkomste nie net in terme van morele lading (goed of sleg) nie, maar ook in terme van relatiewe waarskynlikheid. Die leser beraam gedurig, op grond van die inligting wat hy/sy tot dusver in die teks versamel het, hoe waarskynlik die een of ander uitkoms is. Die intensiteit van die spanningseffek sal verder beïnvloed word deur die volgende faktore. Spanning verhewig:

- hoe sterker ons (die lesers) onself aan die kant van die protagonis(te) skaar (hoe meer ons voel ons is “in hulle span”);
- hoe verskrikliker die bedreiging op die oog af vir die protagonis(te) se welstand;
- hoe groter die oënskynlike waarskynlikheid van 'n bese uitkoms.

Subjektiewe sekerheid speel hier 'n belangrike rol. Onsekerheid bereik 'n hoogtepunt wanneer die kans op 'n goeie of slegte uitkoms 50:50 blyk te wees – wanneer die verhaal lyk asof dit enige kant toe kan gaan. Hoe groter die waarskynlikheid van 'n bese uitkoms, hoe meer styg die spanning, maar net tot op 'n punt. Sodra 'n oplossing gebied word, hetsy goed of sleg, is

² Protagoniste en antagoniste is meestal menslik, maar kan ook niemenslike entiteite wees (soos die mensvreterhaai in *Jaws* of die virus in Deon Meyer se *Koors*).

die spanning meteens opgeklaar, en is daar geen verdere onsekerheid by die leser nie. (Ons weet nou hoe die verhaal eindig.)

Interessant genoeg, is dit nie soseer gedurende die meesleurende aanloop tot die klimaks – wanneer spanning op sy akutste manifesteer – dat die algehele geslaagdheid van ’n spanningsverhaal bepaal word nie. Dit is eers ten slotte dat die leser terugskouend kan takseer hoe bevredigend of onbevredigend (eufories of disfories) hy/sy die spanningsverhaal gevind het. Zillmann (1996:209) verduidelik: “Satisfying resolutions will liberate joyful reactions and dissatisfying resolutions will prevent them, fostering disappointment instead.”

In die loop van ’n spanningsverhaal, verduidelik Zillmann, vorm lesers byna onwillekeurig ’n mening ten opsigte van die soort lotsbestemming wat elke karakter toekom. Beminde protagoniste verdien as ’t ware ’n goeie uitkoms; laakbare antagoniste verdien ’n verderflike uitkoms. Hoe regverdiger die boontjie-kry-sy-loontjie-geregtigheid – aldus die leser se subjektiewe morele estimasie – hoe bevredigender is die spanningsverhaal in sy geheel:

[Readers] will have formed notions, however vague, of what fortunes particular protagonists (as well as antagonists) deserve or do not deserve; resolutions that meet these moral dispositions to sanction then are applauded and foster great enjoyment, whereas resolutions that fail to meet them are deplored and cannot be enjoyed as much, if at all. (Zillmann, 1996:208)

Samevattend kan spanning gedefinieer word as ’n benouende affektiewe respons wat in die leser ontketen word omdat hy/sy bevrees is oor die teenwoordigheid van ’n geloofwaardige bedreiging vir die protagonis(te) by wie die leser hom- of haarself moreel skaar. Hierdie gevoel van beklemming of bekommernis oor die lot van beminde karakters word gemedieer deur hoë vlakke van subjektiewe sekerheid (maar nie absolute sekerheid nie) omtrent die waarskynlikheid van ’n ongewenste uitkoms.

Soos reeds genoem, is betrokkenheid ’n voorvereiste vir affektiewe deelname en dus die ontstaan van spanning, maar die vraag bly staan: Hóé raak lesers betrokke by ’n verhaal? En hoe verklaar ons die feit dat fiksie (’n blote storie) aanleiding kan gee tot egte emosies soos vrees, spanning en afgryse?

Mikos (1996:41) glo dit is omdat die tonele in ’n boek of rolprent mense herinner aan gebeurtenisse uit hul eie lewens: “The spectators cry, are sad, jealous, envious, disgusted, afraid, repulsed and so on. They feel this way not because the characters do but because the scenic arrangements remind them of events from their own biographies.” Die leser/kyker besef die verhaalgebeure is fiktief, maar neem nietemin deel aan ’n soort “kammerspel” (om ’n frase aan Willie Burger se *Die wêreld van die storie* (2018) te ontleen). Mikos (1996:40) hervat:

Films merely convey an impression of reality that spectators recognise as an ‘as if’ reality within the framework of an aesthetic position [but] the spectators are so involved in what is going on in the movie or on the television screen that they experience it as quasi-real.

Hier speel genrekonvensies ’n belangrike rol, want die kammerspel vind plaas binne die veilige raamwerk van ’n “secure apparatus and dispositive structure” (Mikos, 1996:47). Gereelde lesers van spanningsfiksie is redelik seker dat die bedreiging te bowe gekom sal word, want dit is feitlik ’n ongeskrewe reël van die genre, maar die skrywer trek gedurig hierdie konvensionele sekerheid in twyfel – en dít is wat spanning skep.

Een invloedryke konsep wat dikwels gebruik word om lesersbetrokkenheid te verklaar, is identifisering. Hiervolgens identifiseer lesers met ’n fiksionele karakter deur hulleself as ’t ware in daardie karakter se skoene te plaas – asof hulle daardie karakter se plek kan inneem.

Identifisering word egter deur sommige teoretici bevraagteken (kyk o.m. Carroll, 1996:80), omdat daar nie altyd 'n een-tot-een-relasie tussen leser en karakter kan bestaan nie soos byvoorbeeld wanneer die leser meer weet as die karakter (dramatiese ironie).

Zillmann (1996) is van mening dat lesers eerder in verhouding tot die teks staan soos 'n ooggetuie wat sekere gebeure middellik (*vicariously*) waarneem. Die leser word dus nie letterlik in die fiksionele karakter se situasie gedompel (soos die identifiseringsmodel suggereer) nie, maar ervaar empatie met fiksionele karakters soos met 'n vriend of kennis in die werklikheid:

[R]espondents treat theatrical personas as friends or foes similar to friends and foes in their immediate social environment, [such] that they experience emotions accordingly, but that they eventually learn to hold back any actions to intervene. (Zillmann, 1996:213)

Vorderer (1996) verfyn die gedagte en stel voor ons gebruik eerder affektiewe perspektief-neming as verklarende konsep, want, sê hy: “affective perspective taking describes an understanding of the emotions of another person, whereas empathy signifies the actual experiencing of those emotions” (Vorderer, 1996:248). Hy brei uit:

We can assume that readers (may) realize different forms of participation depending on the actual text, on their own preconditions, habits, and motives, and on the specific situation. This can happen either in the sense of an empathic process, or at another point as an identification process. However, it can also be – and this is the advantage of the perspective-taking model – more detached than the empathy model would suggest. [...] In other words, readers do not even have to fear for them [fictional characters], but can develop very different emotions from their own personal perspective, using their knowledge of the protagonists' backgrounds. This could occur if, for instance, a protagonist's situation reminds readers of their own personal experiences and if these perceptions or memories evoke certain emotions of regret, grief, or joy. (Vorderer, 1996:250)

2.2 *Dove (1989)*

In Dove (1989) se benadering staan die leser voorop, want, sê hy, daardie benouende affektiewe gevoel wat ons spanning noem, kan nêrens anders as in die leser tot stand kom nie. Daarom moet die kritikus of ondersoeker van populêre spanningsfiksie altyd ten minste 'n verbeelde leser probeer *postuleer*. (Elke reële leser hoef nie noodwendig presies aan hierdie postulaat te voldoen nie, maar tensy die verbeelde leser en sy of haar potensiële reaksie op die teks in ag geneem word, kan die spanningsproses kwalik na behore begryp en na waarde geskat word.) Dove noem derhalwe sy benadering tot spanningsfiksie *proseskritiek*, omdat dit juis gaan oor die wisselwerking tussen leser, teks en proses waardeur spanning tot stand kom.

Ten aanvang maak Dove twee basiese aannames betreffende die leeshandeling. Hy sê lees is eerstens 'n deelnemende proses en hy haal die narratoloog Jonathan Culler aan wat gesê het: “To read is to participate in the play of the text” (Dove, 1989:11). Die tweede aanname is dat geen leser 'n leë kruik is waarin die outeur sy/haar narratief stort nie; elke leser kom met bepaalde bagasie na die teks. Vervolgens lê Dove aansienlik klem op sogenaamde lesersgereedheid (*reader readiness*) wat gevorm word deur die leser se breër kulturele blootstelling, sy/haar ervaring van fiksie in die algemeen (boeke en rolprente), en vorige kennismaking met hierdie spesifieke genre. Lesersgereedheid wissel van persoon tot persoon na gelang van hul repertoire. 'n Veteraanmisdaadfiksieleser sal byvoorbeeld 'n heel ander leeservaring hê as 'n oningewyde wat vir die eerste keer 'n speur- of spanningsverhaal optel.

Dove verduidelik dat die leser van populêre fiksie in 'n sekere sin die beste van twee wêrelde kry: enersyds geniet hy/sy die gerusstelling van konvensionele voorkennis, en andersyds die opwinding van 'n storie wat as 't ware in die lug hang.³ Dove sê hierdie kombinasie van aksiomatiese sekerheid (die held/heldin sál uiteindelik seëvier) en afwagting (hóé gaan hy/sy hierdie keer uit die moeilikheid kom), verleen aan populêre spanningsfiksie 'n gemaklike-ou-skoen-effek:

This combination of recognitions and anticipations is the essence of the Suspense Process in the formula story. The comfortable-old-shoe effect joins with the excitement of the new situation, and the reader moves through the story with certain expectations clearly understood by himself and the author. (Dove, 1989:19)

Vir Dove, is daar by populêre fiksie 'n definitiewe element van spel. Hy gebruik die analogie van 'n sportliefhebber:

The process that keeps a sports fan fixed in front of a TV screen ... is much like the one that keeps him turning pages through a novel: he does it because he cares. His caring, in the one instance, may result from loyalty, or from knowledge of the closely matched strengths of opponents, or from the recognition of the cruciality of this particular game ... He will also develop a respect for the rules and traditions of the game as essentials to enjoyment: the purpose is not just to play it, but to do it in a certain way. Those rules perform much the same function as the conventions of the formula story: cheating on the part of the writer (withholding essential information from the mystery reader, for example) dampens suspense in the same way as having twelve players on the field in a football game. (Dove, 1989:19-20)

Gedagtig aan die sportanalogie, identifiseer Dove twee ongeskrewe reëls of aksiomas wat as grenspale in die spanningsverhaal optree: 1) niks in die spanningsverhaal is heeltemal onbenullig nie; en 2) daar sal altyd ten slotte 'n oplossing wees. (Die leser mag dalk nie daarvan hóú nie, maar hy/sy kan ten minste op een of ander oplossing staatmaak.) Met hierdie aksiomatiese verstandhouding in plek, kan die spanningspel begin.

Die meeste kritici volstaan met 'n definisie van spanning wat bepaal dat spanning posvat wanneer die gelukkige uitkoms opgeskort word, of wanneer antwoorde tydelik van die leser weerhou word. Vergelyk byvoorbeeld Roland Barthes se “dilatatory morphemes” in *S/Z*, en Dennis Porter wat in *Poetics of Murder* aanvoer: “the experience of suspension [occurs] whenever a perceived sequence is begun but remains unfinished” (aangehaal in Dove, 1989:5).

Dove meen egter dit is nie soseer vertraging (*delay*) wat spanning veroorsaak nie, maar liewer die mate waarin die skrywer daarin slaag om lesers te laat omgee oor sodanige, uitgestelde gevolgtrekking. Hy verwys na die skrywer John Mortimer wat in 'n onderhoud die volgende aforistiese raad vir aspirantskrywers gehad het: “Make them laugh; make them cry; make them wait” (aangehaal in Dove, 1989:20). Die volgorde van bewerking is belangrik: lesers gaan nie bereid wees om te wag, tensy jy hulle eers laat lag of huil het nie.

'n Nuttige konsep, is Dove se onderskeid tussen “the Voice of the Novel” en “the Voice of Cognition” (1989:21). Dove sê dié twee, soms teenstrydige, stemme voer gedurig 'n metatekstuele gesprek met die leser. Eersgenoemde, die stem van die teks, fluister dinge soos:

³ Vergelyk Lodge (2011:14) se verduideliking van die etimologie van die woord *suspense*: “The word itself derives from the Latin word meaning ‘to hang’ [...] hence the generic term, ‘cliff-hanger’.”

“Kyk, hierdie saak is ’n absolute paradoks,” of “hierdie struikelblok is onoorkomelik”. Die stem van kognisie, daarenteen, sê: “Nee, daar is nie iets soos ’n absolute paradoks nie – nie in populêre fiksie nie.” Die stem van kognisie herinner ons aan die aksiomas van die genre. Dus, hoe meer genrefiksie iemand lees, hoe helderder sal die stem van kognisie in hul geestesoor opklink. Dove sê die wisselwerking tussen die twee stemme genereer spanning op drie vlakke:

One level of tension is produced by the Voice of the Novel, in the workings of plot, of the variety of atmospheric effects, and the pleasurable combination of resolution and surprise. Another is that of the Voice of Cognition, which we have compared to the experience of re-reading a non-formula story, with the feelings of recall and recognition, the perception of signals as signals. There is still a third level, created by the tension between the Two Voices, that opens a whole new dimension of interpretation. (Dove, 1989:23)

Dove gebruik verder die metafoor van die outeur-as-gids of lektor-naas-die-skerm, in sy woorde: “the Lecturer Beside the Screen” (1989:23). In Dove se analogie word die storie by wyse van spreke op ’n skerm geprojekteer. Die outeur staan langs die skerm, en maak die gehoor plek-plek attent op bepaalde dinge deur middel van strategies geplante teksmerkers. Vervolgens is die dryfkrag wat lesers laat aanhou blaai nie soseer al die geheimenisse wat van hulle weerhou word nie, maar daardie leidrade en brokkies inligting wat die outeur reeds langs die pad gelos het:

What keeps the reader turning pages is not so much what he wants to find out as what he already knows, as a result of those messages and signals transmitted to him by the author. (Dove, 1989:19)

Om hierdie rede, sê Dove, is dryf (*thrust*) belangriker as vertraging (*delay*). Ons kan immers nie besorgd wees oor iets waarvan ons niks weet nie. Opsommenderwys, vat Dove (1989:4) sy voorwaardes vir fiksionele spanning soos volg saam:

1. Suspense takes place only when the reader is involved in the story.
2. Suspense is dependent to a far greater extent upon thrust than upon delay.
3. The will to read on – that is, intensification of interest in what happens next, or suspense – is dependent to a greater degree upon what the reader has been told than upon what he wants to find out. The more the reader knows (without knowing everything), the more he wants to know.

Noudat die tersaaklike definisies en teorieë rondom spanning uiteengesit is, kan daar gekyk word na drie voorbeeldtekste in Afrikaans. Ek bespreek vervolgens om die beurt Deon Meyer se *Prooi*, Chris Karsten se *Die versoeking van Thomas Maas*, en Rudie van Rensburg se *Hartedief*, voordat daar afgesluit en saamgevat word.

3. Bespreking

3.1 *Prooi*

Die kerntema in *Prooi* (2018) is korrupsie. Die helde – onderskeidelik ’n sluipmoordenaar-met-’n-gewete en twee eerbare speurders – kom naamlik teen die bose magte van staatskaping in Suid-Afrika te staan. *Prooi* kan dus as ’n politieke spanningsverhaal beskou word.

Prooi bevat twee makrospanningslyne. Enersyds, is daar die verhaal van Daniel Darret se sluipmoordpoging op die korrupte Suid-Afrikaanse President. Die ingewyde Meyer-leser vermoed dit sekerlik, maar Daniel se ware identiteit – synde die gewese vryheidsvegter Tobela Mpayipheli⁴ – word eers op bladsy 74 bevestig. Andersyds, is daar die ondersoek van die Valke-speurders Bennie Griessel en Vaughn Cupido na ’n moord op die Rovos Rail. Die ondersoek ontbloot uiteindelik ’n komplot waarby die einste President geïmpliseer word. Dié twee spanningslyne blyk aanvanklik losstaande gegewens te wees, maar kulmineer in ’n soort dubbelloopklimaks.

Wat is die morele kantelpunte in *Prooi*? Ten eerste kom die reekseffek ter sprake. Daniel (Tobela), asook Bennie en Vaughn, is ou bekendes in Meyer se oeuvre. Getroue lesers ken hulle as eerbare karakters – selfs al buig hulle soms die reëls om geregtigheid na te jaag.⁵ Gevolglik is die leser van *Prooi* geneig om sigself vanuit die staanspoor by Daniel en Bennie/Vaughn te skaar. Maar selfs al het die leser nog nooit voorheen met hulle te doen gehad nie, word daar in *Prooi* genoegsame klem gelê op die helde se deugdes en die booswigte se gebreke sodat die nodige affektiewe disposies by die leser posvat.

Daniel se verhaal begin byvoorbeeld met ’n toneel waarin hy ’n onskuldige vrou van ’n groep struikrowers red (11-15).⁶ Die redding van madame Lecompte se doel is drievoudig: dit hou eerstens die belofte van verdere geweld in; tweedens word Daniel se vermoëns as kryger ten toon gestel, wat op sy beurt vertrou by die leser inboesem (dat hy opgewasse is vir dít wat kom); en derdens beklemtoon dit Daniel se goedheid: hy is bereid om ’n vreemdeling (die spreekwoordelike *damsel in distress*) te help, ondanks die risiko’s.

Daar word heelwat verteltyd bestee aan die uitbeelding van Daniel se vreedsame bestaan as ambagsman op Bordeaux. Vergelyk die toneel waarin hy aan ’n tafel werk in monsieur Lefèvre se ateljee (68-70). Ook die herinnering aan Daniel se vergange lewe op ’n plaas in die Oos-Kaap (195) onderskraag die feit: “Hy wil in vrede leef. Mooi dinge maak. Vergeet” (200). Daarom is die kontras so effektief wanneer geweld telkens inbreuk maak op die idille.

Die motoriese moment is wanneer ’n oudkameraad, ene Lonnie May (kennelik gebaseer op die figuur van Ronnie Kasrils), vir Daniel in Frankryk opspoor. Hy rig die versoek namens ’n groep ontnugterde oudstryders: “Ons kan nie meer ons President bekostig nie. [...] You have to take him out, Tiny” (85). Daniel wroeg en wys eers die versoek van die hand, maar die laaste strooi wat hom oorreed, is ’n brief van ’n ou vriend, Mandla Masondo. Mandla se brief, waarin hy vertel hoedat sy beeldskone dogter deur die President verkrag is en hoedat sy eie *isithunzi* (waardigheid) verwoes is (208), verleen ’n persoonlike dimensie aan die vergrype. Dit versterk die gevoel van afsku jeens die President en die leser voel toenemend: ’n sluipmoord is miskien gegerverdig.

Terug in Suid-Afrika is Vaughn Cupido vasbeslote om vir Donovan (die seun van sy beminde) te oortuig dat die Valke nié gekoop is nie (50-2) en hy betrek sy kollega by dié kruistog. Bennie en Vaughn se heldedaad is dus die feit dat hulle moreel standpunt inneem teen ’n korrupte stelsel. Voeg hierby die onderlinge kameraadskap (146-7), die goedige spot tussen kollegas (160), en hulle onderskeie broosheid – Bennie is ’n rehabiliterende alkoholis (63) en Vaughn worstel met gewigsverlies (20) – en die leser kan kwalik anders as om ’n samehorigheid met die spurders te deel.

⁴ Tobela is die protagonis in *Proteus* (2002) en figureer ook as newekarakter in *Infanta* (2004).

⁵ Tobela neem byvoorbeeld in *Infanta* die rol van ’n vigilante aan wat ongestrafde kinderverkragters en moordenaars teregstel te midde van ’n gebroke strafregstelsel.

⁶ Bladsynommers in hakies verwys telkens na die roman onder bespreking.

Die bedreiging vir Daniel is ooglopend én gevaarlik. 'n Mislukte sluipmoord op 'n staatshoof word as hoogverraad beskou en dra die swaarste straf, maar eers moet Daniel die meedoënlose Russiese agente ontduik wat hom jag. Die Russe is kop-in-een-mus met die President, hulle is kwaad vir Daniel met wie hulle slaags geraak het (188-191), en hulle is gewetenloos – dít blyk uit die manier waarop Lonnie vergiftig is (205) en 'n onskuldige man se boot opgeblaas is (260). Daarom is dit ekstra spannend wanneer Daniel die gesig van “die Rus” in 'n Paryse venster gewaar (343).

Die Daniel Darret-spanningslyn maak ruim gebruik van die konvensies van die spioenasieriller, insluitende klandestiene ontmoetings, skuilname en vals paspoorte, kodetaal, vermomming, en 'n atmosfeer van paranoia en vervolgingswaan: “Sy oë is op die truspieël. Hy wonder of daar weer 'n dag sal kom dat hy nie agter hom hoef te kyk nie” (269). Dit is veral Daniel se goeie opleiding wat geloofwaardigheid meebring. Daar is byvoorbeeld die verwysing na die “Stasi-instrukteur wat hom geleer het om na mense se skoene te kyk” (263) as hy vermoed hy word agtervolg. Daniel is op sy hoede, en omdat hy as fokalisator optree, is die leser ook telkens hiperbewus van die gevare. 'n Goeie voorbeeld van so 'n mikro-spanningsepisode in *Prooi*, is die toneel waar Daniel se motor by 'n padblokkade deursoek word – en dít terwyl die sluipskuttergeweer in 'n tentsak versteek is tussen allerlei kampeer-toerusting (380-1).

Vir Bennie en Vaughn is daar eweneens baie op die spel. Deur hul ondersoek voert te sit, verontagsaam hulle direkte bevel. Hulle kan hul loopbane kwytraak en hul persoonlike verhoudings verwoes. Wanneer hulle uiteindelik die boosaards konfronteer (“Let's go nail some state capture mofos”) (427), is daar ook die moontlikheid van liggaamlike leed. Maar die werklike, dieperliggende bedreiging in *Prooi* is as 't ware van nasionale belang: die lot van die ganse Suid-Afrika hang in die weegskaal. Daarom word die helde in *Prooi* se verset teen korrupsie geanker in 'n breër historiese stryd teen ongeregtigheid. Bennie en Vaughn se onkreukbare bevelvoerder, Mbali Kaleni, bring dit byvoorbeeld in verband met haar ouers se stryd teen apartheid: “This is not what we struggled for” (145). Lonnie May gebruik dieselfde argument om vir Daniel te oorreed om die sluipmoord uit te voer. Hy sê: “Dis 'n voortsetting van die struggle” (177). Om hierdie rede behoort *Prooi* 'n besonder gevoelige snaar te pluk by Suid-Afrikaanse lesers wat besorgd is oor staatskaping.

Bennie en Vaughn se ondersoek herinner aan 'n polisieroman met die formule van die hardgebakte speurverhaal soos deur John Cawelti (1976:146) gedefinieer: 'n saak wat op die oog af eenvoudig lyk, lei tot 'n string verwickelinge wat mettertyd 'n nes van kriminaliteit oopvlek. Gevolglik het jy die patroon komplikasie-deurbraak-komplikasie. Wanneer die moordwapen in die Rovos Rail-saak geïdentifiseer word, dink Bennie byvoorbeeld: “Dit bring 'n nuwe dimensie in die saak, een wat glad nie pas nie” (111). Met elke verwikkeling word die waarskynlikheid van sukses in twyfel getrek: “Want hy deel die voorgevoel dat hulle nie met dié een die deurbraak gaan kry nie” (152). Bennie en Vaughn moet gedurig terugval op “voetwerk” (124) en die tempo van die narratief verlangsaam dienooreenkomstig.

Vertraging is 'n hoeksteen van die spanningsproses. In hoofstuk 64 is daar ten minste twee voorbeelde te bespeur. Arnold bring vir Bennie op hoogte van hul forensiese bevindinge, maar sy kwinkslae skep spanning: “‘Geduld, my vriend, is bitter. Maar sy vrugte is soet.’ / ‘Jissis, Arnold...’” (350-1). Die leser deel Bennie se irritasie, want ons soek (soos hy) antwoorde. Tweedens is Mooiwilliem Liebenberg op die drumpel van 'n deurbraak, maar eers is daar sowat drie bladsye se interessante maar uitgesponne verduidelikings van die CCTV-netwerk in Kaapstad (553-5) voordat die relevante leidraad gegee word.

Wanneer ons by hoofstuk 67 kom, word die plek en fokalisor (byvoorbeeld “Augustus. Bennie Griessel. Kaapstad.”) nie meer naas die hoofstuknommer vermeld nie. Dit dui narratologies daarop dat die twee spanningslyne momentum optel en al hoe meer ineenvloei tot en met die klimaks: “Dag Zero. Vir Bennie Griessel. En vir Daniel Darret” (422). Dit is ook in hierdie kritieke stadium dat horlosietyd meer eksak gebruik word, byvoorbeeld: “Om 17:23 ry hulle [Bennie en Vaughn].” (429); “Die spanning in Daniel Darret bereik breekpunt om 18:30 [...]” (443). Soos Pepler Head (2013) aantoon, sinjaleer die gebruik van horlosietyd verhoogde spanning. Dan kry ons die gesinchroniseerde klimaks: Daniel lê aan op sy teiken en kry ’n oproep van Vaughn wat hom waarsku (“It’s a trap, get out of there. Now!”). Die Russe word tegelykertyd “geaktiveer” (445). Nou is dit ’n lewe-en-dood-jaagtog en die spanning word enduit volgehou: “[...] hy is amper daar, amper daar” (450).

In die epiloog, lees ons dat Daniel wel ontsnap het. Hy is terug in monsieur Lefèvre se werkwinkel (451-452). Die President het egter nie gesneuwel nie. In terme van die morele waardestelsel wat in *Prooi* tot stand kom, is hierdie uiteinde miskien vir sommige lesers teleurstellend (vergeelyk byvoorbeeld Smith (2018) se resensie). Bennie en Vaughn se rebelse optrede kan straks lei tot tugstappe (in die hieropvolgende roman, *Donkerdrif* (2021), lees ons dat hulle inderdaad geskors word), maar hulle het per slot van rekening die edele ding gedoen.

3.2 Die versoeking van Thomas Maas

Die versoeking van Thomas Maas (2020) handel oor owerspel – met fatale nagevolge. Die boek kan dus as ’n vorm van huishoudelike noir bestempel word.

Die roman begin as ’t ware by die einde. Ella Nesor, die privaat speurder wat aangestel is om die beweerde affair te ondersoek, is op die punt om haar finale verslag te oorhandig (11-13). Die leser weet dus by voorbaat dat hier ’n buite-egtelike verhouding en (oënskynlik) moord plaasgevind het – twee inherent spannende gegewens – en die leser se nuuskierigheid word dus met die intrapslag geprikkel.

Thomas Maas is ’n getroude man met drie kinders, en ’n sielkundige van beroep. Amalia Daneel (née Rojas) is die smeulende Argentynse vrou met wie hy ’n seksuele verhouding aanknoop. Donna is Thomas se bedroë vrou en Ella se kliënt. Van die drie lede in dié liefdesdriehoek, besit Donna skynbaar die morele hoë grond. Boonop is dit nie die eerste keer dat Thomas haar verneuk nie. Sy skoonpa, Rolf Geyer, waarsku hom byvoorbeeld: “Jy maak nie weer my dogter seer nie. Hoor jy my?” (32)

In Deel I (9-186) kry ons om die beurt Thomas en Donna se “weergawes” van hoe die affair verloop en mettertyd ontspoor het. Ons aanskou die flankering tussen Thomas en Amalia, die minnespel, die geheime ontmoetings, die vurige seks, en eventueel Amalia se wrewel as Thomas weier om sy vrou en kinders vir haar prys te gee. Dit lei tot afpersing (133), saakbeskadiging (136), en dreigemente: “As jy verkies om my bloot uit jou lewe te probeer ... wel, dan gaan ek jou lewe hel maak. En dis ’n belofte” (144).

Tussendeur kry ons “kantnotas” van Ella – brokkies metatekstuele kommentaar. Lesers ken vir Ella Nesor van vorige Karsten-boeke, en die leser se lojaliteit word dus geaktiveer. Anders as in *Prooi* (en *Hartedief*), het ons egter hier ’n speurder wat nie persoonlik in gevaar is nie – haar veiligheid is nooit in gedrang nie. Tog het sy lesers se implisiete steun omdat sy op soek is na die waarheid (13) – iets wat ons met haar in gemeen het.

Aanvanklik lyk dit asof die bedrieër en sy skelmpie veroordeel word: “Die eggenoot én die bitch (Donna se indelike benaming)” (19). Morele disposisies in *Die versoeking van Thomas Maas* is egter genuanseerd. Thomas is geen onskuldige slagoffer nie (hy knyp immers

die kat in die donker), maar die roman beeld hom óók uit as 'n bedagsame pa en gesinsman. Vergelyk byvoorbeeld die gesin se “oggendreël” (62) en hul byderwetse “verhouding van openhartigheid en vertroue wat hulle met hulle kinders probeer handhaaf” (51).

Die beeld van 'n gelukkige gesin word vroeg geplant (“Hulle is so trots wanneer sy [Donna] en Thomas oor hulle kinders praat.”) (14); en die drie Maas-kindere word uitvoerig gekarakteriseer. Antonie is byvoorbeeld die tienerseun wat in 'n motorfietsongeluk verlam is. Die tragiek van Antonie se situasie ontlok simpatie: “Ek kan nie só leef nie, Ma” (51). Dan is daar die betroubare Patty (Antonie se tweelingsuster) en die jong Florie met haar liefde vir perde. Ook jeens die knorrige oupa Rolf ontwikkel die leser deernis vanweë sy Alzheimer's. Ten spyte van sy siekte, probeer Rolf die familie-eenheid verdedig: “Hoe durf sy die huis probeer verwoes waarin sy dogter en sy geliefde kleinkinders veronderstel is om veilig en gelukkig te voel?” (193) Hy is selfs bereid om 'n huurmoordenaar te reël om van Amalia ontslae te raak (219-223).

Hier kom ons by die kruks van die spanning in *Die versoeking van Thomas Maas*. Donna kyk na haar lewe en dink: “Hierdie daaglikse gewoontes saam met haar man en kinders is vir Donna gerusstellend, en ja, selfs kalmerend. [...] Hulle is, dink Donna op pad skool toe, eintlik 'n gelukkige gesin” (64). En dít is wat per slot van rekening op die spel is in hierdie roman: die potensieële verwoesting van die geïdealiseerde middelklas gesinslewe. Daarom is dit so skrywend wanneer Annie, Thomas se ontvangsdame, hom teen die affair probeer waarsku: “Sy gaan jou destroy, vir jou en Donna en julle kinders” (120).

Aan die einde van Deel I, kom die eerste groot wending: Donna vind uit van die affair nadat Amalia vir haar 'n naakfoto gestuur het (182). Donna konfronteer vir Thomas, hy ontken dit, en Donna jaag hom uit: “En hy besef: die lont is aangesteek. Die lont van die kruitvat wat sy huwelik gaan opblaas” (182). Aan die einde van Deel II kry ons die tweede groot wending: Amalia se lyk word in haar swembad aangetref (224).

In Deel II (187-224) tree Patty en Rolf naas Donna as fokalisors op en dit gaan veral om hulle onderskeie pogings om van Amalia ontslae te raak. Terugskouend, is die doel van Deel II dus om 'n aantal bykomende verdagtes te suggereer. Thomas is reeds by verstek 'n verdagte synde die minnaar – en hy dreig om Amalia se “nek om te draai” (183) – maar die implikasie dat Donna óf Rolf óf Patty/Antonie verantwoordelik kan wees vir Amalia se dood, skep spanning in soverre hierdie karakters met wie die leser 'n affektiewe band gevorm het in Deel I nou in die spervuur beland.

Deel III is 'n uiteensetting van Ella se ondersoek en die ontrafeling van die raaisel. Narratologies is dit opvallend dat Amalia nooit as fokalisor optree nie. Ons kry nooit “regstreeks” haar perspektief op die gebeure nie, wat dit vir Karsten moontlik maak om die raaisel enduit te versluier. Dit is ook opvallend dat Ella se ondersoek nie as 'n saaklike relaas voorgedra word nie, maar as 'n *vertelling*. Kyk byvoorbeeld die “kantnota” (p. 73) waar die (tweedehandse) getuigenis van die ontmoeting tussen Thomas en Amalia by Patty se konsert aangebied word – kompleet met ruimskootse detail en direkte rede. Die effek van hierdie vertelstyl is dat die leser voel soos 'n vlieg teen die muur.

Soos met alle spanningsfiksie, speel dramatiese ironie 'n groot rol. Enkele voorbeelde sluit in Amalia se besoek aan die huis terwyl Donna nog onbewus is van die affair (164) en die fatale misverstand tussen Rolf en 'n huurmoordenaar weens hul geradbraakte kommunikasie (222). Die mees uitsonderlike aspek van *Die versoeking van Thomas Maas* (wat nie in gelyke mate by *Prooi* en *Hartedief* teenwoordig is nie) is egter erotiese spanning. Vergelyk byvoorbeeld Thomas se eerste taksering van Amalia: “háár geur wat hom bereik en tot in sy onderlyf afdaal”, die “welige kontoere van die stywe bloes”, haar “klam rooi lippe” en “die geoliede wieg” van

haar “tergende heupe” (25-6). Die seksuele spanning tussen Thomas en Amalia neem stelselmatig toe. Dit kulmineer met hul “Kaapse rendezvous” as hulle die eerste keer seks het (86-95). Waarom is die erotiek so deurslaggewend? Enersyds ontlok dit ’n sterk affektiewe respons by die leser wat daardeur geprikkel word, maar dit skep ook spanning. Die leser weet reeds wat is op die spel (die Maas-familie), daarom is elke flankering, suggestiewe opmerking, en fisiese aanraking ’n gevaarteken.

Daar is ’n aantal betekenisvolle intertekste wat die spanning verhewig. Daar is talle verwysings na die sielkunde, vernaam De Clérembault se sindroom (178-9) ook bekend as “erotomanie” en die waarskuwing dat erotomanie-lyers uiters gevaarlik kan wees: “[even] making an attempt on the life of their victim or members of his or her family” (179). Hiernaas vind ons ’n aantal verwysings na die rolprent *Fatal Attraction* (1987) met Glenn Close en Michael Douglas. Thomas vergelyk in een stadium vir Amalia met Alex Forrest (Glenn Close se karakter) wat aan grenstipe-persoonlikheidssteuring gelyk het. Ella lê toevallig dieselfde verband met *Fatal Attraction* (185, 241). Daarbenewens sien ons ook ’n verwysing na *Madame Butterfly*, die “oerteks vir ’n vrou in haar liefde verlaat” (241), maar stellig die belangrikste interteks is Shakespeare se *Hamlet* – by name die karakter Ophelia (234). Die implikasie is dat Amalia, soos Ophelia en Alex Forrest, aan erotomanie gelyk het.

Op bladsy 277 word die tersaaklike dialoog uit *Hamlet* en *Fatal Attraction* naas mekaar geplaas en Ella tref ’n eksemplaar van *Hamlet* in Amalia se huis aan (334). Die ooreenkoms met Ophelia en haar “watergraf” word in die slothoofstuk voltrek wanneer Ella in die Shakespeare-tuin in die Johannesburgse Botaniese Tuine sit (356-357). Sy lewer die volgende metatekstuele kommentaar, waar die kwessie van feit en fiksie aan bod kom:

Want ’n werklike dood is bietjie meer gekompliseerd as ’n fliekdood. Oor die hoe en wie van Alex [in *Fatal Attraction*] se sterfte is daar geen twyfel nie.

[...]

En Ophelia? Wel, sy verdrink. Maar hoe, wie? (362)

Ella is die toonbeeld van objektiwiteit. Sy sê ter inleiding: “Nou fokus sy – ongeag die lewende of die dode – absoluut en onbevange op net een aspek: die waarheid” (13). Maar ten slotte is die waarheid ontwykend en kompleks:

Hierdie ondersoek is anders. Sy het nie antwoorde vir ’n hof nodig nie, net die waarheid. Selfs dok Koster het beken dat hy in hierdie geval nie al die antwoorde het nie.

Maar in hierdie geval het die wetenskap hom in die steek gelaat. Vir hom én Amalia.

[...]

Sy en dok het op drie moontlike scenario’s besluit, en elkeen toe bespreek om te soek na die wáárheid van Saterdaggaand se gebeure langs Amalia se swembad. (362)

Al wat die leser kry, is drie ewe geloofwaardige scenario’s: “Scenario 1 – Thou art slain” (363-371), “Scenario 2 – Drown’d, drown’d” (372-374), en “Scenario 3 – Argal, she drown’d herself wittingly” (375-380). Amalia se dood kon dus moord, ’n ongeluk, of selfdood gewees het.

Uiteindelik is daar geen “gelukkige einde” nie, allermens vir Amalia se ongebore kind miskien die toonbeeld van die onskuldige slagoffer: “Net ’n klein, klein paddavissie” (379). Die karakters word allerweë op ’n genuanseerde wyse uitgebeeld; dit is onmoontlik om te sê hulle is nêr goed of nêr “boos”. Daarom kan ten slotte aangevoer word dat *Die versoeking van Thomas Maas* meer neig na ’n tragedie (soos wat die Shakespeareiaanse interteks inderdaad suggereer).

3.3 *Hartedief*

Die hoofspanningslyn in *Hartedief* (2021) handel oor kapteins Kassie Kasselmann en Rooi Els se speurtog na 'n reeksmoordenaar met die naam Pieter Vermooten wat vrouens op die mees brutale wyse vermoor – veral wanneer onweer broei.

'n Tweede spanningslyn in *Hartedief* handel oor korrupte polisiemanne wat met 'n berugte bendebaas op die Kaapse vlakke heul. Die korrupsiesage voed die hoofspanningslyn deurdat Kassie en Rooi se ondersoek daardeur in die wiele gery word. Boonop is die samesweerders, by name Vleis Restrepo en Pieter Mukkadem, bereid om eerbare kollegas te verrai. As gevolg van die sameswering moet Kassie eers sy bevelvoerder, brigadier Shaheena Fortuin, se reputasie red – 'n bykomende bron van spanning.

Weer eens word lesers se affiniteite gemedieer deur die reekseffek. Kassie en Rooi is terugkerende helde uit Van Rensburg se oeuvre, en dus word hulle per definisie as helde geposisioneer. Desnieteenstaande word die leser pertinent aan Kassie se deugdes herinner. Hy toon byvoorbeeld begrip vir sy baas se standpunt, selfs al word hy en Rooi oor die kole gehaal (136). Hy is dus 'n empaat. Hy drink nie alkohol nie en hy is van nature eerlik, hy kan byvoorbeeld nie eens 'n onskuldige leuen vertel nie (320). Net soos by *Prooi*, is daar in *Hartedief* 'n romantiese spanningslyn: dié van Kassie se ontluikende verhouding met 'n medeseëlversamelaar, Amalia Keyser. Net soos by *Prooi*, bewerkstellig die romanse 'n bietjie komiese afleiding, vertraging, en help dit om van Kassie 'n meer innemende protagonis te maak.

Hierteenoor word die moordenaar se wreedaardigheid beklemtoon. “‘Die ou is 'n fokken monster,’” aldus Rooi (51). Die gevoel van aversie jeens die booswig word versterk deur Van Rensburg se grafiese beskrywings van moordtonele en slagoffers. Vergelyk byvoorbeeld: “Sy wriemel onder hom [...] Eers toe 'n doodsruggel uit haar keel ontsnap, laat val hy die baksteen” (81). Die moordtoneel word beskryf as die “voorskoot van 'n blokman” en “'n bloederige pappery” (83). Kyk ook: “Sy lê op haar rug [...] haar gesig vergruis. 'n Paar tande wat deur haar gekneusde lippe sigbaar is, laat dit lyk of sy vir hulle grynslag. Bloed het die ligblou mat rondom haar kop donkerbruin gevlek” (193). Die beginsel is eenvoudig: hoe grusamer die beskrywing van 'n moordtoneel, hoe skrikwekkender die vooruitsig van 'n volgende.

Die ander hoofkarakter in die roman is Sylvia Wiese, 'n aantrekklike vrou in haar vroeë dertigs. Sylvia lyk soos “'n jong Elizabeth Taylor” (20) en sy gebruik haar seksuele aantreklikheid om ryk mans te teiken, te verlei en af te pers vir omkoopgeld. Sylvia is dus die stereotiepe *femme fatale*. Maar vandat Sylvia se jongste slenter geboemerang het, probeer sy die smalle weg bewandel (86). Sylvia het 'n vierjarige dogtertjie met die naam Cara, “so 'n skattige ou krulkoppie” (14), en dit is veral hierdie feit wat die leser simpatiek maak. Sylvia beland in Pieter Vermooten se dampkring en die tafel is gedek vir 'n noodlottige ontmoeting.

Die teks beklemtoon herhaaldelik die onafwendbaarheid van Vermooten se “allesverterende drang” (64) om te moor: “Daardie gevoel waaroor hy geen beheer het nie, is besig om hom te oorval. Niks wat hy doen, gaan dit verander nie. [...] Dan begin sy lyf so onbeheers bewe dat hy aan die wasbak moet vashou” (130). Let op die vele liggaamlike spanningsmerkers: “Hy haal swaar asem. Kan voel hoe die sweetdruppels op sy voorkop uitslaan. Spanning sit oral in sy ledemate. Hy syg op die bed neer en sy liggaam ruk van die woede [...] Sy kakebeen span styf” (297). Wanneer Vermooten so 'n oorval kry, is die beraamde waarskynlikheid van 'n nare uitkoms “hoog”.

Vanuit 'n psigoanalitiese hoek, word Vermooten se psigose deeglik begrond. Sy vrouehaat word toegeskryf aan die komplekse verhouding met sy moeder en dit word gemotiveer deur

'n aantal terugflitse uit sy kinderdae: “Die lewe kan soms bitter onregverdig wees. Daarvan is sy jeugjare dan 'n sprekende voorbeeld” (215). Ons kry die hiperboliese perspektief van die jong kind. Hy sien byvoorbeeld skadu's teen die muur vir “groteske figure” aan (137), sy ma se kwaai gesig lyk soos “die Dracula-vrou wat hy gisteraand op die TV gesien het” (137), en haar hoonlag klink soos 'n “sirene” (167). Vergelyk ook die deerniswekkende herinneringe aan 'n teddiebeer wat sy moeder weggegooi het (136), sy “oopgekloude oogbank” nadat sy hom geklap het (155), en die feit dat sy hom uitsluit te midde van 'n dreigende storm: “Sy maak die kombuisdeur oop en stamp hom uit. ‘Toe – gaan verdien jou bleddie sakgeld.’ [...] Hy klop hard aan die deur toe die donderweer begin rammel, maar sy maak nie oop nie” (162).

Hier bespeur ons die oorsprong van die sterk assosiasie tussen Vermooten se moordlus en ongere weer – 'n belangrike bron van atmosferiese spanning in *Hartedief*. Vergelyk: “Die reën en woeste see voed sy onbeheerbare drang” (181). Hierdie motief word deeglik in die teks gevestig en word 'n betroubare eksterne spanningsteken. Sylvia nooi byvoorbeeld vir “Johan Nel” (die alias wat Vermooten gebruik) vir ete op die aand wat 'n kouefront in die Kaap aanland: “net sop en brood op die spyskaart, maar dit behoort darem te help teen die koue wat vir môre voorspel word” (169).

Binnekennis (oftewel *reader privilege*) speel 'n groot rol in *Hartedief*. Dit is veral te danke aan Van Rensburg se gereelde, byna filmiese, toneelwisseling en die feit dat die antagoniste van meet af aan as fokalisators optree. Sodoende beskik die leser dikwels oor meer kennis as die protagoniste. Terwyl sy byvoorbeeld die sampioensop voorberei, dink Sylvia: “Sy weet nie wanneer laas sy so 'n rustigheid in haar gemoed gehad het nie” (176). Ná die tyd dink sy: “Dat hierdie man haar voete met een kuier só onder haar kon uitslaan [...] Die geluksaligheid laat haar kop duisel” (189, 206). Sylvia se “geluksaligheid” is natuurlik misplaas en hoogs ironies, want die leser weet: die sjarmante buurman, wat homself as “Johan Nel” voorgestel het, is die bloeddorstige Pieter Vermooten.

Hy vermoor haar uiteindelik nie, danksy Cara se verskyning: “Wat in sy buurvrou se guns tel, is dat sy 'n dogtertjie het en bowenal dat sy 'n goeie en liefdevolle ma blyk te wees. [...] In skrilte kontras met sy eie ma en die vroue met wie hy verhoudings aangeknoop het” (213). Gevolglik sien ons die doodsgevaar wanneer Sylvia oorweeg om oop kaarte te speel oor haar onpreutse verlede. Vroeër het Vermooten 'n gruwelieflik gekyk waarin “die ontroue vrou haar verdiende loon gekry [het]” (56). Die spanning neem toe, en wanneer sy hom uiteindelik vertel, flikker die gevaarligte: “Sy verbeel haar sy stem is 'n bietjie skor. [...] Sy oë glinster nie meer nie” (295-6).

Vermooten se *modus operandi* word nóg 'n herkenbare spanningspatroon. As Vermooten sy woonstel begin opruim, bokse pak, en sy bakkie gereed kry, begryp die leser dat hy moordplanne het: “Sy kop is by wat vanaand gaan gebeur” (301). Met al die tekstuele voorkennis rakende sy drang, sy *modus operandi*, die haat teenoor sy moeder, en die ooreenkomste met Sylvia as “ontroue vrou”, is die bedreiging vir die leser ondubbelsinnig: hy gaan vir Sylvia vermoor.

Kassie en Rooi se ondersoek is doelbewus frustrerend. Vermooten is 'n “uitgeslape bliksem” (107). Hy laat geen digitale spoor agter nie en hy verander gedurig sy voorkoms. Boonop is daar die interne struikelblokke binne die SAPD (soos brigadier Fortuin se skorsing), en die gewone druk van die media, wat sake vir Kassie en Rooi bemoeilik. Al hierdie uitdagings verhoog die spanning sodat daar teen bladsy 293 (sowat 'n driekwart deur die roman) nog geen beduidende deurbraak is nie: “'n Gevoel van moedeloosheid oorweldig Kassie. Gaan hulle die bliksem ooit kry?” (293). Die stem van die teks wil-wil die stem van kennis uitdruis.

In hoofstuk 56 (306-311) ontwikkel die verhaal tot 'n eerste klimaks. Danksy 'n flink afleiding van Kassie oor Vermooten as muntversamelaar, spoor hulle die juiste adres in Groenpunt op. Dit is 'n besonder spannende toneel, met Vermooten wat op die punt is om vir Sylvia dood te maak, terwyl Kassie en Rooi (net betyds) aan die deur klop (311). 'n Jaagtog volg, maar die ontknoping word uitgestel: "Fok, Vermooten gaan wegkom, besef Kassie" (311). Nou, met net sowat 50 bladsye oor, draai die ondersoek nogmaals vas: "Rooi is reg. Dis 'n donnerse verlore stryd" (339). Hulle spoor hom weldra op (die stem van kennisie het nooit getwyfel nie), en die klimaktiese konfrontasie (*showdown*) word haarfyn beplan (351). Soos in *Prooi*, dra die druk van horlosietyd nou by tot die spanning (354). Vergelyk ook die teken van moontlike geweld: "Onthou om julle koeëlvaste baadjies te dra" (353).

In hoofstuk 66 (354-361) kry ons die absolute hoogtepunt van die spanningsboog. Vermooten word in die huis aangekeer, Kassie is pas ontwapen en Rooi het 'n geweer teen die kop: "Die situasie is nou op 'n mespunt gebalanseer, besef Kassie" (356). Kassie ontfont "die plofbare situasie" (358) deur oor Vermooten se ma se dagboeke te begin praat. (Daar is intussen op die dagboeke in 'n stookkamer in Milnerton afgekom. Haar dagboeke weerlê Pieter se weergawe, en beeld haar inteendeel uit as 'n liefdevolle moeder.) Daar vind 'n struweling plaas, 'n skoot klap, en uiteindelik kry die speurders die oorhand. Vermooten word in boei geslaan: "koponderstebo in 'n patetiese bondeltjie [...] heeltmaal weerloos" (360). Die hoofstuk eindig met "'n rammeling in die verte" (361).

Die naskrif (369-370) is 'n skrywe van ene dr. Bertus Erlank, hoof van Wes-Kaapse Psigiatrie. Vermooten word beskou as erg geestelik versteurd, maar Erlank en kollegas bevraagteken die geldigheid van Annette Vermooten se dagboeke. Die dagboeke open dus die moontlikheid van 'n oop interpretasie: die leser weet steeds nie wie se weergawe van Vermooten se jeugjare die korrekte een is nie, syne of sy ma s'n. Sodoende bly die raaisel van wat presies Vermooten se psigopatie veroorsaak het (sogenaamde *nature* of *nurture*) onopgelos.

4. Gevolgtrekking

Met hierdie artikel is gepoog om 'n verkennende oorsig te gee van 'n studieterrein wat nie (tot dusver) veel aandag in die Afrikaanse letterkunde ontvang (het) nie. Meestal word navorsing oor spanning in kreatiewe skryfkursusse behandel, eerder as in letterkundige ondersoeke *per se*.

Ten einde 'n konseptuele greep op spanning te probeer kry, het ek twee seminale werke oor die onderwerp afgestof: Dove (1989) en Vorderer *et al.* (1996). Die definisies van spanning wat deur Dove en Vorderer *et al.* uiteengesit word, bied 'n nuttige vertrekpunt vir die ontleding van spanningsverhale, maar kan terselfdertyd neig na vereenvoudiging. Dit verklap byvoorbeeld 'n ietwat behavioristiese beskouing van die leeshandeling – asof daar 'n eenvoudige kousale verband tussen tekstuele prikkel (of stimulus) en emosionele respons bestaan. Die lees van fiksie (en die affektiewe uitwerking daarvan op die leser) is in der waarheid 'n ingewikkelde proses wat afhang van individuele lesers en kulturele kontekste. Hierdie nuanses word beslis erken.

Nietemin het hierdie teoretiese agtergrond my in staat gestel om drie voorbeeldtekste in Afrikaans (*Prooi*, *Die versoeking van Thomas Maas*, en *Hartedief*) onder die loep te neem, en aan te dui hoedat spanning telkens in die afsonderlike romans bewerkstellig word. Sodoende word ook insig verkry in die spesifieke maniere waarop spanning in misdadafiksie geskep (kan) word. Die drie tekste handel onderskeidelik oor kleptomane, erotomane, en psigopatie. Ek wys samevattend op die belangrikste verskille en ooreenkomste:

- *Prooi* is in wese 'n politieke spanningsverhaal met twee makrospanningslyne wat draai om die tema van staatskaping. Die heil van die ganse Suid-Afrika is op die spel en die helde se stryd word dus in 'n dieper historiese kruistog teen ongeregtigheid geanker. Die roman maak ruim gebruik van die konvensies van die spioenasieriller en die hardgebakte polisieverhaal, en kulmineer in 'n uiters spannende dubbel-loopklimaks.
- *Die versoeking van Thomas Maas* kan as huishoudelike noir getipeer word. In hierdie roman is dit die geïdealiseerde beeld van 'n gelukkige gesinslewe wat bedreig word. Erotiese spanning is 'n onderskeidende kenmerk, en die roman is in wese 'n dramatiese oorvertelling van Ella Neso se ondersoek. Uiteindelik neig die teks meer na 'n Shakespeariaanse tragedie (soos gesuggereer deur 'n aantal intertekste) aangesien daar ten slotte geen absolute waarheid te vinde is nie.
- *Hartedief* is 'n sielkundige riller. Die assosiasie tussen die reeksmoordenaar se moordlus en ongure weer (wat ek as atmosferiese spanning beskryf), en die gru-effek van die makabere moordtonele, is uitstaande kenmerke van die spanningsproses. Die verhaal van korrupsie in polisiegeledere dien as vertragingstechniek én aanvullende spanningslyn deurdat dit as struikelblok vir die speurhelde fungeer.

In al drie romans, kry ons terugkerende reeksprotagoniste wat (vermoedelik) met die intraplag lesers se lojaliteite beïnvloed. Daarbenewens speel vernuftige fokalisering en binnekennis (oftewel dramatiese ironie) 'n beduidende rol in elkeen van die boeke. Ten opsigte van morele lading, was al drie hierdie sogenaamde populêre spanningsverhale egter meer ingewikkeld as wat die teorie in afdeling 2 suggereer. Karakters word telkens op 'n genuanseerde, polivalente wyse uitgebeeld met “goeie” sowel as “slegte” eienskappe.

Die bostaande teksontledings fokus grotendeels op plot, karakterisering en tot 'n mate vertelling, as deurslaggewende verhaalelemente in die totstandkoming van spanning, maar daar is ongetwyfeld ruimte vir verdere ondersoek ten opsigte van byvoorbeeld taal (woordkeuse, sinslengte ens.) en konvensies soos die werklikheidsgevoel (*verisimilitude*). Natuurlik is dit haas onmoontlik om in die bestek van 'n enkele artikel 'n komplekse fenomeen soos spanning volledig uit te pluus. Ek hoop dus dat die gesprek hier ter plaatse verder gevoer sal word aangesien spanningsfiksie so 'n gewilde en lewenskragtige genre in Afrikaans is.

BIBLIOGRAFIE

- Amid, J. 2014. 'n Moeilike geboorte en skielike grootword: Suid-Afrikaanse misdaadfiksie. *LitNet*, <https://www.litnet.co.za/poolshoogte-n-moeilike-geboorte-en-skielike-grootword-suid-afrikaanse-misdaadfiksie/> [1 Julie 2014].
- Burger, W. 2018. *Die wêreld van die storie*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Carroll, N. 1996. The Paradox of Suspense. In Vorderer, Wulff & Friedrichsen (eds). *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., pp. 71-92.
- Cawelti, J. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dove, GN. 1989. *Suspense in the Formula Story*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Head, P. 2013. Tyd as strukturelement in speur- en misdaadfiksie met spesifieke verwysing na drie tekste deur Deon Meyer. Ongepubliseerde MA-verhandeling. Universiteit van Kaapstad.
- Iwata, Y. 2008. Creating suspense and surprise in short literary fiction: A stylistic and narratological approach. PhD thesis. University of Birmingham.

- Karsten, C. 2020. *Die versoeking van Thomas Maas*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Lodge, D. 2011. *The Art of Fiction*. London: Vintage.
- Meyer, D. 2018. *Prooi*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Mikos, L. 1996. The Experience of Suspense: Between Fear and Pleasure. In Vorderer, Wulff & Friedrichsen (eds). *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., pp. 37-50.
- Pharos. 2010. *Afrikaans-Engels-Engels-Afrikaans Woordeboek*, <https://www.pharosaanlyn.co.za> [14 Februarie 2023].
- Rabkin, ES. 1973. *Narrative Suspense: When Slim Turned Sideways*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Smith, C. 'Prooi' kort ekstra dosis spanning. *Netwerk24*, <https://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/prooi-kort-ekstra-dosis-spanning-20181102> [2 November 2018].
- Steinmair, D. 2019. Hier kry 'naelbytspanning', 'wipwarit' nuwe betekenis. *Netwerk24*, <https://www.netwerk24.com/netwerk24/hier-kry-naelbytspanning-wipwarit-nuwe-betekenis-20190315> [17 Maart 2019].
- Van Rensburg, R. 2021. *Hartedief*. Kaapstad: Queillerie.
- Vorderer, P. 1996. Toward a Psychological Theory of Suspense. In Vorderer, Wulff & Friedrichsen (eds). *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., pp. 233-254.
- Vorderer, P, Wulff, HJ & Friedrichsen, M. (eds). 1996. *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Zillmann D. 1996. The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition. In Vorderer, Wulff & Friedrichsen (eds). *Suspense: Conceptualisations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., pp. 199-232.