

Die vampierkus: Spore van die Gotiek in bonatuurlike jeugliefdesverhale, met *Twilight* (2005) en *Elikser* (2021) as voorbeelde

The Vampire Kiss: Traces of the Gothic in adolescent paranormal romances, with Twilight (2005) and Elikser (2021) as examples

CARI CLOETE

Nagraadse navorser
Noordwes-Universiteit, Potchefstroom
Suid-Afrika
E-pos: caricloete1@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4039-3289



Cari Cloete



Franci Greyling

FRANCI GREYLING

Buitengewone professor
Navorsingsarea Tale en Literatuur in die
Suid-Afrikaanse Konteks, Noordwes-Universiteit
Potchefstroom, Suid-Afrika
E-pos: franci.greyling@nwu.ac.za
ORCID: 0000-0002-2429-4635

CARI CLOETE het aan die Noordwes-Universiteit gestudeer, waar sy die BA in Tale en Literatuurstudie (2018), BA Hons in Kreatiewe Skryfkuns (2019), en MA in Afrikaans en Nederlands (2023) almal met onderskeiding verwerf het. Haar MA-verhandeling, getiteld “Oor die skryf van ’n Gotiese jeugroman, met fokus op karakterisering”, het ’n manuskrip vir ’n Gotiese jeugroman ingesluit. In Maart 2025 is sy vir die duur van een maand as tydelike dosent in Skryfkuns aan die Noordwes-Universiteit, Potchefstroomkampus, aangestel. Sy het betekenisvolle ondervinding opgedoen as tydelike onderwysassistent by ’n preprimêre skool, waar sy leeraktiwiteite gefasiliteer en kinders se sosiale, emosionele en kognitiewe ontwikkeling ondersteun het. Sy het ’n belangstelling in Afrikaanse Gotiese letterkunde en streef daarna om ’n Gotiese verhaal te publiseer en by te dra tot groter bewustheid en erkenning van dié genre binne die Afrikaanse literêre landskap.

CARI CLOETE studied at North-West University, where she obtained the BA in Language and Literary Studies (2018), BA Hons in Creative Writing (2019), and MA in Afrikaans and Dutch (2023), all with distinction. Her MA dissertation, titled “Oor die skryf van ’n Gotiese jeugroman, met fokus op karakterisering” (“On writing a Gothic youth novel, with a focus on characterization”), included the manuscript for a Gothic youth novel. She was appointed as a temporary lecturer in Creative Writing at the North-West University, Potchefstroom Campus, for a one-month term in March 2025. She gained meaningful experience as a temporary teaching assistant at a pre-primary school, where she facilitated learning activities and supported children’s social, emotional, and cognitive development. She has a keen interest in Afrikaans Gothic literature and aspires to publish a Gothic story and contribute to greater awareness and recognition of this genre within the Afrikaans literary landscape.

Datums:

Ontvang: 2024-11-09

Goedgekeur: 2025-02-14

Gepubliseer: Junie 2025

FRANCI GREYLING is 'n buitengewone professor in Skryfkuns, verbonde aan die Navorsings-area Tale en Literatuur in die Suid-Afrikaanse Konteks aan die Noordwes-Universiteit. Haar akademiese kwalifikasies sluit grade van beide die PU vir CHO (BA, HOD, MA en PhD) en die Universiteit van Pretoria (BA Honneurs en BED Psig) in. Beide haar MA- en PhD-navorsing het op kinder- en jeugliteratuur gefokus. Sy begin haar onderwysloopbaan in 1981 en was vir twee dekades 'n hoërskoolonderwyser in Pretoria waarna sy 'n verdere twee dekades as 'n dosent in Skryfkuns aan die NWU verbonde was. 'n Breë spektrum van navorsingsbelangstellings rig haar akademiese werk, waaronder interdisiplinêre kreatiewe projekte, kinder- en jeugliteratuur, gemeenskapskryfwerk, multimodaliteit, digitale literatuur en alternatiewe publikasievorme. Haar publikasies sluit meer as 30 vaktyskrifartikels en boekhoofstukke in, asook jeugromans, kinderboeke, kinderverse, radiodrama, en 'n webtuiste vir die bevordering van kinder- en jeugliteratuur, Storiowerf. Sy is as 'n gevestigde navorser deur die Nasionale Navorsingstigting (NRF) gegra-deer.

FRANCI GREYLING is an extraordinary professor in Creative Writing, affiliated with the Research Focus Area: Languages and Literature in the South African Context at North-West University. Her academic qualifications include degrees from both the PU for CHE (BA, HOD, MA, and PhD) and the University of Pretoria (BA Honours and BED Psig). Both her MA and PhD research focused on children's and youth literature. She began her teaching career in 1981 and spent two decades as a high school teacher in Pretoria, followed by another two decades as a lecturer in Creative Writing at NWU. A broad range of research interests informs her academic work, including interdisciplinary creative projects, children's and youth literature, community writing, multimodality, digital literature, and alternative forms of publication. Her publications include more than 30 journal articles and book chapters, as well as youth novels, children's books, children's poetry, a radio drama, and a website promoting children's and youth literature, Storiowerf. She has been rated as an established researcher by the National Research Foundation (NRF).

ABSTRACT

The Vampire Kiss: Traces of the Gothic in adolescent paranormal romances, with Twilight (2005) and Elikser (2021) as examples

Stephenie Meyer's Twilight Saga transformed the publishing industry in the 2000s by popularising the paranormal romance, sparking a series of Twilight films, global fandoms, online communities, and fanfiction. Its success led to a surge in paranormal novels featuring romanticised supernatural beings and revived the vampire genre in young adult fiction.

Paranormal romance, a subgenre of contemporary Gothic fiction, typically depicts an alternate, idealised fantasy world (Tobin-McClain, 2000:298; Kunzel, 2012:40) that incorporates elements beyond the realm of scientific understanding (Tobin-McClain, 2000:294). Characteristic of the genre is the presence of monsters and other magical beings, such as hybrids, vampires, angels, demons, zombies, shapeshifters, werewolves, faeries, and wizards (Tobin-McClain, 2000:294; Crawford, 2012; Kunzel, 2012:40). A key feature of this genre is the centrality of the romantic relationship between humans and non-humans.

The aim of this article is to provide an exploratory overview of a cultural phenomenon that has received little attention in Afrikaans literary studies. Paranormal romances are also emerging in Afrikaans youth literature, with Elikser (2021) by Frenette van Wyk being one of the earliest examples. Like Gothic fiction, the paranormal romance shows great adaptability, borrowing from other literary genres such as science fiction and fantasy. Recent Afrikaans young adult novels, including Nelia Engelbrecht's Die Poort series (2016–2017) and the Die Ontwaking van Winter series (2022–) by Sunel Combrinck, illustrate this trend. Additionally, a small percentage of adult romances recently published by Lapa follows the international trend, incorporating paranormal elements such as time travel, werewolves, and vampiric

lovers, reflecting the genre's growing influence in the adolescent and young adult markets of Afrikaans literature.

We begin by establishing the historical connection between the Gothic romance, the paranormal romance and young adult fiction. Gothic fiction, from its inception, has been a hybrid genre. Horace Walpole, recognised as the pioneer of the genre, blended medieval chivalric elements with realistic novel forms in *The Castle of Otranto* (1764). Ann Radcliffe emerged in the eighteenth century as one of the key Gothic novelists, publishing eight notable works, including *The Mysteries of Udolpho* (1794). Her popularity, evident in numerous imitations and adaptations (Hughes, 2013:210), helped standardise certain Gothic conventions and themes, particularly regarding virtuous heroines. Ultimately, the heroines' virtue is preserved, and domestic harmony is reaffirmed, even as they endure captivity at the hands of ambitious villains (Botting, 2014:45).

Next, we trace the development of the vampire, from John Polidori's *The Vampyre* (1819) to Stephenie Meyer's *Twilight* (2005), with reference to Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976) and her contribution to the emergence of what Hughes (2018) describes as the "sympathetic vampire". John Polidori's short work of prose fiction and Bram Stoker's *Dracula* (1897) established the aristocratic vampire as an anti-bourgeois figure. Early vampires posed threats to children and adults alike and were often depicted as callous and cruel (Cloete, 2023:38). Rice's tortured protagonist, by contrast, seeks companionship and grapples with moral dilemmas, reflecting characteristics of the Byronic hero. Meyer adapts traditional vampire conventions, tailoring them to the modern youth by depicting vampires like the Cullens as living in a close family structure and subsisting on animal blood rather than humans. Like Rice's characters, Meyer's vampires value human life and possess alluring beauty, their sparkling skin both enhancing their appeal and emphasising their danger. *Twilight* explores "teratophilia," (attraction to monsters), downplaying the repulsive qualities in favour of vampires like Edward Cullen, whose supernatural attractiveness itself poses a threat.

After the theoretical exploration, we turn to a discussion of two examples of paranormal romances, *Twilight* (2005) by Stephenie Meyer and *Elikser* (2021) by Frenette van Wyk. We focus on the key trends in the evolution of characters and relationships, along with notable parallels and differences between the two example texts and the classic Gothic romance, particularly in terms of characters, settings, and themes. Special attention is given to the development of the Gothic heroine and the vampire as a Byronic hero, examining how these character types are recreated in modern vampire novels to meet the needs and expectations of contemporary readers.

In *Twilight*, the narrative centres on the romance between Bella Swan and vampire Edward Cullen, highlighting the challenges as a human-vampire couple. Elikser, on the other hand, follows Lily Linvelt's quest to save her mother through a special flower found in the vampire kingdom of Dobrón, alongside her relationship with the vampire, Sterling Ashford. *Twilight* employs modern settings to create a sense of security amid threats, whereas Elikser, set in modern Ireland's Burren, features traditional Gothic spaces such as castle ruins, old Gothic churches, cemeteries, and putrid bogs to heighten the atmosphere of danger and darkness. The story also introduces Dobrón, a deceptive second dimension accessed through faerie rings. Both narratives explore the tension between safety and peril, culminating in the protagonists' growth from vulnerability to empowerment.

Through these texts, we discuss the evolution of the vampire figure from a monstrous entity to a more humanised character in modern literature, highlighting themes of physical and moral transformation, particularly through characters like Edward Cullen (*Twilight*) and

Sterling Ashford (Elikser), who embody the Byronic hero. Struggling with dark pasts and a longing for humanity, their vampire nature renders them social outcasts. This ambivalence towards vampires reflects a broader theme in contemporary fiction, blurring the lines between good and evil, hero and monster, as seen in these characters' complex relationships and internal conflicts.

The heroines in Twilight and Elikser are portrayed as sexually inexperienced, with their encounters with vampire lovers awakening intense attraction and desire. The vampire kiss symbolises the heroines' sexual awakening, intertwining desire with danger, as the vampire controls both his urges and those of the heroine. This dynamic reflects dual threats of violence and sexual intimacy, with the vampire bite metaphorically signifying sexual penetration. The paranormal romance thus enables the exploration of forbidden fantasies, with characters embodying a dangerous allure while navigating their sexual identities amid intense emotions and societal taboos.

Through this article, we aim to raise awareness of the gap in academic publications and discussions that explore and map the representation of the Gothic genre and the paranormal romance in Afrikaans youth literature.

KEYWORDS: Gothic genre, paranormal romance, children and adolescent literature, young adult fiction, character types, vampire, Byronic hero, Gothic heroine, Stephenie Meyer, Ann Radcliffe, Anne Rice, Frenette van Wyk, *Twilight*, *Elikser*, Afrikaans literature, *Interview with the Vampire*

TREFWOORDE: Gotiekgenre, paranormale liefdesverhaal, bonatuurlike liefdesverhaal, kinder- en jeugliteratuur, jongvolwassefiksie, karaktertipes, vampier, Byroniese held, Gotiese heldin, Stephenie Meyer, Ann Radcliffe, Anne Rice, Frenette van Wyk, *Twilight*, *Elikser*, Afrikaanse letterkunde, *Interview with the Vampire*

OPSOMMING

Sedert Stephenie Meyer se tienerroman *Twilight* (2005) op die boekrakke verskyn het, het die populariteit van die bonatuurlike liefdesverhaalgenre internasionaal toegeneem en ook die Afrikaanse jeugliteratuur beïnvloed. In hierdie artikel word die spore van die Gotiek binne hierdie literêre tendens ondersoek. 'n Kernkenmerk van die bonatuurlike liefdesverhaal ("paranormal romance") is die sentrale rol wat die liefdesverhouding in die storie speel, dikwels tussen 'n jong meisie en 'n bonatuurlike wese soos 'n vampier. Die doel met hierdie artikel is om 'n gaping te vul wat tot nou toe weinig aandag ontvang het: die publikasie van Afrikaanse bonatuurlike jeugliefdesverhale.

Ons begin deur die historiese skakeling tussen die Gotiese roman en die bonatuurlike liefdesverhaal aan te toon, terwyl ons Gotiese karaktertipes, soos die Radcliffe-heldin en die vampier, se kerneienskappe uitlig. Daarna word daar gefokus op die ontwikkeling van die vampierkarakter, vanaf John Polidori se *The Vampyre* (1819) tot by Stephenie Meyer se *Twilight* (2005), met spesifieke verwysing na Anne Rice se *Interview with the Vampire* (1976) en haar bydrae in die totstandkoming van die sogenaamde "sympathetic vampire".

Vervolgens bespreek ons twee jongvolwasseromans, *Twilight* (2005) deur Stephenie Meyer en *Elikser* (2021) deur Frenette van Wyk. Daar word gefokus op die belangrikste tendense in die evolusie van karakters en verhoudings, asook die beduidendste ooreenkomste en verskille

tussen die twee voorbeeldtekste en die klassieke Gotiese roman, spesifiek met betrekking tot karakters, ruimtes en temas. Spesiale aandag word gegee aan die ontwikkeling van die Radcliffe-heldin en die vampier as Byroniese held, en hoe hierdie karaktertipes in moderne vampierromans herskep word om die behoeftes en verwagtinge van 'n hedendaagse leserskap te weerspieël.

1. Inleiding

Die bonatuurlike of paranormale liefdesverhaal is 'n subgenre van die kontemporêre Gotiek wat in die laaste deel van die twintigste eeu na vore gekom en 'n beduidende leserspubliek onder jong volwassenes gevind het (Hughes, 2021:751). Dit beskryf tipies 'n alternatiewe, geïdealiseerde fantasiewêreld (Tobin-McClain, 2000:298; Kunzel, 2012:40) waarin gebeure nie altyd deur wetenskap verklaar kan word nie (Tobin-McClain, 2000:294). Kenmerkend van die genre is die gebruik van spoke en tydreise asook die teenwoordigheid van monsters en ander magiese wesens, insluitende kruisings (mens-monsters), vampiere, engele, demone, zombies, vormverwisselaars, weerwolwe, fae en towenaars (Tobin-McClain, 2000:294; Crawford, 2012; Kunzel, 2012:40). Die genre verken liefdesverhoudings tussen mense en bonatuurlike wesens en plaas dikwels die karakters in uitdagende situasies waar die liefde hulle moet help om bonatuurlike hindernisse of konflik te oorkom.

Stephenie Meyer se *Twilight Saga* (2005–2020) het 'n sleutelrol gespeel in die wêreldwye opbloeï van die bonatuurlike liefdesverhaalgenre en die merkbare toename in sy gewildheid gedurende die 2000's. Hierdie sage was ook die beginpunt van 'n herlewing van die vampier in fiksie vir die jeug – 'n tendens wat ook in Afrikaanse jeugfiksie waargeneem kan word.

Die herlewing van die vampier in fiksie sluit aan by die literêre geskiedenis van hierdie karakter. Die literêre vampier het sy verskyning in Engelse prosa gemaak in 1819 met die publikasie van John Polidori se kortverhaal *The Vampyre* (1819). Hierdie karakter verskyn dikwels in die Gotiese letterkundegenre en vervang die Gotiese booswig in verhale soos *The Vampyre* en *Carmilla* (1872). In 1976 publiseer Anne Rice *Interview with the Vampire*, waarin sy opvallende veranderinge aan die vampierkarakter aanbring. William Hughes beskryf hierdie nuwe tipe in sy *Key Concepts in the Gothic* (2018) as die “sympathetic vampire” (2018:192). Die vampier van die *paranormal romance* sluit meer aan by hierdie simpatieke vampier as die ouer, monstertypiese weergawes soos Dracula (*Dracula*, 1897).

Terselfdertyd het die Gotiese heldin 'n vernuwing ondergaan om by die behoeftes van jong lesers aan te pas. Alhoewel daar ooreenkomste is met die heldinne in Ann Radcliffe se Gotiese romans, geniet hierdie nuwe protagoniste meer vryheid, byvoorbeeld ten opsigte van seksuele verkenning. Sulke verskille beïnvloed ook hul verhouding en gesindheid teenoor klassieke Gotiese monstertipes soos die vampier. Terwyl die byt van 'n vampier in destydse tekste, soos *Carmilla* en *Dracula*, bykans altyd dodelik was en diegene wat in aanraking met die vampier gekom het dikwels fisiese sowel as psigologiese lyding ervaar het (soos Aubrey in *The Vampyre*, die Bannerworths in *Varney the Vampire*, en Jonathan Harker en Lucy Westenra in *Dracula*), is die vampier in eietydse Gotiese jeugletterkunde meer onvoorspelbaar (Cloete, 2023:61). In die bonatuurlike liefdesverhaal word die vampier geromantiseer, en die sogenaamde “vampierkus” is iets wat tegelyk begeer en gevrees word, wat 'n nuwe laag aan die Gotiese spanning toevoeg.

Ten spyte van die hoë internasionale aanvraag, was die bonatuurlike liefdesgenre taamlik onbekend in Afrikaanse jeugliteratuur¹. Die onlangse verskyning van Frenette van Wyk se jeugroman *Elikser* (2021) word beskryf as “ ’n unieke toevoeging tot bonatuurlike romanse vir jong volwassenes in Afrikaans, aangesien daar nog min (indien enige) ander stories in die subgenre in onlangse jare uitgegee is” (Meiring, 2021:52). Deur *Elikser* maak die Gotiek op betekenisvolle wyse sy intrede in Afrikaanse jeugliefdesverhale. Met hierdie artikel word ten doel gestel om bewustheid te skep oor die gebrek aan akademiese publikasies en gesprekke wat die verteenwoordiging van die Gotiese genre en die bonatuurlike liefdesverhaal in Afrikaanse jeugliteratuur ondersoek en karteer.

In die eerste gedeelte van die artikel toon ons die historiese skakeling tussen die Gotiese roman en die bonatuurlike liefdesverhaal aan. Ons fokus op die Gotiese karaktertipes, naamlik die Radcliffe-heldin en die vampier, sowel as die ontwikkeling van die vampier vanaf booswig na held, met spesifieke verwysing na Stephenie Meyer en die sukses van die *Twilight*-sage. In die volgende gedeelte behandel ons *Twilight* (2005) en *Elikser* (2021) as voorbeelde van die bonatuurlike liefdesgenre, wat Gotiese argetipes, temas en kenmerke verweef.

2. ’n Hibriede genre, jeugliteratuur, die paranormale liefdesverhaal en die Radcliffe-heldin

Die krag van die Gotiek lê in sy vermoë om te verander.

Perhaps the reason the Gothic can’t stay dead for good is that it suddenly wriggles, disguises, and disappears just before its execution, avoiding extinction by constantly changing [...] Slipping from the gibbet is the Gothic way, and its detractors will always find killing its ghost a maddening process. (Olson, 2011:xxx)

Te danke aan die Gotiekgenre se ambivalensie, hibriditeit en vermoë om van vel te verander (Olson, 2011:xvii), tref ons spore daarvan aan binne die breë subgenres van die kinder- en jeugliteratuur, onder meer die historiese genre (*A Great and Terrible Beauty* deur Libba Bray, 2003; *This Dark Endeavor* deur Kenneth Oppel, 2011), die gruwelgenre (*The Saga of Darren Shan* deur Darren O’Shaughnessy, 2000–2004; *Between the Devil and the Deep Blue Sea* deur April Genevieve Tucholke, 2013), die fantasiegenre (*Harry Potter* deur J.K. Rowling, 1997–2007; *Coraline* deur Neil Gaiman, 2002; *The Graveyard Book* deur Neil Gaiman, 2008), die distopiese genre (*The Coldest Girl in Coldtown* deur Holly Black, 2013), die kosskoolgenre (*House of Night* deur P.C. Cast en Kristin Cast, 2007–2014; *Crave* deur Tracy Wolff, 2020–2023) en die liefdesgenre (*Twilight Saga* deur Stephenie Meyer, 2006–2008; *The Immortals* deur Alyson Noel, 2009–2011).

Gotiese elemente het ook neerslag gevind in Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur. Die gruwelverhaal se tematiese en stilistiese konvensies vind hul oorsprong in die Gotiese roman (James, 2009:116). Sedert die 1990’s is daar ’n stroom grillerboeke vir jong lesers in Afrikaans gepubliseer – sowel oorspronklike as vertaalde werke – wat met die wêreldwye tendens van hierdie tyd ooreenstem. Francois Bloemhof is ’n gruwelskrywer wat “op die gebied uitgemunt

¹ Teen die sestigerjare van die twintigste eeu het daar ’n nuwe onderafdeling in die internasionale kinderliteratuur te voorskyn gekom, naamlik jeugliteratuur (McCulloch; 2011:41), wat mettertyd as teenage of Young Adult (YA) fiction bekend gestaan het. Die Young Adult Library Services Association het die term “young adult” die eerste keer in die 1960’s as ’n letterkundeterm gebruik om leesstof te kategoriseer wat lesers tussen 12 en 18 jaar teiken (Mushens, 2015:128).

het” (Van der Walt, 2005:28). Van die werke in Bloemhof se *Rillers*-reeks is *Donkerwoud* (2012), *Kamer 13* (2012) en *Vampiere van Londen* (2013). Ander skrywers wie se jeugromans in hierdie subgenre val, is Fanie Viljoen se *Wêreld van Wolwe* (2020–2022) en De Wet Hugo met sy *Grilgrypers*-reeks (2018–2019). Benewens die neerslag van die Gotiek in kategorieë soos rillers, historiese² en Gotiese kosskoolverhale,³ word Gotiese elemente⁴ ook toenemend in “realistiese” jeugromans aangetref. Afrikaanse voorbeelde van jeugromans waarin skrywers Gotiese karaktertipes en motiewe binne ’n (aktuele) Suid-Afrikaanse konteks uitbeeld, is onder andere *Nagbesoeker* (Francois Bloemhof, 1997), *Pleisters vir die dooies* (Fanie Viljoen, 2014) en *Soen* (Jan Vermeulen, 2017). Fanie Viljoen se *Miserella* (2007) inkorporeer klassieke Gotiese argetipes en kan as ’n selfstandige Gotiese verhaal beskou word.

Alhoewel die oes van paranormale liefdesverhale in Afrikaanse jeugletterkunde skaars is, blyk dit dat die genre bekendheid begin verwerf. *Elikser* (2021) is een van die vroegste voorbeelde van ’n bonatuurlike jeugliefdesverhaal in Afrikaans en sluit “goed aan by die internasionale gewildheid van hierdie subgenre in jongvolwassenefiksie” (Meiring, 2021:52). *Die Poort*-reeks deur Nelia Engelbrecht, wat tussen 2016 en 2017 verskyn het, toon volgens ’n resensie van Henriette Loubser “duidelik-herkenbare ooreenkomste [...] met gewilde internasionale reekse soos die *Twilight*-sage van Stephenie Meyer, JK Rowling se *Harry Potter* en selfs met Tolkien se *Lord of the rings* en *The Hobbit*” (Loubser, 2017). Die eerste drie boeke in Sunel Combrinck se nuwe jeugreeks, *Die Ontwaking van Winter – Hartklop* (2022), ’n *Beeldskone Nagmerrie* (2023) en *Noodlot* (2024) – het reeds verskyn. Soos in Julie Kagawa se *The Iron Fey*-reeks (2010–2015) word die verskeie fae-groepe in Combrinck se reeks tematies aan die verskillende seisoene gekoppel, soos die Winter- en Somerryk. Dit blyk dat die onlangse belangstelling in die genre in Afrikaans die internasionale tendense volg en waarskynlik verband hou met die genre se literêre sukses en populariteit. ’n Klein persentasie volwasse romanses⁵ wat onlangs deur Lapa uitgegee is, volg ook hierdie tendens en inkorporeer paranormale elemente soos tydreise (*Tydloos*, 2021 en *Ontydig*, 2022, deur Madelie Human), weerwolwe (*Nogtans sal ek jou liefhê*, 2021 en *Waar die wolwe huil*, 2024, deur Magdaleen Walters) en vampieragtige mans (*Onmoontlike droom*, 2020, deur Frenette van Wyk). Hierdie voorbeelde toon dat *paranormal romances*, alhoewel dit steeds ’n groeiende genre in Afrikaanse literatuur is, reeds ’n indruk gemaak het, veral in die jeug- en jongvolwassemarkte.

Die geskiedenis van die bonatuurlike liefdesverhaal is nou verweef met die Gotiese verhaal, wat van meet af ’n hibriede literêre vorm verteenwoordig. Horace Walpole, algemeen beskou as die pionier van die genre, het in *The Castle of Otranto* (1764) elemente van die

² Troula Goosen se drie jeugverhale (*Raaiselklip* – 2018, *Raaiselster* – 2019, en *Raaiselsee* – 2020) “speel in die negentiende eeu in die Kaap en omgewing af” (2020). Die inspirasie agter die eerste boek, naamlik “Gotiese stories wat in die Kaap van die 19de eeu afspeel”, is deur Marianna Brandt voorgestel.

³ Marianna Brandt se *Emma*-reeks (*Emma en die geheime gang* – 2012, *Emma en die creepy komplot* – 2014, *Emma en die middernagman* – 2018) kan beskou word as Afrikaanse voorbeelde van “Schoolhouse Gothic” waar die boosaard ’n verskeidenheid vorms aanneem. Die skoolruimte produseer psigopate, zombies en masjiene; andersyds dra die akademiese strukture by tot die epistemiese geweld teen skoliere (Truffin, 2008:6-7).

⁴ Vir Van Graan (2018:75-78) loop die klassifikasie van tekste op grond van enkele eienskappe van ’n genre (in stede daarvan dat een teks ten volle aan die reëls of grense van een genre moet voldoen) die risiko dat die aanvanklike genre-term naderhand niksseggend word.

⁵ Die gelyste Romanza-boeke het onder die afdeling “histories” of “fantasie” verskyn.

Middeleeuse ridderroman⁶ gekombineer met die realistiese romanvorm wat in die 18de eeu ontwikkel het. Teen die einde van die 18de eeu het Ann Radcliffe en Matthew Lewis as die prominentste Gotiese romanskrywers na vore getree (Miles, 2012:93-95). Radcliffe het gedurende haar loopbaan agt Gotiese romans gepubliseer, waarvan *The Mysteries of Udolpho* (1794) en *The Italian* (1797) die bekendste is. Sy was die topverkoper-romanskrywer van die 1790's (Miles, 2007:10) en ongetwyfeld die suksesvolste Gotiese skrywer (Botting, 2014:45) sedert die genre se ontstaan. Haar gewildheid kan ook gemeet word aan die talryke nabootsings van haar werk, wat die boekwinkels oorstrom het, sodat die Gotiese roman verantwoordelik was vir 'n derde van alle verkope (Miles, 2007:10). Radcliffe se romans is dikwels onwettig nagedruk, verkort in volksboeke ("chap-books") of blouboeke ("blue books") en aangepas vir die verhoog, dikwels onder titels soortgelyk aan die oorspronklike (Hughes, 2013:210). Radcliffe het gehelp om die vorm en konvensies van die Gotiese genre te standaardiseer en tot die verskyning van haar eerste *romance*, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), was die nabootsings van Walpole se "Gothic story" skaars en yl verspreid (Miles, 2007:10).

Radcliffe se werk het nie net bygedra tot die standaardisering van die Gotiese genre nie, maar het ook die basis gevorm vir die ontwikkeling van spesifieke karakters en temas wat later sentraal sou staan in die paranormale liefdesverhaal. Haar heldinne (en helde) is afkomstig van die sentimentele genre, wat fyngewoelheid as tekens van eerbaarheid en adellikheid beskou (Botting, 2014:46). Die heldin is altyd 'n deugsame meisie, dikwels 'n weeskind in haar laat-adolessensiefase (ongeveer 19 jaar oud), wat van 'n beskermende huishoudelike struktuur geskei is. Sy word voortdurend agtervolg en gevange gehou deur kwaadwillige en ambisieuse aristokrate en monnike, maar haar kuisheid bly egter tot aan die einde behoue en huislike harmonie word herbevestig. Behalwe vir die skurke, speel manlike karakters 'n klein en oor die algemeen onbenullige rol in Radcliffe se vertellings (Botting, 2014:50). Haar verhale speel hoofsaaklik in Katolieke lande soos Italië en Spanje af (Abrams & Harpham, 2015:152), en sy maak gebruik van 'n verskeidenheid Gotiese ruimtes – geïsoleerde en vervalle kastele en abdye, ou chateaus met geheime kelders en deurlope, donker woude en skitterende bergstreke wat deur struikrowers bewoon word (Botting, 2014:45). Die sentimentele temas (byvoorbeeld *Sensibility* in Hughes, 2018:138) en ruimtes waarin Radcliffe se heldinne se stories afspeel, het nie net die Gotiese genre gedefinieer nie, maar het ook 'n groot invloed op die opkoms van die paranormale liefdesverhaal gehad, wat op sy beurt verskeie literêre genres begin saamsnoer het.

Net soos die Gotiese roman as 'n hibriede vorm ontstaan het, ontwikkel die paranormale liefdesverhaal deur 'n vermenging van ouer genres, en behou dit baie van die kenmerkende Gotiese temas en ruimtes. Dit neem sommige van die kenmerke van die klassieke Gotiese

⁶ Die bonatuurlike liefdesverhaalgenre vind sy oorsprong in die ridderroman wat die bonatuurlike met *fin'amor* of hoflike liefde ("courtly love") versoen (Crawford, 2014:281-312). In die standaardplot van die ridderroman stel 'n dolende ridder homself in diens van 'n edelvrou, en die storie wentel gewoonlik rondom hierdie (heteroseksuele) hoflike liefde (Abrams & Harpham, 2015:50; Bisschoff, 2013). Die ridder aanvaar dikwels ook 'n sending of soektog in die hoop om die edelvrou se guns te wen. Vir haar onthalwe sal hy ook drake en ander monsters verslaan en in toernooie veg – die sogenaamde Middeleeuse sportsoort waarin ridders te perd met lanse en swaarde teen mekaar gewedwywer het (Luther *et al.*, 2015:1349). Fantasia speel ook 'n belangrike rol in die ridderroman, verduidelik Bisschoff (2013), en daarom is daar dikwels swewende skaakborde, magiese swaarde en ander fantastiese gebeure in die verhale. Dié romansoort het tot aan die einde van die 16de eeu gewild gebly (Bisschoff, 2013; sien ook Cloete, 2023:19-20).

roman oor, maar kan ook aspekte van die speurfiksiegenre, fantasie, sprokie, aksieriller, gruwel-, wetenskap- of distopiese fiksie inkorporeer (sien ook Kunzel, 2012:40). Hierdie subgenre word veral gekenmerk deur die samesmelting van Gotiek en romantiese fiksie (Hughes, 2014:3). Die verhale fokus op die ontwikkeling en vervolmaking van positiewe en tere romantiese liefde, spesifiek die liefdesverhoudings tussen mense en bonatuurlike wesens (Crawford, 2012; Hughes, 2013:1). Die meerderheid Gotiese jeugtekste bevat 'n liefdesintrige, dikwels omdat die protagoniste die drumpel- of grensruimte tussen kinderjare en volwassenheid inneem, wat deur seksuele ervaring afgebaken word (Smith & Moruzi, 2018:14). Tans geniet nuwe wesens soos fae en pixies groot literêre populariteit; tog bly romantiese storielyne wat jeugdige heldinne en vampiere behels – soms in kombinasie soos in *Vampire Academy* (2007–2010) en *House of Night* (2007–2014) – steeds 'n gewilde koppeling in die genre.

3. Die literêre vampier: Van booswig tot held

Die woord “vampier” het in 1745 in die Engelse taal verskyn as 'n beskrywing van 'n dooie liggaam wat deur 'n bose gees geanimeer is, en wat in die nag uit die graf teruggekeer het om die bloed van die lewendes te suig terwyl hulle slaap. Dit is beïnvloed deur Europese berigte van beweerde vampier-epidemies in vroeë agtiende-eeuse Silesië (Hughes, 2018:153). John Polidori, 'n pionier in die moderne vampierletterkundetradisie, het die legende van hierdie monster uitgebrei met die kortverhaal *The Vampyre* (1819) (Morrison & Baldick, inleiding van *The Vampyre*, 1998:182). Hy het 'n karakter uit vampierfolklore omskep in die weergawe wat tot vandag toe in letterkunde, films en rekenaarspeletjies uitgebeeld word, naamlik die seksuele aristokraat wat op die monargie en hoëklassamelewing parasiteer. Die vampier in die Engelse kultuur, soos duidelik voorgestel in Polidori se *The Vampyre* (1819) en Bram Stoker se *Dracula* (1897), is 'n figuur wat in wese anti-bourgeois is. Hy is elegant, goedgekleed, 'n vroueverleier, 'n sinikus, en 'n persoon wat vrygestel is van heersende sosiomorele kodes (Punter, 1980:119). Ander populêre tekste van die Romantiek en die Victoriaanse tydperk waarin die letterkundevampier as sentrale karakter voorkom, sluit in Malcolm Rymer en Thomas Prest se *Varney the Vampyre of The Feast of Blood* (1847) en J. Sheridan Le Fanu se *Carmilla* (1872).

In die klassieke tekste word vampiere hoofsaaklik uitgebeeld as negatiewe magte wat die welstand van kinders sowel as volwassenes in gedrang bring. Lord Ruthven in *The Vampyre* is 'n fisiese en seksuele bedreiging vir die vroue van die aristokratiese klas en neem die lewens van die verteller Aubrey se suster en geliefde. In Sheridan Le Fanu se *Carmilla* is die vrouevampier se prooi adolessente meisies. Bram Stoker se vampiere toon geen genade aan kinders of babas nie. In Stoker se *Dracula* word babas ontvoer en aan vampiere gevoer. Die verteller Jonathan Harker is met afgryse vervul toe Dracula 'n wriemelende sak, wat hy op die vloer gegooi het, aan sy drie vampierbruide bied (Stoker, 2011:40). In 'n ander toneel betrap Van Helsing se geselskap die vampier Lucy terwyl sy die bloed van 'n kind drink (Stoker, 2011:197).

Tenoor die vroeëre uitbeelding van die vampier as 'n wrede en ongenaakbare figuur, stel Anne Rice 'n nuwe soort vampier bekend. Haar roman *Interview with the Vampire* (1976) is om verskeie redes 'n belangrike mylpaal in die ontwikkeling van vampierfiksie, onder andere omdat die sogenaamde “simpatieke vampier” binne die moderne Gotiek deur hierdie roman gewild gemaak is (Hughes, 2018:192). Rice kontrasteer die estetiese, gesofistikeerde en dikwels nuwe-wêreld-vampiere (Lestat, Louis en Claudia in New Orleans en Armand in Parys) met die kreature wat Claudia en Louis in Oos-Europa (Hongarye, Bulgarye en Transsilvanië)

teëkom en wat beskryf word as 'n "mindless corpse" (Rice, 2014:195). Twee kerneienskappe wat Rice se vampiere besit en wat hulle van vorige variasies onderskei, is die behoefte om klein gemeenskappe onder mekaar te vorm en die hunkering na geselskap en bondgenote (*Interview with the Vampire*, 116).

In teenstelling met vroeëre vampiere, is hierdie weergawe meer simpatiek en in 'n innerlike konflik gewikkel oor sy vampieragtige aard. Louis de Pointe du Lac, die gekwelde protagonis van *Interview with the Vampire*, ervaar sy nuwe bestaan as vampier met groot verdriet en selfverwyd. Deur die verloop van die verhaal worstel hy met morele, teologiese en filosofiese vrae – onder andere wanneer hy vra: "Why, if God exists, does He suffer me to exist!" (147) – wat hom aanspoor om ander van sy soort op te spoor. Louis se soektog na kennis en betekenis neem hom en Claudia na die *Théâtre des Vampires* in Parys, waar Claudia uiteindelik sterf. Louis verafsku sy bestaan en beskou homself en ander van sy soort as inherent boos en vervloek:⁷ "[N]o one could in any guise convince me of what I myself knew to be true, that I was damned in my own mind and soul" (357).

Rice se uitbeelding van die vampier as tragiese held met 'n gewete, wat voortdurend in konflik is met homself en sy onsterflike toestand, weerspieël die eienskappe van die Byroniese held, wat later in meer diepte bespreek sal word.

4. Stephenie Meyer en die sukses van die *Twilight Saga*

Soos die Gotiese skryfster Ann Radcliffe, het Stephenie Meyer bygedra tot die uitbreiding en groei van 'n literêre genre. Die hoë internasionale verkope en kommersiële sukses van Meyer se *Twilight Saga* en die filmverwerkings daarvan het 'n groot impak op die uitgewersbedryf gehad en was gedeeltelik verantwoordelik vir die ontwikkeling en popularisering van die bonatuurlike jeugliefdesverhaal in die 2000's. Selfs jare ná die *Twilight Saga* word jeugvampierliefdesverhale steeds daarmee vergelyk. Die skrywer Lynn Rush loof byvoorbeeld Tracy Wolff se *Crave* (2020) as "this generation's *Twilight*".

Sedert die publikasie van die eerste boek in 2005 is meer as 100 miljoen eksemplare van die *Twilight Saga*-boeke verkoop (Day, 2014:28), met vertalings in 37 tale. Die reeks het talle pryse ontvang en was op lyste soos *Publishers Weekly* se "Best Children's Books of 2005" (Brown & Roback, 2005). Meyer was die topverkoperskrywer van 2008 en 2009 in die VSA, met miljoene verkope wêreldwyd. Die *Twilight*-boeke het ook in Europa aanklank gevind, waar titels soos *New Moon* topverkoperlyste in lande soos Duitsland en Italië bereik het (Anon., 2009:8). Die kommersiële sukses van die filmverwerkings, insluitende *New Moon* (2009) en *Breaking Dawn* (2011–2012), het verder tot die fenomeen bygedra, met aanhangers wat aanlyn gemeenskappe en fanfiction-webwerwe geskep het om hul entoesiasme te deel en hulle eie stories wat ook in die storiêre wereld van *Twilight* afspeel, te plaas.

Hierdie sukses van die *Twilight*-sage het gelei tot 'n golf van paranormale jeugverhale wat 'n verskeidenheid bonatuurlike wesens geromantiseer en in liefdesverhoudings betrek het. Die karakters sluit in vampiere (*Blue Bloods*, 2006; *Evernight*, 2008; *Vamps*, 2008), engele (*Hush, Hush*, 2009), onsterflikes (*Evermore*, 2009), weerwolwe (*Shiver*, 2009), spoke (*ghostgirl*, 2008) en zombies (*Warm Bodies*, 2010). Alessandra Balzer, mede-uitgewer van

⁷ Op soortgelyke wyse word onsterflikheid in *Varney the Vampire* (1845–1847) eerder as 'n marteling of straf uitgebeeld. Die antiheld-vampier Sir Francis Varney raak uitgeput van sy ellendige bestaan en pleeg uiteindelik selfmoord deur in die vulkaniese krater van Berg Vesuvius te spring.

Balzer & Bray by HarperCollins, het verklaar: “Now that people realize paranormal books are popular, everyone is publishing them” (Freitas, 2008:23).⁸

In haar hersiening van die tradisionele vampierkonvensies pas Stephenie Meyer die vampierkarakter aan vir ’n moderne jeugleserskring, wie se behoeftes verskil van dié van negentiende-eeuse lesers van vampierverhale (Hughes, 2018:193). Meyer se vampiere lei afgesonderde, verborge lewens in kleindorpse omgewings, anders as die alleenloper-roofdiere van vroeëre fiksie soos Lord Ruthven, Carmilla en Sir Francis Varney (Hughes, 2018:193). Sy volg ook die voorbeeld van Anne Rice in haar uitbeelding van die Cullen-gesin as monsters met ’n gewete, wat net op diere jag en menslike lewe as waardevol beskou: “If I can live from the blood of animals, why should I not live from the blood of animals rather than go through the world bringing misery and death to human creatures!” (*Interview with the Vampire*, 2014:82).

Meyer se vampiere vertoon merkwaardige fisiese skoonheid, wat versterk word deur die manier waarop hul vel sonlig reflekteer en breek (Hughes, 2018:193). Hierdie skoonheid dra by tot hul aanloklikheid en gevaar, soos Balzer opmerk: “Twilight took vampires – which are scary – and made them sexy” (Freitas, 2008:23). Bella Swan, die heldin van die sage, vergelyk die Cullens se voorkoms met dié van modelle of selfs engele uit skilderye:

I stared because their faces, so different, so similar, were all devastatingly, inhumanly beautiful. They were faces you never expected to see except perhaps on the airbrushed pages of a fashion magazine. Or painted by an old master as the face of an angel. (*Twilight*, 12)

Die verhaalreeks betrek die idee van *teratofilie*, die aantrekking tot monsters as seksuele objekte. Die belangrikste is miskien dat Polidori se werk die vampier toegerus het met ’n ambivalente seksualiteit (Hughes, 2018:153), waar die grens tussen begeerte en gevaar dikwels vervaag. Waar die protagonis van Le Fanu se *Carmilla* op sekere tye ’n weersin in haar vampiervriendin ervaar, weeg die gevoel van aantrekking swaarder: “I did feel, as she said, ‘drawn towards her,’ but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed” (Le Fanu, 2013:25). In plaas daarvan om die vampier tradisioneel uit te beeld as ’n wese wat gelykertyd aanlok en afstoot (Costello-Sullivan, inleiding van *Carmilla*, 2013: xviii), is die afstotende eienskap in die bonatuurlike liefdesverhaal minder opmerklik of dikwels heeltemal afwesig. Inteendeel, dit is juis ’n vampier soos Edward Cullen se bonatuurlike aantrekkingskrag en skoonheid wat hom gevaarlik maak: “I’m the world’s best predator, aren’t I? Everything about me invites you in – my voice, my face, even my *smell*” (*Twilight*, 2007:231).

Vervolgens behandel ons *Twilight* (2005) en *Elikser* (2021) as voorbeelde van die bonatuurlike liefdesgenre wat Gotiese argetipes, temas en kenmerke integreer. Dit sluit in die effek van vrees op die menslike psige, vroulike vervolging, geweld, manlike mag, roofdieragtige seksualiteit, dood en verval, asook die verkenning en blootlegging van die irrasionele, perverse drange en nagmerrieagtige vrese wat onder die ordelike oppervlak van die beskaafde verstand lê (Abrams & Harpham, 2015:152). Ons fokus veral op die prominentste temas en tendense in die ontwikkeling in die Radcliffe-heldin en die vampier as Byroniese held, en toon aan hoe

⁸ Smith en Moruzi (2018:1) noem dat daar in die 2000’s ’n toename was in Gotiese jeugboekreekse met vroulike hoofkarakters wat in skoolkoshuise afspeel, soos Richelle Mead se *Vampire Academy* (2007–2010), Lauren Kate se *Fallen* (2009–2012), CC Hunter se *Shadow Falls* (2011–2013), en Jennifer L Armentrout se *Covenant* (2011–2013).

hierdie elemente herskep word om die behoeftes en verwagtinge van hedendaagse lesers te weerspieël.

5. *Twilight* (2005) en *Elikser* (2021) as paranormale liefdesverhale

5.1 *Tienerheldinne, kontemporêre ruimtes en tweede dimensies*

Die hooffokus van *Twilight* (Stephenie Meyer) is die romantiese ontwikkeling tussen die sewentienjarige Bella Swan en die vampier Edward Cullen, en hoe hulle die verskeie uitdagings oorkom wat gepaardgaan met 'n verhouding tussen 'n mens en 'n vampier. Kort nadat Bella by haar pa in Forks, Washington gaan woon, ontmoet sy vir Edward Cullen, 'n vampier wat 'n intense belangstelling in haar ontwikkel weens sy oorweldigende begeerte om haar bloed te drink en sy onvermoë om haar gedagtes te lees – 'n bonatuurlike mag waaroor hy beskik. Die storie volg die basiese struktuur van 'n liefdesverhaal, waar die romantiese ontwikkeling tussen die held en heldin deur eksterne en interne faktore verhinder word, soos Edward se aanvanklike antagonisme teenoor Bella, sy gesin se teenkanting teen hul verhouding, en die verskyning van onbekende vampiere in die dorp.

Elikser (Frenette van Wyk) fokus op die romantiese verhouding tussen die negentienjarige Lily Linvelt en die vampier Sterling Ashford. Lily, 'n Suid-Afrikaanse meisie, reis alleen na Ierland nadat haar ma ernstig siek geword het weens die byt van 'n bloedsuiervlermuis. In 'n wedloop teen tyd moet sy 'n spesiale veldblom opspoor, wat byna uitsluitlik in Dobrón groei, 'n anderwêreldse vampierkoninkryk “in die naeltjie van die aarde” (Van Wyk, 2021:210), om betyds die elikser te maak wat haar ma se lewe kan red. Terwyl Lily tyd by Forest Fragrances-parfuumhuis deurbring, ontmoet sy benewens Sterling ook ander vampiere, soos die hoofantagonis en leier van die Dark Knight-vampierclan, Cobalt O'Brian, en sy handlanger, Duncan.

Net soos in *Twilight*, sien ons in *Elikser* die verplasing van die heldin (Bella Swan, *Twilight*; Lily Linvelt, *Elikser*) na 'n nuwe ruimte, naamlik 'n klein dorpie (Forks, *Twilight*; Shilo, *Elikser*) wat omring is deur woudagtige gebiede. Daar is ook die uitbeelding van bonatuurlike wesens (weerwolwe en vampiere) wat in een van twee polêre kategorieë val: goedgesind (die Cullens in *Twilight*; The Ashes in *Elikser*) of kwaadgesind (James en Victoria in *Twilight*; Cobalt en die Dobrón-vampiere, *Elikser*). Verder word daar 'n aantrekklike, “morele” vampierminnaar bekendgestel (Edward Cullen, *Twilight*; Sterling Ashford, *Elikser*).

Wanneer ons die twee verhale beskou, is dit belangrik om die ruimte en atmosfeer in ag te neem. Paranormale liefdesverhale speel hoofsaaklik in kontemporêre omgewings af (Hughes, 2013:1), in pastorale of stedelike gebiede, maar kan ook teen 'n historiese agtergrond afspeel (Kunzel, 2012:40). 'n Merkbare element in *Twilight* is die gebrek aan tradisionele Gotiese ruimtes en herkenbare rekwisiete, soos grafkelders, doodskiste en spoke. In plaas daarvan gebruik Stephenie Meyer bekende, kontemporêre ruimtes – Charlie se tweeslaapkamerhuis, Forks High School, Port Angeles, en die woudagtige gebiede rondom Forks. Die meeste van hierdie ruimtes is egter hoërisikosones omdat Bella dit met Edward Cullen deel. Die Cullens se huis is ook modern, lig en opvallend anti-Goties. “It’s so light ... so open”, merk Bella op toe sy Edward se kamer binneloop, waarop Edward Cullen in 'n grapperige toon reageer: “No coffins, no piled skulls in the corners; I don’t even think we have cobwebs ... what a disappointment this must be for you” (*Twilight*, 289).

In teenstelling hiermee is *Elikser* ryk aan tradisionele Gotiese ruimtes. Van Wyk maak gebruik van klassieke prototipes, soos donker bosse, ou Gotiese kerke met begraaftplase,

kasteelruïnes en moerasse “met swart modderwater en vrot riete” (205). Die gebeure speel grootliks in hedendaagse Ierland af, spesifiek in die Burren-area met ’n tweede dimensie, Dobrón, wat deur middel van “faerieringe” betree word. Die landskap wat toegang tot die tweede dimensie bied, word as somber, onherbergsaam en onheilspellend beskryf. Dobrón, wat Lily as “’n perfekte voorstelling van haar ma se faeriesprokies” beskryf (208), lyk sprokiesagtig en kleurrik, maar skep ’n valse gevoel van veiligheid. In hierdie opsig weerspieël die ruimte die aard van die vampier self. Cobalt O’Brian, die antagonis, gebruik sy aantreklike voorkoms en skynbare welwillendheid om Lily se vertroue te wen. Die vampiere in Dobrón se beskaafde voorkoms (201) staan in sterk kontras met hul rituele en barbaarse gewoontes, soos die aanhou van bloedslawe “in selkamers waar die vampierprinse en -prinsesse hulle bloed gaan drink wanneer hulle dors raak” (202). Die skynbaar onskuldige skoonheid van die vampierkoninkryk verberg ’n sinistere werklikheid: dat hierdie wêreld oorleef deur middel van faeriebloed. Dobrón en sy inwoners is betowerend en verlokkend, maar hou groot gevaar vir ander in.

Kenmerkend van die paranormale liefdesverhaal neem *Elikser* die plotkonvensies van die romantiese fiksiegenre en verryk dit met ’n Gotiese stemming (Hughes, 2021:758). Sterling Ashford se opwagting word vooruitgegaan deur ’n reeks Gotiese en doodmotiewe wat dikwels met die klassieke booswig⁹ geassosieer word (die nag, ’n kasteelruïne, vrees, misterie, onheil, ’n swerm vlermuisedaantes). Direk ná sy bekendstelling “dring die gekrys van ’n raaf deur die toe ruit [...] en hoendervel trek oor haar [Lily se] hele lyf” (12).

Die kontemporêre ruimtes in *Twilight* en die Gotiese ruimtes in *Elikser* dien as simboliese uitdrukkings van die onderskeie romantiese dinamika, elk op unieke wyse. *Twilight* se moderne ruimtes skep ’n indruk van normaliteit en sekuriteit, maar die konstante bedreiging wat Edward vir Bella inhou, verander hierdie alledaagse ruimtes in gevaarsones. In teenstelling hiermee versterk *Elikser* se tradisionele Gotiese ruimtes die fisiese en emosionele bedreigings wat Lily in die gesig staar. Hierdie kontras beklemtoon hoe beide verhale speel met die spanning tussen veiligheid en gevaar: die een in die moderne alledaagsheid, wat beskerming suggereer, en die ander in donker, betowerde landskappe, wat die leser aanmoedig om die onderliggende gevaar raak te sien.

Die uitwerking van die omgewing kan intense emosionele reaksies ontlok in Gotiese karakters, wat aansluit by die teorie van die Sublieme.¹⁰ Radcliffe se helde en heldinne is geneig om oorweldig te word deur hulle emosies, wat dramatiese reaksies tot gevolg het: “Rarefied abandonments to feeling leave heroes and heroines in tears at the slightest melancholy thought or cause them to faint at the slightest shock” (Botting, 2014:46). Bella Swan word lighoofdig as sy bloed sien en ruik, maar ook wanneer Edward haar soen. Sterling se teenwoordigheid laat vir Lily voel “dat sy enige oomblik flou kan word weens ’n suurstoftekort” (44). Lily ervaar ook oomblikke van geweldige paranoia en angs, wat soms gepaard gaan met denkbeeldige of werklike vervolging:

⁹ Die tradisionele Gotiese booswig is aanvanklik ’n vaderfiguur (McEvoy, 2007:24). Die tirannieke vader, soos deur Botting (2014:12) beskryf, is altyd ’n ouer man (middeljarig of effens jonger) (Thorslev, 1962:53) van adelstand wat sy slagoffers (heldinne sowel as helde) gevange hou in simboliese tronkruimtes soos kastele, herehuise en abdye – sogenaamde “places of defence, but also of incarceration and power”.

¹⁰ Gotiese skrywers is tot ’n groot mate beïnvloed deur die kultus van die sublieme soos dit deur die klassieke kritikus Longinus, die kerkhofdigter Edward Young en Edmund Burke in sy *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) verteenwoordig word (Punter, 1980:44).

Die aandlug stuur 'n siddering deur haar. Daar is ongetwyfeld iets in die atmosfeer wat haar aanjaag om een voet vinniger voor die ander te sit, 'n vreemde vibrasie asof hy [Sterling] steeds hier naby is al kan sy hom nie sien nie. Haar beweringe bene voel of hulle haar nie meer lank sal kan dra nie teen die tyd dat sy die deur haal en aan die handvatse pluk (20).

Die klassieke Gotiese heldin se voorkoms getuig van elegansie, soos Ellena in *The Italian*: “The light drapery of her dress, her whole figure, air, and attitude, were such as might have been copied for a Grecian nymph” (Radcliffe, 2017:13). In teenstelling met die elegante Ellena word Bella Swan geskets as 'n ongekoördineerde ongeluksvoël. Bella se bleek vel en lompheid laat haar uitstaan in 'n sonnige stad soos Phoenix: “I had always been slender, but soft somehow, obviously not an athlete; I didn't have the necessary hand-eye coordination to play sports without humiliating myself – and harming both myself and anyone else who stood too close” (9).

Die protagoniste se onvermoë om hulleself te verdedig of uit gevaarlike situasies te red, weerspieël die heldin se hulpeloosheid in tekste soos *The Castle of Otranto*, *The Monk* en *The Vampyre*. Bella beland in gevaarlike situasies waaruit Edward haar moet red, soos die voorval met die groep mans in Port Angeles (139) en die vampier James aan die einde van *Twilight*. Die karakter Lily lok die vampier Cain nadat sy deur 'n swartdoring geskraap word, en terwyl sy tydens die ineenstorting van Dobrón vlug, swik sy haar enkel en beland in 'n skeur in die grond (299). In *Twilight* en *Elikser* geniet die protagoniste egter meer vryheid en outonomie as die heldinne in *The Castle of Otranto* (Isabella) en *The Monk* (Antonia en Agnes), wat in fisiese of figuurlike tronkruimtes opgesluit word. Lily Linvelt en Bella Swan onderneem beide alleenreise na hulle onderskeie bestemmings. Bella se polisiemanvader is dikwels afwesig, wat beteken dat sy meestal alleen is. Lily se vader bly in Suid-Afrika agter om haar siek moeder te versorg. Groter onafhanklikheid – soos die vermoë om te kan reis, en ernstiger liefdesverhoudings – weerspieël ouer tieners se verwysingsraamwerke (Meiring, 2021:52). Lily benut die geleentheid van vryheid wat ouerlike afwesigheid bied om saam met Sterling op romantiese (en dikwels uiters gevaarlike) ekskursies na die Graganwoud en Dobrón te gaan, op soek na die veldblom wat haar ma sal genees. Sy woon ook saam met Cobalt, die ander personeel, en die aromaterapie-studente van Forest Fragrances. Hulle woon dikwels nagklubs by, waar een van die studente, Leontine, in een geval deur die vampier Duncan vermoor word.

Alhoewel beide Bella en Lily aanvanklik dikwels as hulpeloos uitgebeeld word en gered moet word uit gevaarlike situasies, is hul ontwikkeling as karakters nie tot hierdie passiewe rol beperk nie. Soos die verhaal vorder, verander hulle van kwesbare heldinne wat gered moet word na jong vroue wat toenemend hul eie lot bepaal en selfvertroue toon. Dit word duidelik wanneer Bella haar ma van die vampier James wil red, en wanneer Lily meermale Cobalt se opdragte verontagsaam. Hierdie groei in outonomie word gesimboliseer deur hulle dapper optrede later in die narratief, waar hulle aktief hul geliefdes en hulself red. In 'n gewelddadige botsing tussen die twee vampiere steek Lily vir Cobalt met 'n houtskerf in sy hart en red sodoende Sterling se lewe. In 'n soortgelyke insident in *Eclipse* was Bella bereid om haarself op te offer om haar vriend en geliefde te beskerm.

Radcliffe se romans het ook 'n didaktiese doel, en soos Botting (2014:49-50) verduidelik, gebruik sy die heldin se tyd buite die huislike ruimte om haar en die vrouelesers die voordele van gesinslewe te laat besef. Haar kennismaking met die geweld en korrupsie van die buitewêreld oorreed haar uiteindelik om na die gesinstruktuur terug te keer deur in die huwelik met die held te tree. Hierdie patroon word ook in die *Twilight*-sage en, tot 'n mate, in *Elikser* waargeneem. Gedurende die reeks beweeg Bella Swan deur die tradisionele stadiums van

vrouwees: as sewentienjarige tiener tree sy uit haar bekende ruimte en ontmoet die held wat haar aan nuwe ervarings en gevare blootstel (in *Twilight*); hulle paaie skei, maar herenig weer in *New Moon*; hulle trou; en op agtien word sy 'n moeder in *Breaking Dawn*. Haar sikliese reis eindig met haar transformasie in 'n vampier, wat haar integrasie in die Cullen-gesin voltooi. Die terugkeer na die gesinstruktuur is ook teenwoordig in *Elikser*. Nadat Lily Linvelt en Sterling Ashford uit Dobrón ontsnap, keer hulle terug na Suid-Afrika met die elikser en herenig met Lily se ouers. Daar is eger 'n aanduiding dat die avontuur (waarskynlik in 'n beoogde opvolgroman) voortgesit sal word in die soeke na Lily se ware moeder.

5.2 *Vampierminnaars: gemetamorfoseerde liggame en die veredelde monster*

The monster has become tamed, domesticated, or feminised, and transformed into the lover. Thus, there has been a significant and dramatic shift away from Gothic as pure horror (Hughes, 2013:2).

Hierdie makmaak van die monster waarna Hughes verwys, hang nou saam met die tema van fisiese en simboliese transformasie, soos gesien in die evolusie van die vampierfiguur. Een van die hooftemas in fin-de-siècle Gotiek handel oor die gemetamorfoseerde liggaam, soos voorgestel deur karakters soos vampiere, dubbelgangers en Arthur Machen se *femme fatale* (Smith & Hughes, 2014:5). Hierdie tema is veral sigbaar in die veranderende voorstelling van die vampier deur die eeue heen (Warwick, 2007:35). Die transformasievermoë van die vampierliggaam was nie altyd 'n kenmerk van die Gotiese vampier nie, soos gesien in vroeë werke soos Polidori se *The Vampyre* (1818) en Rymer se *Varney the Vampyre* (1847). Dit is eers in J Sheridan le Fanu se *Carmilla* (1872) beduidend dat die vampierliggaam in staat is om fisiese transformasies te ondergaan. Die vampier Carmilla kon die vorm van 'n katagtige kreatuur, mis, 'n skim, en 'n beeldskone vrou aanneem. Met die publikasie van Bram Stoker se *Dracula* (1897) brei hierdie idee van transformasie verder uit – die vampier kan nou ook fisiese transformasie in die liggame van ander veroorsaak, soos wanneer Dracula vir Lucy in 'n vampier verander.

Soos die negentiende-eeuse literêre vampiere, beskik die vampiere in Frenette van Wyk se *Elikser* ook oor die vermoë van monstertagtige transformasies – hande wat in kloue verander, oë wat bloedbelope raak, slagande wat verleng. Sterling en sy soort kan selfs in reusebloedsuiervlermuise verander. Fisiese transformasies soos die bogenoemde kom selde voor in die vampierliefdesverhaal. Aspekte van monstertagtigheid kom wel voor, soos gesien in die bose Strigoi (*Vampire Academy*) en die groteske vampiere in *The Coldest Girl in Coldtown*: “Their faces were puffy and pink, bloated from all the blood they’d consumed. Their mouths and sharp teeth were ruddy, their eyes sunken, clothes stiff and stained dark” (Black, 2013:501).¹¹ Hierdie liggaamlike transformasie weerspieël dikwels ook 'n morele transformasie of innerlike konflik.

Ondanks die monstertagtige transformasies het die romantisering en vermensliking van die vampier prominensie gekry in moderne vampierverhale, waar die tema van die vermenslikte monster dikwels voorkom, of dit nou boeke, speletjies of films is.¹²

¹¹ Hierdie boek is afgelaai op 'n e-boekleser (Kindle) wat die pleknommer gee in plaas van die bladsynommer.

¹² Die romantisering en vermensliking van die monster is 'n herhalende tema in moderne vampierprosa (*Fevre Dream*, 2004; *Empire of the Vampire*, 2021; *My Roommate Is a Vampire*, 2023), -bord- en -rekenaarspeletjies (*Vampire: The Masquerade*, 2018; *Vampyr*, 2018), -films (*What We*

Ten spyte van hierdie vermensliking bly die vampier steeds 'n simbool van die afstootlike, wat ooreenstem met die rol wat monsters in die moraliteitspele van vroeër vervul het. In moraliteitspele – Middeleeuse toneelstukke waarin deugde en gebreke as personifikasies optree (Luther *et al.*, 2015:811) – word karakters met ondeugde op die verhoog geplaas sodat hul misvormings sigbaar en vir die gehoor afstootlik is. In hierdie konteks vervul die monster 'n waarskuwingsfunksie: “they make negative attributes visible in order that they can be seen for what they are and be condemned or destroyed” (Botting, 2014:14). Die vampier Edward Cullen (*Twilight*) verag renons en beskou dit as die natuurlike, menslike respons wanneer 'n individu in aanraking kom met 'n vampier: “Most humans instinctively shy away from us, are repelled by our alienness” (241).

Die reaksie van *Elikser* se heldin, Lily Linvelt, wanneer sy die eerste maal Sterling Ashford se “dodelike slagatande” (130) ontbloot sien en besef dat hy 'n vampier is, weerspieël die tradisionele Gotiese indruk wat monsters se ontblote groteskheid op mense het:

Lily se gil stol in haar keel. [...] Haar vrees sit skielik om in 'n intense oorlewingsdrang. “Los my,” hyg sy en probeer handeenvoet van hom af wegkom.

“Lily!”

“Bly weg van my af!” Haar stem is hees, soos haar ledemate van alle krag ontnem. Sy sukkel om regop te kom. 'n Skerp pyn in haar skouer verlam haar. [...] Maar te midde van die pyn is daar die paniekbevange drang om haarself van die bebloede monster hier voor haar te red, en sy beur weer orent.

Sterling steek sy hande na haar toe uit, maar dis nie vir haar 'n anker nie. Nie meer nie, en sy deins vreesbevange van hom af weg.

“Moenie aan my raak nie!” (131-132).

Alhoewel sommige vampiere se afstootlike voorkoms mense laat terugdeins, is dit hul innerlike stryd wat werklik die kern van hul karakter uitmaak, soos gesien in Edward Cullen en Sterling Ashford se komplekse verhoudings en morele keuses. Die vampier, Edward Cullen (*Twilight*), besef dat dit veiliger en verstandiger is om van Bella af weg te bly, aangesien haar bloed vir hom byna onweerstaanbaar is. Tog tree hy in 'n verhouding met haar, ten spyte van die hoë risiko wat daarmee gepaard gaan: “I decided as long as I was going to hell, I might as well do it thoroughly” (75). Insgelyks besit Sterling Ashford (*Elikser*) eienskappe wat met die antiheld geassosieer word. Hy erken self hy is “nié wat mens 'n goeie ou sal noem nie” (105). Voordat Sterling weggebreek en sy eie clan gestig het wat nie “so wreed en moorddadig” (188) soos die Dobrón-vampiere is nie, was hy self vasgevang in 'n gewelddadige leefstyl. Hy erken aan Lily dat hy “baie kragtiger” was en “baie meer energie” gehad het, maar dat hy ook baie wreder was toe hy “van mensbloed geleef het” (199). Kort ná sy transformasie in 'n vampier het Sterling “mense in die dorpe [...] begin jag” (226); alhoewel hy “altyd probeer om hulle nie leeg te drink nie” (199). 'n Ander voorbeeld van 'n heldeskurk, Gavriel, word in Holly Black se *The Coldest Girl in Coldtown* aangetref.

Die vereniging van die held en booswig, wat sigbaar is in werke soos George Byron se versdrama *Manfred* (1817) of Charles Maturin se *Bertram* (1816) en *Melmoth the Wanderer* (1820), het 'n nuwe soort sataniese antiheld voortgebring, bekend as die Byroniese held.¹³ Die

Do in the Shadows, 2014) en -reekse (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003; *Angel*, 1999-2004; *Being Human*, 2008-2013; *Shiki*, 2010-2011; *The Originals*, 2013-2018; *Castlevania*, 2017-2021) en paranormale liefdesverhale vir 'n volwasse gehoor (*Black Dagger Brotherhood*, 2005-).

¹³ Die prototipe van die Byroniese held kan in die vroeë gedigte van Lord Byron gevind word. Die helde in *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818), *Lara* (1814) and *The Corsair* (1814) het

Byroniese held deel heelwat ooreenkomste met die skurke van die ouer Gotiese fiksie (Manfred, *The Castle of Otranto*; Schedoni, *The Italian*) asook die demoniese minnaars (Matilda, *The Monk*), maar het eienskappe wat hom van hierdie vroeër tipes onderskei: “sinful, powerful and often supernatural, set apart from other men by his capabilities and his crimes; but, unlike them, he is remorseful, conflicted and capable of good as well as evil” (Crawford, 2014).

Die vampiere van die paranormale liefdesverhaal deel hierdie kenmerke met die Byroniese held en Anne Rice se protagonis, Louis de Pointe du Lac (*Interview with the Vampire*), het ’n diep en egte begeerte om goed te wees. “I don’t want to be a monster,” (163) erken die vampier Edward Cullen aan Bella Swan. Byron se vroeë gedigte impliseer dikwels ’n ernstige teleurstelling of tragedie wat die helde in hulle verlede ervaar het, waaroor hulle aanhoudend tob, en wat hulle verbitterd laat. Soms is dit die herinnering aan ’n geliefde wat hulle bemin en verloor het, en soms die herinnering aan die sondes of onregte wat hulle gepleeg het, of wat teenoor hulle gepleeg is (Crawford, 2014; Hughes, 2018:39).

Beide Edward Cullen (*Twilight*) en Sterling Ashford (*Elikser*) kan as voorbeelde van die Byroniese held gesien word: verskeur tussen hul donker verlede en ’n begeerte om goed te wees. Edward Cullen word geteister deur sy bloedige verlede en erken: “But as time went on, I began to see the monster in my eyes. I couldn’t escape the debt of so much human life taken, no matter how justified” (299). As ’n jong vampier het hy nie die selfbeheersing gehad om mensbloed te weerstaan nie, wat tot moord gelei het. Net so word Sterling Ashford geteister deur die misdade wat hy gepleeg het toe hy nog mensbloed gedrink het. Hughes (2018:192) wys daarop dat die *simpatieke vampier* diepe berou toon oor die neem van menslike lewens. Sterling voel ook bitter oor die onreg wat sy neef Cobalt hom en sy familie aangedoen het. In die vroeë 1900’s het Cobalt die Ashford-erfating wederregtelik toegeëien, Sterling se vader vermoor en hom en sy suster in vampiere verander. Sterling verlang daarna om weer mens te wees:

Ons liggame het ’n ewige honger na bloed, maar ons siele is ook gedoem tot ’n ewig onvervulde begeerte om weer mens te word. Ons kan nie weer terugverander nie, maar ons smag daarna. Die pyn is ondraaglik as ons dit nie deurlopend onderdruk en weier om absoluut enige emosie te voel nie (190).

’n Verlange na menswees is ook teenwoordig by Louis (*Interview with the Vampire*): “You are in love with your mortal nature! You chase after the phantoms of your former self” (81).

Die Cullens en die Ashes se onkonvensionele leefstyl vervreem hulle van ander vampiere, wat wel mensbloed inneem. Edward vertel dat Carlisle vir ’n tyd by die Volturi gebly het, maar uiteindelik vertrek het weens sy morele oortuigings. “[T]hey persisted in trying to cure his aversion to ‘his natural food source,’ as they called it” (297). Net so word Sterling en sy clan in *Elikser* verban deur die Dobrón-vampiere omdat hulle gekies het om slegs dierbloed in beheerde hoeveelhede te drink: “Ek en my clan is daar [Dobrón] verban omdat ons besluit het om anders te wees” (203).

Beide die Cullens (*Twilight*) en die Ashes (*Elikser*) verkies om afgesonderd te leef. Die Cullens word in die dorp as buitelanders gesien vanweë hulle “liberale” leefwyse wat die dorpenaars nie goedkeur nie. Net so woon Sterling en sy groep in ’n afgesonderde kasteelruïne wat aan sy familie behoort het. Sterling werk as ’n natuurbewaarder en toergids by die Burren

oor soortgelyke eienskappe beskik: “gloomy, passionate, aristocratic heroes, men of action and violence who scorned social convention, preferring to withdraw from the world to live as pirates, or solitaires, or wanderers upon the earth” (Crawford, 2014).

Nasionale Park, maar distansieer homself van ander. Lily vind later uit dat sy afsydigheid deels spruit uit sy vrees dat hy beheer oor sy emosies en “bloedlus” gaan verloor.

Edward en Sterling is randfigure wat hul vampieragtige geaardheid onderdruk omdat die samelewing hul “andersheid” nie aanvaar nie. Hul “menslikheid” vervreem hulle van die vampiere wat mensbloed drink, wat daartoe lei dat hulle as uitgeworpenes beskou word. Hulle beweeg tussen die natuurlike en bonatuurlike wêrelde, maar bly in albei buitelanders. Net soos die Byroniese held is hulle sosiale verstoteling weens hul verset teen konformiteit, hul morele ambivalensie, en hul weerstand teen die reëls en beperkinge wat die samelewing op hul plaas.

In die gestalte van die Byroniese held word mag met verwonding en ellende gekombineer. Hoewel hy kragtig en aantreklik is, is hy ook misrabel, verduidelik Crawford (2014). Terwyl Sterling (*Elikser*) homself beskou as “vervloek en gedoem tot ’n ewige hel” (190), sien Lily die potensiaal in hom raak: Sterling se “superkragte maak hom ’n monster wat groteske dade kan pleeg, maar dit maak hom ook ’n bonatuurlike wese wat wonderbaarlike dinge doen” (245). Daar is ’n ambivalente ingesteldheid teenoor die monster in die bespreekte tekste aanwesig.

Die inherente dualiteit van hierdie nuwe monsters in kontemporêre jeugletterkunde versteur die grense van goed en kwaad, lewe en dood, held en monster, minnaar en moordenaar, ensovoorts. Die heldin se verwarring en onsekerheid jeens die monsterheld se dubbele aard word weerspieël in Lily se woorde: “Dit maak haar net nog meer deurmekaar. Held en vampier. Wreed en bloeddorstig, maar tog sag en sensitief” (136). Hierdie ambivalensie teenoor die vampier is prominent in een-en-twintigste-eeuse vampierfiksie, skryf George en Hughes (2013:11).

5.3 “Die vampiersoen” – Seksuele verkenning en vertraging

Soos die jong maagde wat die leser in Ann Radcliffe se werke en ander tradisionele Gotiese verhale teëkom, is die heldinne in die teksvoorbeelde seksueel onervare en onaktief. Die negentienjarige Lily Linvelt (*Elikser*), soos die sewentienjarige Bella Swan (*Twilight*), het nog nooit ’n kêrel gehad nie, en sy glo sy “hoef nie tyd te mors om nog eers ander ouens te date nie. Die regte een sal haar saam met hom wil vat op sy missie. Hy sal weet sy is deel van sy storie” (27). Vir hierdie karakters gaan die kennismaking met die vampierminnaar (Sterling en Edward) gepaard met ’n intense aantrekkingskrag en die bewuswording van hulle eie seksualiteit. Die beeld van Sterling, “met daardie perfek-gevormde dyspiere wat in sy noupassende swart broek bult” (12) oorheers Lily se gedagtes, en sy is gretig om hom weer te sien: “Heimlik soek sy na die raaiselman van gisteraand, iemand met ’n stralende engelwit gelaat en glinsterende oë” (28).

Die vampier beliggaam ’n perverse huwelik tussen hartstog en dood (Punter, 1980:117), wat die duidelikste in die “vampiersoen” aanskou word:

’n Gevoel van ekstase sidder deur haar. [...] Sy lippe het ’n koel pepermentsmaak en proe soos omgee. In die jenewerbessie-smaak van sy tong ontdek sy begeertes, en geheime verlangens kruip soos soet klawer teen sy verhemelte weg. Aardse smake meng met menslike emosies. Die prikkelings raak vinnig intenser, om haar tong tot in die holte van haar verhemelte en in die hoekies van haar kieste. Dit skiet vonkies deur haar tot sy voel sy wil daarvan ontplof. Dis asof hy haar deel van hom maak, hom deel van haar maak (*Elikser*:168).

Hierdie soen is nie net 'n fisiese ervaring nie, maar simboliseer die ontwaking van die heldin se begeertes, wat gepaardgaan met die vampier se beheer oor beide sy eie drange sowel as die heldin s'n. Die vampiersoen – 'n sentrale motief in die vampierliefdesverhaal (Hughes, 2021:800) – ontketen in Lily nuwe begeertes en “geheime verlangens” wat tot dusver dormant in haar was. In *Twilight* en *Elikser* is die vampier se soen ook sinoniem met seksuele ontwaking. Lily en Sterling (soos Bella en Edward) se verhouding verleen toegang tot seksuele verkenning, alhoewel die vampierminnaar die ervaring beheer. Sterling is versigtig rondom Lily omdat hy vrees om beheer oor sy begeerte vir mensbloed te verloor: “Elke keer as ek bewus raak van my emosies vir jou en daaraan wil toegee, moet ek op die vlug slaan voor ek verander ...” (272).

Coats (2011:326) toon dat die vampier, met sy sadistiese, oorweldigende drang om die bloed en vlees van ander in te neem, 'n kragtige analoog bied vir die adolessente liggaam wat pas ontwaak het en nog nie in staat is om sy seksuele aptyt en begeertes te beheer nie. Edward Cullen erken: “There are other hungers. Hungers I don't even understand, that are foreign to me” (243). In *Elikser* hou emosies direk verband met seksuele en vampieragtige drange – intense emosies versterk die begeerte om bloed te drink.

'n Vampier hou 'n dubbele gevaar in vir die heldin: die gevaar van die vampier se slagatande (wat dikwels dodelik is) en die gevaar van (gewenste of ongewenste) seksuele omgang. Toe Cobalt (*Elikser* se hoofantagonis) probeer om homself op Lily af te dwing, vergelyk Lily die situasie met haar noue ontkoming in die Graganwoud toe Cain, 'n lid van The Ashes, beheer verloor en haar aangeval het:

Hy buig oor na haar toe. Sy lippe krul oor hare. Sy probeer hom wegdruk, maar sy hande is oral oor haar. Dit voorspel vir haar niks anders as Cain se slagatande nie. (181)

Die metaforiese interpretasie van die vampier se byt as soortgelyk aan seksuele penetrasie word deur Smith en Moruzi (2021:61) verduidelik. Lily en Bella is beide maagde wie se lewens en maagdelikheid/onskuld bedreig word deur die vampierminnaar, wat enige oomblik beheer kan verloor. In Richelle Mead se *Vampire Academy* (2007) word die metafoor versterk deur die toepassing van die vernederende term “blood whores”.

In *Twilight* en *Elikser* word die heldin se seksuele ontdekkingsreis vertraag of onderdruk deur die vampierminnaar. Oomblikke van intimiteit of fisiese aanraking word streng beheer, soos geïllustreer in die volgende uittreksel uit *Elikser*: “Sy aantrekkingskrag is onweerstaanbaar en sy sit haar arms om sy nek. Hy ruk sy kop weg toe hy nie betyds sy vampiertande teruggetrek kry nie” (186). Sterling beëindig fisiese kontak voordat die “oomblik te intens en intiem raak” en “sy emosies weer vlamvat en dinge handuit kan ruk” (273).

In *Twilight* kry Edward Cullen die situasie op 'n soortgelyke wyse onder beheer:

Blood boiled under my skin, burned in my lips. My breath came in a wild gasp. My fingers knotted in his hair, clutching him to me. My lips parted as I breathed in his heady scent. Immediately I felt him turn to unresponsive stone beneath my lips. His hands gently, but with irresistible force, pushed my face back. I opened my eyes and saw his guarded expression [...] His eyes were wild, his jaw clenched in acute restraint (247).

Die vampiersoen belowe egter meer as net verbode plesiere; dit bied ook die adrenalien en opwinding wat gepaard gaan met vrees en gevaar. Die heldin kan verkrag word, sterf, of deur die vampierbyt geïnfecteer word en self in 'n vampier verander, soos gesien in die *Twilight*-reeks en *The Coldest Girl in Coldtown*.

Volgens Tobin-McClain (2000:294) reageer die liefdesgenre, veral die paranormale liefdesverhaal, op die behoeftes en begeertes van sy gehoor. Dit laat die verkenning van verbode vroulike fantasieë toe en bied die geleentheid om deur middel van 'n fiktiewe alter ego, die sogenaamde “bad girl”, te leef. Die hoofkarakter, Rose Hathaway, in Richelle Mead se *Vampire Academy*, word beskryf as “wild and disrespectful” (21) en “undisciplined” (22). As 'n dhampir (half-vampier) is sy eksoties en vir die volbloedvampierseuns “sexy in a risqué way” (51). Die aantrekkingskrag van hierdie karakter tipe, soos dié van die Gotiekggenre, “is the appeal of danger, beckoning us to be just a bit more daring, a bit more wild than our normal lives might allow for” (Jackson *et al.*, 2008:11).

“The paranormal romance provides a location for these secret pleasures” skryf Tobin-McClain (2000:302). Wat hierdie tipe genre aan die leser bied, en wat oor die algemeen in die Gotiek toegelaat word, is die verkenning van taboe-pleisiere. Lesers kan verborge en verbode seksuele fantasieë ondersoek wat onaanvaarbaar of selfs lewensgevaarlik is, soos sado-masochisme, bestialiteit, teratofilie, bloedskande en verkragting. Hierdie verkenning van taboe en grensverskuiwende fantasieë is een van die aspekte wat paranormale romanses so aantreklik maak, maar dit is ook wat aanleiding gee tot fel kritiek op die genre, veral in verband met problematiese verhoudingsdinamika, uitbeelding van genderrolle en magswanbalanse. Swanson (2024) ondersoek byvoorbeeld die problematiek van gender-geweld in *Twilight* en beklemtoon die gevaar van geromantiseerde geweld in boeke vir adolessente meisies. Vir Durham (2011:295) lê die kommer daarin dat die tekste terugval op “rudimentêre biologiese tweedelings”, wat moontlik die idee versterk dat fisiese gevaar, en selfs werklike pyn, 'n onvermydelike deel van heteroseksuele verhoudings vir meisies en vroue is. Binne die bestek van hierdie verkennende artikel is dit egter nie moontlik om die ander kant van hierdie ‘taboe’-romanse te bespreek nie.

6. Samevatting

Met hierdie artikel is gestrewe om 'n verkennende oorsig te gee van 'n kulturele verskynsel wat tot dusver nie veel aandag in die Afrikaanse letterkunde ontvang het nie. Alhoewel daar min voorbeelde van die bonatuurlike liefdesverhaal in Afrikaanse jeugfiksie bestaan, is die spore van die Gotiek duidelik daarin te vinde.

Aan die begin van die artikel is die historiese verbintenis van die bonatuurlike liefdesverhaal en die Gotiese roman vasgestel. Deur sommige subgenres van die Afrikaanse jeugliteratuur te noem wat met die Gotiese verband hou, en deur publikasietitels as voorbeelde te verskaf, het ons die aanpasbaarheid van die Gotiekggenre gedemonstreer.

Vervolgens is die evolusie van die vampierkarakter in oënskou geneem. Gotiese tekste van die Romantiese en Victoriaanse periodes, soos *The Vampyre*, *Varney the Vampyre*, *Carmilla* en *Dracula*, sowel as moderne vampierfiksie soos *Interview with the Vampire*, *Twilight* en *Elikser*, is gebruik om die transformasie van die vampier – van alleenlopende roofdier na komplekse, “morele” antiheld wat bondgenote verkies en 'n soeker na liefde, kennis of betekenis is – bondig uit te stippel.

Deur gebruik te maak van 'n breë teoretiese agtergrond, is twee bonatuurlike jeugliefdesverhale, *Twilight* en *Elikser*, spesifiek verken om aan te toon hoe sekere tendense, Gotiese karaktertipes en ruimtes in die onderskeie verhale tot stand kom. In klassieke tekste soos *The Vampyre* (1819) en *Dracula* (1897) word vampierkarakters oorwegend in 'n negatiewe lig gesien en rig hulle beduidende skade aan in die storiewêreld. In moderne *paranormal romances*

is die verhouding tussen die vroulike hoofkarakter en die vampier egter meer kompleks. Die vampier word herinterpreteer as 'n veredelde heldeminnaar wat eienskappe van die Byroniese held illustreer. Edward Cullen (*Twilight*) en Sterling Ashford (*Elikser*) is uitgeworpenes in die vampiergemeenskap, dra swaar aan die laste van hulle sondige verlede en toon 'n opregte begeerte om goed te wees.

Soos in die geval van die Gotiese roman lê die aantrekking van die bonatuurlike liefdesverhaal vir tienerlesers deels in die veilige verkenning van gevaar en verbode romanse, waar die leser nie self aan die gevolge blootgestel word nie. Die vampierkarakter en sy “soen” bied 'n kombinasie van doodsgevaar en seksuele opwinding aan die heldin en die leser, wat aansluit by die aantrekkingskrag van die taboe.

Ons hoop dat hierdie artikel akademiese gesprekke sal aanmoedig, aangesien dit blyk dat die Gotiekgenre, en meer onlangs die bonatuurlike liefdesverhaal, 'n vastrapplek in Afrikaanse kinder- en jeugliteratuur gevind het.

BIBLIOGRAFIE

- Abrams, MH & Harpham, GG. 2015. *A glossary of literary terms*. Stamford: Cengage Learning.
- Anon. 2009. Bestsellers Abroad: vampires, children and politics. *Publishers Weekly*, 23 Feb. p. 8.
- Black, H. 2013. *The coldest girl in coldtown* [Kindle edition]. London: Indigo.
- Bloemhof, F. 1997. *Nagbesoeker*. Kaapstad, Human & Rousseau.
- Bisschoff, A. 2013. Ridderroman. In: Cloete, TT & H Viljoen (reds.). *Literêre terme en teorieë*. <https://www.litterm.co.za/index.php/k/1565-kerkhofgedig> [24 September 2021].
- Botting, F. 2014. *Gothic*. London: Routledge.
- Bray, L. 2005. *A great and terrible beauty*. London: Simon & Schuster.
- Brown, JM & Roback, D. 2005. Best children's book of 2005. *Publishers Weekly*, 2 Nov.
- Byron, G.G. 2015. *Manfred: a dramatic poem*. London: Portable Poetry.
- Cast, P.C. & Cast, K. 2009. *Marked*. London: Atom.
- Cloete, CE. 2023. Oor die skryf van 'n Gotiese jeugroman, met fokus op karakterisering. Potchefstroom: Noordwes-Universiteit. (Verhandeling – MA).
- Combrinck, S. 2022. *Die ontwaking van winter: Hartklop*. Midrand: Lapa.
- Combrinck, S. 2023. *Die ontwaking van winter: 'n Beeldskone nagmerrie*. Midrand: Lapa.
- Combrinck, S. 2024. *Die ontwaking van winter: Noodlot*. Midrand: Lapa.
- Crawford, J. 2014. *The twilight of the Gothic? Vampire fiction and the rise of the paranormal romance, 1991–2012*. [Kindle edition]. Cardiff: University of Wales Press.
- Day, SK. 2014. Pure passion: the Twilight Saga, “abstinence porn,” and adolescent women's fan fiction. *Children's Literature Association Quarterly*, 39(1):28-48.
- Durham, MG. 2011. Blood, lust and love: interrogating gender violence in the Twilight phenomenon. *Journal of Children and Media*, 6(3):281-299. doi: 10.1080/17482798.2011.619549
- Engelbrecht, N. 2016. *Die Poort: Bewakers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Freitas, D. 2008. The Next Dead Thing. *Publishers Weekly*. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-book-news/article/7175-the-next-dead-thing.html> [12 Augustus 2024].
- Gaiman, N. 2002. *Coraline*. London: Bloomsbury.
- Gaiman, N. 2008. *The graveyard book*. New York: HarperCollins.
- George, S & Hughes, B. 2013. Introduction. In: George & Hughes (eds). *Open graves, open minds: representations of vampires and the undead from the enlightenment to the present day*. Manchester: Manchester University Press, pp. 1-23.
- Goosen, T. 2020. *Raaiselsee*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hughes, B. 2013. ‘Two kinds of romance’: generic hybridity and epistemological uncertainty in contemporary paranormal romance. *Academia*. https://www.academia.edu/2493488/Two_kinds_of_romance_Generic_Hybridity_and_Epistemological_Uncertainty_in_Contemporary_Paranoormal_Romance [27 Januarie 2022].

- Hughes, B. 2014. Demon lovers: embracing the monster in paranormal romance. *Academia*. https://www.academia.edu/9164354/Demon_Lovers_Embracing_the_Monster_in_Parormal_Romance [27 Januarie 2022].
- Hughes, B. 2021. Genre mutation in young adult Gothic: the dialectics of dystopia and romance in Holly Black's *The coldest girl in coldtown*. In: Smith, MJ & Moruzi, K. eds. *Young adult Gothic fiction: monstrous selves or monstrous others*. Cardiff: University of Wales Press.
- Hughes, W. 2013. *Historical dictionary of Gothic literature*. Plymouth: The Scarecrow.
- Hughes, W. 2018. *Key concepts in the Gothic*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Jackson, A, Coats, K & McGills, R. 2008. Introduction. In: Jackson, Coats & McGills (eds). *The Gothic in children's literature: haunting the borders*. New York, NY: Routledge, pp. 1-15.
- James, K. 2009. *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature*. New York, NY: Routledge. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral-proquest-com.nwulib.nwu.ac.za/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=370986> [28 April 2020].
- Kagawa, J. 2020. *The iron fey book 1: the iron king*. Inkyard Press.
- Kunzel, B. 2012. Love story: paranormal romance is hotter than ever. *School Library Journal*, 58(9):40-44.
- Le Fanu, JS. 2013. Carmilla. In: Costello-Sullivan, K. (ed). *Carmilla by Joseph Sheridan Le Fanu: a critical edition*. New York, NY: Syracuse University Press, pp. 3-96. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=3410162&query=carmilla> [29 September 2024].
- Loubser, H. 2017. *Die poort: Krygers deur Nelia Engelbrecht, 'n resensie* [LitNet-resensie]. <https://www.litnet.co.za/die-poort-krygers-deur-nelia-engelbrecht-n-resensie/> [4 Junie 2024].
- Luther, J, Pfeiffer, F & Gouws, RH. (reds.). 2015. *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Kaapstad: Pearson.
- Maturin, CR. 2010. *Melmoth the wanderer*. Boston, Digireads Publishing.
- Maturin, C. 1847. *Bertram: A tragedy, in five acts*. New York: Berford.
- McCulloch, F. 2011. *Children's literature in context*. New York, NY: Continuum. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=773215> Date of access: 2 Feb. 2022.
- McEvoy, E. 2007. Gothic and the Romantics. In: Spooner, C & McEvoy, E. (eds). *The Routledge companion to Gothic*. New York, NY: Routledge, pp. 19-28.
- Mead, R. 2007. *Vampire academy*. New York, NY: Penguin Group.
- Meyer, S. 2007. *Twilight*. London: Atom.
- Meiring, S. 2021. Jongvolwassenefiksie in Afrikaans: 'n ondersoek na die omskrywing van die genre en voorkoms van die "Ander". *Stilet*, 33(2):41-54.
- Miles, R. 2007. Eighteenth-century Gothic. In: Spooner, C & McEvoy, E. (eds). *The Routledge companion to Gothic*. London: Routledge, pp. 10-18.
- Miles, R. 2012. Ann Radcliffe and Matthew Lewis. In: Punter, D. ed. *A new companion to the Gothic*. West Sussex: Wiley-Blackwell, pp. 93-109. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral-proquest-com.nwulib.nwu.ac.za/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=843409> [23 Februarie 2021].
- Mushens, J. 2015. *Getting started in: writing young adult fiction*. London: John Murray Learning.
- Olson, D. 2011. Introduction. In: Olson (ed.). *21st century gothic: great Gothic novels since 2000*. Lanham: Scarecrow Press. pp. xiii-xxiii. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral-proquest-com.nwulib.nwu.ac.za/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=64860> [29 April 2020].
- Oppel, K. 2012. *This dark endeavor*. London: Simon & Schuster Children's Publishing Division.
- Paris, L. 2016. Fifty shades of fandom: the intergenerational permeability of Twilight fan culture. *Feminist Media Studies*, 16(4):678-692.
- Polidori, J. 1998. *The vampyre and other tales of the macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Punter, D. 1980. *The literature of terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. London: Longman.
- Radcliffe, A. 2008. *The mysteries of Udolpho*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Radcliffe, A. 2017. *The Italian*. Oxford: Oxford University Press.
- Reeve, C. 1834. *The old English baron: a Gothic story*. New York: Owen Phelan.

- Rice, A. 2014. *Interview with the vampire*. New York: Ballantine Books.
- Rymer, J.M. & Prest, T.P. 2020. *The illustrated Varney the vampire or the feast of blood: volume 1*. Oregon, Pulp-Lit Productions.
- Shan, D. 2003. *The saga of Darren Shan: vampire blood trilogy*. London: Collins.
- Smith, A & Hughes, W. 2014. Introduction: locating the Victorian Gothic. In: Smith & Hughes (eds). *The Victorian Gothic: an Edinburgh companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Smith, MJ & Moruzi, K. 2018. Vampires and witches go to school: contemporary young adult fiction, gender, and the Gothic. *Children's Literature in Education*, 49(1):6-18.
- Stoker, B. 2011. *Dracula*. Oxford: Oxford University Press.
- Swanson, A. 2024. "Always a step behind, dazed": romanticized gender violence and melodramatic convention in *Twilight*. *Women's Studies*, 53(6):740-752. doi: 10.1080/00497878.2024.2358875
- Toblin-McClain, L. 2000. Paranormal romance: secrets of the female fantastic. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 11(3):294-306.
- Truffin, SR. 2008. *Schoolhouse Gothic: haunted hallways and predatory pedagogues in late twentieth-century American literature and scholarship*. Newcastle: Cambridge Scholars Publisher. Available from Ebook Central: <https://ebookcentral-proquest-com.nwulib.nwu.ac.za/lib/northwu-ebooks/reader.action?docID=1114503> [8 May 2020].
- Tucholke, AG. 2013. *Between the Devil and the Deep Blue Sea*. New York: Penguin.
- Van der Walt, T. 2005. Afrikaanse kinder- en jeugprosa. In: Wybenga, G & Snyman, M. (reds.). *Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom: 'n gids tot die Afrikaanse kinder- en jeugboek*. Pretoria: Lapa Uitgewers, pp. 14-32.
- Van Graan, M. 2018. Om deur die grense van genre te lees: 'n besinning oor die Gotiek en 'n (Suid-) Afrikaanse gruwelgenre. *Stilet*, 30(1-2):74-88.
- Van Wyk, F. 2021. *Elikser*. Pretoria: LAPA Uitgewers.
- Vermeulen, J. 2017. *Soen*. Kaapstad, Tafelberg.
- Viljoen, F. 2007. *Miserella*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Viljoen, F. 2014. *Pleisters vir die dooies*. Pretoria: Lapa.
- Walpole, H. 2014. *The castle of Otranto*, edited by N. Groom. Oxford: Oxford University Press. Warwick, A. 2007. Victorian Gothic. In: Spooner, C & McEvoy, E. (eds). *The Routledge companion to Gothic*. New York, NY: Routledge, pp. 29-37.
- Wolff, T. 2020. *Crave*. London: Hodder & Stoughton.