

Die uitbeelding van gay manlikheid in die werk van drie debuutdigters

Marius Crous

Marius Crous, Skool vir Tale en Letterkunde, Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit

Opsomming

Die doel van hierdie artikel is om die uitbeelding van gay manlikheid in die werk van drie debuutdigters, te wete Loftus Marais, Melt Myburgh en Fourie Botha, te ondersoek. Dié ondersoek dra by tot manlikheidstudies en toon aan hoe manlikheid 'n normatiewe konsep is wat geensins eenduidig is nie, maar oop is vir interpretasie. Aspekte soos die vader-seun-verhouding, die ervarings van die jong seun en gay seksualiteit word ondersoek aan die hand van verteenwoordigende gedigte uit die drie bundels. Wat die bestudering van manlikheid in hulle werk so fassinerend maak, is dat al drie vanuit 'n gay invalshoek fokus op manlikheid en die manlike liggaam. Ten slotte word aangedui dat elk van dié digters 'n eiesoortige perspektief op manlikheid in hul tekste uitbeeld en sodoende bydra om heteronormatiewiteit te bevraagteken.

Trefwoorde: gay manlikheid; manlikheidstudies; pa-seun-verhouding; gay seksualiteit; die jong seun; Loftus Marais; Melt Myburgh; Fourie Botha

Abstract

The representation of gay masculinity in the debut anthologies of three Afrikaans poets

The aim of this article is to focus on the representation of gay masculinity in the debut anthologies of three Afrikaans poets, namely Loftus Marais, Melt Myburgh and Fourie Botha. The article is a contribution to masculinity studies and is an attempt to show to what extent masculinity is merely a normative concept, open to interpretation. The three collections discussed in this article are Marais's *Staan in die algemeen nader aan vensters* ("In general, stand closer to windows"), Myburgh's *Oewerbestaan* ("Life on the (river bank / River bank existence)") and Botha's *Donkerkamer* ("Dark room").

In this investigation the work of the three poets is discussed under the following subheadings: the interaction between father and son, the experiences of the young boy who is trying to come to terms with his sexuality, gay sexuality, and homosocial bonding between adolescent boys (perhaps as a precursor to later homosexual experimentation?).

The theoretical framework of the article emphasises the fact that one should refrain from using the term *masculinity* in the singular and opt for the plural, *masculinities*, instead. Not all men and not all experiences of masculinity are the same. Ouzgane and Morrell (2005) emphasise that in an attempt to be anti-essentialist when it comes to the definition of masculinity, one has to take cognisance of the “highly differentiated life trajectories of men around the world”.

Furthermore, the difference between *male*, *masculinity* and *being male* are discussed and Connell’s (1995) different approaches to the study of masculinities are commented on. Following Ouzgane and Morrell (2005) this article also attempts to answer the following questions: Which gender roles are portrayed by the male characters in the poems? Which hegemonic masculine ideal is forced on them by patriarchal society? How does one question the favouring of masculinity in society? Is a crisis in masculinity reflected in the text? And to what extent is gay masculinity presented as an alternative in the texts under discussion?

Regarding the issue of gay masculinity, Bourdieu (2001) is of the opinion that it could be seen as a form of protest against the symbolic power of heterosexual masculinity. The main point of criticism against homosexuality from a hegemonic, heterosexist viewpoint, according to Bourdieu (2001), is the transgression of the taboo on the feminisation of masculinity. Heteronormativity associates masculinity with activity, whereas femininity is seen as being passive and submissive and associated with the act of being penetrated. This explains the heterosexist horror towards sodomy, because in it masculinity is associated with (and the man “reduced to”) passivity and submission.

In their depiction of gay sexuality the three poets discussed in this article show a definite awareness of the existing tradition in Afrikaans literature regarding this topic. They each illustrate the different gay sexual practices and in that sense contribute to undermining the heterosexist patriarchy (with heterosexuality as its norm) as well as pointing out that a gay relationship is more than a mere promiscuous chasing of sexual partners.

With regard to the father-son relationship one finds within the existing Afrikaans literary tradition a strong sense of rejection of the father figure and the father figure is seen as representing some sort of oppressive masculine identity, aiming to exert its power on all levels of society. This is the case in the writing of Koos Prinsloo (Olivier 2008). In the case of the gay poet Johann de Lange’s work there is a conscious search for the absent father figure who deserted the son when he died (Hambidge 2009). The three poets under discussion engage with these issues but, interestingly enough, there is not such a strong resistance towards the father in their poems. Rather, one detects an expression of empathy towards him. Prominent in the work of all three poets is the “presence” of a deceased father figure.

Marais, Myburgh and Botha portray the adolescent *Sturm und Drang* experiences of the young boy in their work and their poems serve as examples of what is described by Woods (1993) as “posturing of masculinity”. It implies that they are trying to emulate the examples set by their fathers and male relatives while there are also the glimmerings of a gay

consciousness. The games they play and their experiences at school serve as metaphors for the expectations demanded of them later in life by the heteronormative society. In the case of Botha one detects transgression of and dissent towards heterosexuality. In the case of Myburgh the depiction of the young boys (at play or at an exclusive boys-only school) does not overtly comment on their gay masculinity per se, but there is a definite sense of what Sedgwick (1985) calls a homosocial bond between the boys. Their gathering (be it for playing television games or taking a school photo) excludes any female influences and they are tuned in only to one another's experiences.

In their description of the male body – not necessarily the body of a gay man – the poets exemplify what could be described as a gay gaze. Despite this overt preoccupation with the contours of the male form, the hard male body is also encoded with signs associated with vulnerability, tenderness and beauty.

From a close reading of these three debut anthologies it is clear that although there are thematic correspondences between the poets' works, each one in his own right feels an affinity towards the "varied nature of the gay experience" (Cochrane 2011).

Characteristic of Marais's poems is a more playful approach to the issue of gay masculinity, whereas in the case of Myburgh there is a more serious engagement with the search for identity among adolescent boys. Botha's work is more literary and allusive and there is a definite intertextual conversation between his work and that of Joan Hambidge and Johann de Lange.

Keywords: gay masculinity; masculinity studies; father-son relations; gay sexuality; the young boy; Loftus Marais; Melt Myburgh; Fourie Botha

1. Inleiding¹

Gay manlikheid, as 'n vorm van manlikheid, is een van die sentrale temas in die werk van drie onlangse debute in Afrikaans, te wete Loftus Marais se *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008), Melt Myburgh se *Oewerbestaan* (2010) en Fourie Botha se *Donkerkamer* (2011). Wanneer die drie bundels met mekaar vergelyk word, spesifiek met betrekking tot hierdie tema, is die ooreenkomste opvallend. In al drie se werk is daar byvoorbeeld gedigte wat handel oor pa-seun-verhoudings, terwyl al drie digters ook skryf oor die manlike liggaam en gay seksualiteit. Hulle skryf ook oor die jong kind se ervaring van sy seksualiteit en die problematiek van grootword.

2. Manlikheid – 'n teoretiese besinning

Dit is belangrik om daarop te let dat wanneer *manlikheid* gedefinieer word, daar eerder van *manlikhede* (dus, in die meervoud) gepraat behoort te word, veral aangesien die argument

dat alle mans dieselfde is en optree, volgens Ouzgane en Morrell (2005:4) aanvegbaar is. Hulle meen dat in 'n poging om anti-essensialisties te wees, die “highly differentiated life trajectories of men around the world” in gedagte gehou moet word.

In aansluiting hierby is dit ook belangrik om te onderskei tussen die konsepte *manlikheid* en *gender*, want soos Leach (1994:36) aandui, is *manlik (male)* 'n biologiese staat, terwyl *manlikheid* beskou kan word as 'n merker van gender-identiteit wat sosiaal, histories en polities gekonstrueer is en vanuit 'n bepaalde kulturele perspektief geïnterpreteer word.

Op sy beurt meen Ratele (2004:245) dat manlikheid nie net verwys na “male things” nie, en nie net handel oor “men’s relationships to their bodies and sexuality” nie, maar dat dit ook 'n rol speel in die konstruksie van die sosiale werklikheid en van vroue se identiteit en dien as 'n weerspieëling van die geslagsgerigte verwantskappe in ons samelewings.

Connell (1995:67) skryf in een van die vroegste studies oor manlikheid dat die konsep *manlikheid* nie deel uitmaak van alle kulture nie en dat dit eerder 'n eietydse konsep is wat geassosieer word met gewelddadige optrede deur mans en wat in direkte kontras staan met die optrede van vroue. Sommige kulture het volgens Connell nie 'n gepolariseerde opvatting oor geslagsverskille waardeur die individu gestereotipeer word nie en gevolglik bestaan die Westerse opvatting oor manlikheid nie in daardie kulture nie.

Connell (1995:68–71) identifiseer vier strategieë wat aangewend word om manlikheid te definieer: essensialistiese definiëring, 'n positivistiese definisie, 'n normatiewe definisie en laastens semiotiese benaderings tot die definiëring van manlikheid. Essensialistiese definiëring identifiseer 'n bepaalde faset wat die kern van wat manlik is, sou beskryf en maak dit dan van toepassing op alle mans. So het Freud byvoorbeeld manlikheid met aktief-wees en vroulikheid met passiwiteit geassosieer – bloot arbitrêre assosiasies wat bevraagteken kan word.

Wat die normatiewe definisie van manlikheid betref, word verskille tussen mans en vroue uitgelig en opgeneem in 'n standaard en voorskriftelike definisie van identiteit: “[M]asculinity is what men ought to be.” Hierdie definisie is veral gewild in die media en volgens Morrell (2001:7) word die aannames wat gemaak word, getipeer as “real man cultural images” en as die kern van hegemoniese manlikheid.

Laasgenoemde verwys volgens Visagie (2004:20) na:

[d]ie konfigurasie van geslagtelike praktyke wat die beliggaming is van die heersende antwoord of oplossing vir die probleem van die legitimiteit van die patriargie waardeur die dominante posisie van mans en die subordinasie van vroue gehandhaaf word. Die woord “heersend” is hier van besondere belang aangesien hegemoniese manlikheid nie 'n vasgestelde, onveranderlike karakter het nie.

In aansluiting by Connell meen Visagie (2004:20) dat die manifestering van hegemoniese manlikheid verbind word met “heteroseksualiteit en die huwelik as instelling”, asook met die “manlikheid van die transnasionale sakektor”. Kritiek kan teen ’n te noue siening van hegemoniese manlikheid uitgespreek word, omdat dit “onderlê word deur die verwagting dat die eeue-oue dominansie van die patriargie onbepaald sal voortduur” (Visagie 2004:27).

Die semiotiese benaderings definieer manlikheid as “non-femininity” (Connell 1995:70) en as deel van ’n sisteem van simboliese verskille waarin die sogenaamde manlike en vroulike rolle gekontrasteer word. Connell (1995:70) verduidelik hierdie benadering soos volg:

This approach has been widely used in feminist and post-structuralist cultural analyses of gender. It yields more than an abstract contrast of masculinity and femininity and masculinity is the unmarked term, the place of symbolic authority. The phallus is master signifier, and femininity is symbolically defined by lack [...]. To grapple with the full range of issues about masculinity we need ways of talking about relationships, about gendered places in production and consumption, places in institutions and in natural environments, places in social and military struggles.

Genderverhoudings hang ook ten nouste saam met mag en daar is ’n direkte skakel tussen manlikheid en mag, want soos Ratele (2004:2) aantoon, word die kern van sosiale mag bepaal deur geslag, klas en heteroseksuele manlikheid. Gevolglik word mans in die “spectrum of power” (Pronger 1990:51) geplaas en is die fallus die simbool van manlike seksualiteit en mag. Manlikheid word in hierdie benadering grotendeels geassosieer met die man se vermoë om mag uit te oefen en vroue te domineer. Die diskursiewe mag wat met heteronormatiewe en heteroseksuele manlikheid geassosieer word, word gerugsteun deur die magsmeganismes waardeur mag uitgeoefen word en waarvolgens sekere magstrategieë daargestel word, om byvoorbeeld homoseksuele begeerte te reguleer en te probeer onderdruk (Reddy 2005:51).

Manlikheidsstudies fokus nie soseer op die man se biologiese manlikheid nie, maar eerder op die histories-spesifieke sosiaal-gekonstrueerde opvattinge oor manlikheid. Mans is geneig om volgens Pronger man-wees met manlikheid te verwar.

Om dus tot ’n werksdefinisie van *manlikheid* te kom, moet al bogenoemde aspekte in ag geneem word en moet manlikheid volgens Connell (1995:71) nie beskou word as net ’n karakter tipe of ’n gedragsnorm nie, maar eerder as deel van “the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives”. Die klem moet dus val op die posisie van manlikheid in genderverhoudings, die wyses waarop mans en vrouens daardie posisie beliggaam of bevraagteken, en die gevolge wat hierdie beliggaming of bevraagtekening inhou vir die bestudering van die liggaam, identiteit en kultuur.

Die wanbalans in magsverhoudings tussen mans en vroue berus volgens Connell (1987:35) op die behoefte aan sosiale reproduksie, met ander woorde die reproduksie, van generasie tot generasie, van sosiale strukture en liggame.

Die hegemoniese produk van die man as synde die een met die mag (Kimmel 2001:271) word dikwels bestempel as homofobies, veral ook wanneer heteroseksuele mans sekere definisies afdwing en sekere grense stel wat hulle met hulle magsuitoefening in stand hou. Connell (1987:108) omskryf dit as die patriargie, wat die indruk skep van “a single, orderly structure like a suburban war memorial”.

In aansluiting by Ouzgane en Morrell (2005:10–1) word manlikheid in die tekste onder bespreking as ’n fiksionele konstruksie bestempel en kan die volgende vrae gevolglik gestel word: Hoe word die mites van manlikheid bevestig of bevraagteken in die literatuur en die media? Word die konvensionele opvattinge oor manlikheid net so oorgeneem in die nuwe diskoerse of is daar sprake van nuwe rolle, beelde en moontlikhede vir mans? Watter vorme van seksualiteit en gender word byvoorbeeld in die postkoloniale samelewing geproduseer en gehandhaaf?

Teoretiese vrae wat hierop voortbou, sluit in: Watter seksrolle vertolk die manlike karakters in die teks? Watter hegemoniese manlike ideaal word deur die patriargale samelewing afgedwing? Kan manlike bevoorregting bevraagteken word en is daar sprake van ’n manlikheidskrisis in die teks onder bespreking? In watter mate word gay manlikheid as alternatief (of as norm) opgeneem in die teks?

Wat betref homoseksuele manlikheid meen Bourdieu (2001:ix) dat dit bestempel kan word as ’n vorm van protes teen die simboliese oorheersing van heteroseksuele manlikheid. Die vernaamste kritiek teen homoseksualiteit vanuit ’n hegemoniese, heteroseksuele oogpunt is dat dit die taboe op die feminisering van die manlike verbreek (Bourdieu 2001:119). Vanuit ’n maskulinisties-fallokratiese perspektief word die manlike beginsel as die aktiewe beskou, terwyl die vroulike beginsel neerkom op passiwiteit en “being penetrated”. Dit verklaar ook byvoorbeeld die heteroseksistiese afkeer van sodomie, omdat die man (uit daardie perspektief gesien) tot ’n passiewe onderdanige gereduseer word.

Maar man-man-verhoudings is ’n direkte uitdaging van die heteronormatiwiteit van die dominante heteroseksuele kultuur en dit kom noodwendig neer op die ondermyning van die hegemoniese definisie van manlikheid. Deur homoseksuele manlikheid te poneer, lei volgens Still en Worton (1993:51) tot ’n beter begrip van wat ’n man is en hoe die kategorie van manwees (“manliness”) ondermyn kan word. Dikwels kom dit ook neer op ’n reappropriasie van bestaande konsepte, soos byvoorbeeld die gebruik van *huwelik* vir gay troues.

Ook wat betref gay manlikheid wys Whitehead en Barrett (2001:18) daarop dat daar verskillende vorme van manlikheid bestaan en dat daar nie sprake kan wees van een hegemoniële manlike tipe nie. Die onderlinge magsverhoudings tussen mans produseer egter ondergeskikte (*subordinate*) of gemarginaliseerde manlikhede, soos byvoorbeeld in die geval van swart of gay mans. Hegemoniële manlikheid word gerugsteun deur heteroseksualiteit en homofobie wat deur die media se voorstellings van ’n geïdealiseerde tipe manlikheid gevoed word. Die taak van die kritikus is om die teenstrydighede tussen die ideaalbeeld van manlikheid wat in die media voorgehou word en die werklike belewenisse van mans aan te

toon. Hierdie tipe strategie sluit aan by die posisie van Bersani (1995:66), wat meen dat manlike homoseksualiteit nog altyd gekenmerk is deur “a highly specific blend of conformism and transgression”.

Tog meen Kimmel (1996:279) dat die obsessie om ’n spesifieke gay manlikheid te kodeer die gevaar loop om in ’n tipe hipermanlikheid te ontwikkel. Gay mans wat tradisioneel buite die heersende genderparadigma gestaan het, eis nou hulle eie vorm van manlikheid op:

And the clones [...] enacted a hypermasculine sexuality in steamy backrooms, bars, and bathhouses where sex was plentiful, anonymous, and very hot. No unnecessary foreplay, romance, or postcoital awkwardness. Sex without attachment. One might even say that given the norms of masculinity (that men are always seeking sex, ready for sex, wanting sex), gay men were just about the only men in America who were getting as much sex as they wanted.

Hierdie selfstereotipering deur gay mans lei weer eens tot ’n vorm van marginalisering, want volgens Bersani (1995:66) spreek veral feministiese kritici hul weersin uit teen gay mans se promiskue seksualiteit.

Tog moet in gedagte gehou word dat die keuse van ’n ander man as seksgenoot of as lewensmaat indruis teen die heteroseksistiese norme wat as grondslag dien vir bestaande sienings oor gender en manlikheid. Die aanvaarding van ’n homoseksuele identiteit is volgens Halperin (2009:70) problematies binne ’n heteronormatiewe samelewing, want nie net lei dit tot marginalisering nie, maar dikwels kom dit ook neer op ’n internalisering by veral jong gay mans van die heersende siening dat homoseksualiteit gelyk gestel word aan dit wat abnormaal en pervers is.

3. Manlikheidstudies

In ’n era waarin feminisme en die rol van die vrou gewoonlik vooropgestel word, word die bestudering van manlikheid deur genderkritici beskou as ’n voortsetting van die verheerliking van mans. Adams en Savran (2002:2) meen egter dat die bestudering van manlikheid heelwat kwessies rakende gender aanraak en gevolglik aangemoedig behoort te word. So ’n benadering kom neer op die volgende:

Taking its lead from feminism, masculinity studies is thus dedicated to analyzing what has often seemed to be an implicit fact, that the vast majority of societies are patriarchal and that men have historically enjoyed more than their share of power, resources, and cultural authority.

Die vraag wat wel by diegene opkom wat skepties staan teenoor manlikheidstudies, is of dit werklik ’n bydrae lewer tot gendernavorsing en of dit nie maar net gebruik word as ’n poging om die diskoers oor gender steeds te oorheers nie. Morrell (1998:7) meen dat genderstudie

nog altyd aan vroue gekoppel was, maar dat dit noodsaaklik is om, wanneer genderverhoudings ondersoek word, beide mans en vroue te betrek:

Masculinities studies forced the restatement of gender understandings and relations to include men and women. Agreeing with feminists that men oppressed women, they [diegene wat die heersende sieninge oor manlikheid kontesteer – M.C.] acknowledged that masculinity was something constructed.

Die insluiting van die studie van gender kom volgens Morrell (1998:7) neer op 'n holistiese benadering en 'n verset teen vooroordele soos homofobie en vrouehaat.

Gardiner (2002:10) wys daarop dat die grense van manlikheidsstudies ook voortdurend bevraagteken word, veral die kwessie onder watter aspek van genderstudie dit tuishoort. Sy meen egter daar is sekere raakpunte tussen feminisme en manlikheidsstudies: albei bestudeer gender en die historiese ontwikkeling van gender wat onderhewig is aan magsuitoefening, en albei gaan daarvan uit dat manlikheid nie monolities is nie en nie net geassosieer moet word met die hegemoniese vorme van manlikheid nie. In die derde plek meen Gardiner dat feministiese en manlikheidsstudieteoretici moet saamwerk aan die intellektuele skepping van 'n raamwerk vir kritiese ondersoek. In die vierde plek is genderteoretici dit eens dat die biologiese 'n rol speel in genderontwikkeling, maar dat die normatiewe opvattinge oor die “essentialist conceptions of gender and sexuality as fixed by God” (Gardiner 2002:12) bevraagteken moet word.

Dit is teen hierdie agtergrond dat ek die uitbeelding van gay manlikheid in die drie debuutdigters se werk ondersoek en fokus op die uitbeelding van bepaalde aspekte van manlikheid in hulle werk. Dié tekste word ondersoek om vas te stel in watter mate die digters aansluit by ander skrywers wat oor manlikheid, en spesifiek gay manlikheid, in Afrikaans skryf en in watter mate hulle 'n alternatief daarstel wat die heteronormatiewe siening van manlikheid uitdaag en bevraagteken.

4. Die vader-seun-verhouding

Die vader-seun-verhouding is 'n deurlopende tema in die skryfwerk van beide gay en straight skrywers in Afrikaans – vergelyk byvoorbeeld Olivier (1996, 2008), Viljoen (2003) en Hambidge (2009). Volgens Visagie (2004:7) word verskeie vaderlike figure gewoonlik in literêre tekste uitgedaag: die vader binne die Oedipale familiedrama, die afwesige vader, die politieke vader, die literêre vader, die goddelike vader en die vader wat as simbool van homofobiese onderdrukking beskou kan word. Vervolgens gaan ek drie gedigte uit die drie digters se onderskeie bundels wat oor hierdie verhouding handel, bespreek.

4.1 Sintuiglike persepsies van die liggaam van die vader

In onderstaande gedig van Marais word die pa direk aangespreek (2008:78):

Vuil hande

pa, ek onthou 'n plaas wat afgee aan jou hande:
roes van waenhuisslotte, braai-as onder die naels
'n afgeslagte bok
se moeilik-afgewaste bloed en stront
muf en sweet van die bakkie se stuurwiel
die geweer in jou hand los 'n reuk van metaal
driftsand in jou palm, lewenslyne, houtgryne,
jaarringe, ou beginne in eelt en nerf

pa, ek onthou, ek het geval op die werf:
ek huil, jy veeg my wang, "nikse getjank"
en los 'n smeermark
soos 'n geboortevlek
soos oorlogsverf.

Die pa-figuur in hierdie gedig is 'n boer wat ten nouste geassosieer word met sy plaas waarvan die tekens van boerdery "afgee aan [sy] hande" en hy dus gemerk word deur sy verbintenis met die plaas. Du Pisani (2001:158) beskou die hardwerkende, godsdienstige boer as dominante beeld van Afrikanermanlikheid en in hierdie gedig van Marais word dit bevestig. Daar is wel in Marais se gedig geen sprake van die godsdienstige ingesteldheid van die vaderfiguur nie, maar daar is sprake van oorweldig-wees deur die verskillende aktiwiteite wat hy moet verrig. Die oorblyfsels of "merke" wat "afgee aan [die pa se] hande" word beklemtoon. Die pa is hardwerkend en voortdurend besig om dinge reg te maak; hy voorsien vleis ("n afgeslagte bok"); hy braai die vleis ("braai-as"); en sy hande dra die tekens van sy harde arbeid ("eelt en nerf"). Die pa se liggaam word geassosieer met die "moeilik-afgewaste bloed en stront" en die "muf en sweet" wat aan die bakkie se stuurwiel kleef. Daar word ook verwys na "die geweer", wat tradisioneel geassosieer word met beskerming, maar ook met die voedselbehoefte van die gesin. Die geweer is tradisioneel die oorbekende falliese simbool en suggereer ook die mag waaroor die patriargale boerfiguur beskik op sy eie werf, terwyl dit in hierdie gedig skoonmaak word en gekoppel word aan die jagtog van die "afgeslagte bok".

In die tweede strofe word spesifiek verwys na 'n insident uit die lewe van die spreker toe hy geval en gehuil het. Uit die pa se optrede en die opmerking: "nikse getjank", lei die leser dus af dat hy volgens die tradisionele stereotipe uitgebeeld word: wanneer mans seerkry, wys hulle nie hulle emosies deur aan die huil te gaan nie. Die pa se gebruik van die woord "getjank" is ook veelseggend en beklemtoon sy reaksie op die seun se uitbarsting. Die pa-figuur vee egter die traan af, wat ook beskou kan word as 'n gebaar van deernis. Die afvee van die traan op die wang word vir die spreker 'n veelbetekenende gebaar en hy bestempel die vuil merk waarmee die pa hom gemerk het, as "soos 'n geboortevlek" en "soos oorlogsverf". Die gebruik van "geboortevlek" suggereer die noue filiale verwantskap tussen vader en kind, terwyl die oorlogsverf binne die Suid-Afrikaanse konteks assosiasies met

diensplig, kamoefling en gewelddadige optrede oproep. Maar dit kan ook suggereer dat die pa die seun gereed maak vir die stryd wat vir hom as volwasse man voorlê, kompleet asof hy hom na die slagveld stuur.

Dit is opvallend dat die pa in hierdie gedig hoofsaaklik geassosieer word met reuke wat konvensioneel as onwelriekend beskou kan word: roes, as, metaal, bloed, stront, muf en sweet. Die seun se herinneringe aan sy vader word dus gekoppel aan die ruimte van die “plaas” en die “werf” en die optrede van die vader binne daardie ruimte. Die sentrale beeldende meganisme in hierdie vers is dat die plaas en die reuke van die plaas afgee aan die hande van die pa en met hierdie hande raak hy dan weer aan sy seun se wang. Dit impliseer ’n hegte, intieme verhouding tussen die spreker en die vaderfiguur en suggereer dat die vader die seun “merk” met die reuke van sy omgewing, sy herkoms en van sy vader self.

4.2 Gedig praat met die gestorwe vader

Ook Myburgh spreek die pa-figuur direk aan in die gedig (2010:67):

by my pa se dood

jy lê in ’n selfmoordsaluut op die kombuisvloer
’n veegsel bloed lek uit die vullissak
wat vlekke op die teëls moes verhoed
maneuvers vir dié klein slagveld sorgsaam beplan
volgens die lykinvorderaar
het jou linkerarm oor jou gesig gekeer
nie teen die naakte skouer van aankomende dood
– ’n bloesende bruid, ek hoop –
maar om jou oë teen uitpeul te prop
ons die gesig te spaar agterna

hoor tog my gedigpraat
waar jy ook al blare mag hark
of fluitend skoffel in die grootbaas se olyfoord
gooi asseblief jou oog
oor my medetelge wat gebedloos strompel die nanag in
en oor my ma wat godwéét

jy hou rustig wag by die poort
as jy kan,
dra ons
in jou hand
wat vry is van hartklop
se reëlmaat

intussen hou ek die spieël angstig dop
vir lyne wat jǒu lees as voorsaak.

Myburgh se spreker is ook die seun wat die pa-figuur direk aanspreek, maar in hierdie geval is dit pertinent 'n nadoodse gesprek, soos die titel en die woord "selfmoordsalut" suggereer. Ons lei uit die eerste strofe af dat die pa sy selfdood "sorgsaam beplan" het en dat dit met presisie uitgevoer is. Die feit dat die pa, volgens die "lykinvorderaar", sy linkerarm oor sy gesig gesit het, suggereer dat die pa die dood gesalueer het, wat suggereer dat die pa die dood as sy meerdere bestempel het en aan die dood eer betoon en die dood groet. Dit verklaar die gebruik van militêre metafore in die eerste strofe. So word die kombuis en die toneel van die selfdood 'n "klein slagveld" genoem en die daad self word militaristies as 'n manewer beskryf.

Problematies vir die leser is egter die beskrywing van die dood as "'n bloesende bruid", want hoe versoen 'n mens dit met die militêre beeldspraak van saluering en eerbetoon? "Bloesend", 'n variant van "blosend", suggereer dat die dood as 'n onervare en onskuldige meisie uitgebeeld word. In die gedig word voorts na die "naakte skouer van [die] aankomende dood" verwys, wat aansluit by hierdie beeld van die dood as jong maagd. Die suggestie word dus gemaak dat die vaderfiguur troos gaan soek by die dood in die gestalte van 'n jong onskuldige meisie en met haar in die huwelik gaan tree.

Die gesprek wat met die vader in die gedig gevoer word, word in die tweede strofe "gedigpraat" genoem, maar dit kan ook metapoëtiese kommentaar wees op die gespreksaard van die gedig. Die spreker neem aan dat die vader in die hiernamaals "in die grootbaas se olyfoord [skoffel]" en dus sy aardse take daar voortsit. Dit verwys ook na die gelukkige en sorgvrye bestaan wat in die hiernamaals wag op die vader. Die vader word getransformeer van 'n figuur wat ontevrede was met sy aardse bestaan en toe sy lewe geneem het, tot iemand wat hom sorgvry in sy nuwe omgewing kan uitleef.

Anders as die teologiese opvatting dat iemand wat selfdood pleeg, nie die ewigheid beërwe nie, is dié nasaat vas oortuig van die teendeel. Hy beroep hom dus nou op die gestorwe vader om vanuit die hemel 'n tipe sorgsame rol in te neem en sy oog te gooi oor sy "medetelge" wat klaarblyklik afgedwaal het van die norm en nou "gebedloos" die onbekende ingaan. Ook die moederfiguur het die vader se aandag nodig en uit die gedig lei ons af dat die spreker radeloos is en nie weet hoe om haar te hanteer nie. Die verwysing na die "olyfoord" skakel met die Spaanse ruimtes, veral in die verse oor Lorca, en met die agrariese beeldspraak wat in hierdie bundel opgeroep word, wanneer daar gefokus word op die landskappe van die jeug naby Uppington.

Die vader word nou verhef tot 'n tipe bonatuurlike, hemelse beskermheer wat "by die poort" moet waghou, wat impliseer dat hy by die hemelse poorte moet wag en almal daar moet ontvang. Of dit kan ook verwys na die aardse poort (die hek?) wat hy moet beskerm teen moontlike aanvalle en onheil. Die beskrywing van die gesin suggereer ook 'n mate van

versukkeldheid en mislukking en die spreker blyk onmagtig te wees om iets daaraan te doen. Gevolglik beroep hy hom op die vaderfiguur om as beskermer op te tree.

Die slotstrofe van die gedig is besonder wrang en in kontras met die res van die gedig, deurdat die seun in die spieël kyk en soek na tekens wat hom sal tipeer as die nasaat van die gestorwe vader. Die angstigheid van die spreker suggereer dat daar die vrees by hom bestaan dat hy in sy pa se voetspore gaan volg en heel waarskynlik ook selfdood gaan pleeg. Net soos in die geval van Marais se gedig word die voortsetting van die vader in die seun in hierdie gedig geïmpliseer.

Die vaderfiguur pleeg op 'n wyse selfdood wat gewoonlik beskou word as 'n tipiese uitvlug vir die machismo-man wat voel dat hy misluk het. 'n Voorbeeld hiervan is Hemingway, oor wie Woods (1993:160–72) uitgebreid skryf. Volgens Woods was daar by Hemingway voortdurend 'n gevoel van vernedering oor enige vorm van estetiese sensitiwiteit en is daar volgens hom 'n “immense overvaluation of the pomp and posturings of virility” (Woods 1993:168). In aansluiting hierby maak Myburgh in sy gedig van onder meer militêre beeldspraak gebruik om oor die pa se selfdood te skryf – al is daar ook 'n element van satiriese kritiek in die beskrywing van die poging om te keer dat die oë “uitpeul” en die beskrywing van die begrafnisondernemer as 'n “lykinvorderaar”.

Die vader is nie opgewasse teen die lewe nie en neem gevolglik sy lewe. Uit die reaksie van die spreker lei ons af dat hy waarskynlik 'n baie problematiese gesinslewe gehad het en dat die dood vir hom as 'n tipe toevlug dien. Die indruk word ook geskep dat die vader hom afgesonder het van sy gesin en “fluitend” in sy tuin gewerk het. Sy seun verkwalik hom nie, maar skep die indruk dat hy wil hê dat die vader selfs na die dood sy plig as vader moet voortsit en as beskermer van die gesin moet optree.

4.3 Die vader se foto

Botha se digbundel open met dié gedig (2011:7):

Foto van my pa se gesig

Ek tree die vierhoek binne:
'n grys landery langs 'n opstal,
die wenkbroue strepe swart klei.

Twee skerfies volstruisdop, dié oë,
elk met 'n gaatjie in die wit
soos vir 'n stringetjie krale.

Dan, twee kepe om die mond:
omgekeerde ploegskaar,
doringdraad sonder vinkies.

Die vel is metaal soos 'n sinkdam,
die neusgange droë waterpype.
Doodstil.

Die oor krul,
middeldeer-erdwurm
om 'n put in die papier.

In sy bespreking van dié gedig wys Visagie (2011) daarop dat dit 'n programgedig is waarin “die digter se belangstelling in fotografiese representasie en sy gereelde terugkeer na sy kinderjare en die gesinslewe in *Donkerkamer* byeengebring word. Die spreker tree die vierhoek van die foto binne en beskryf dan sy pa se gesig met beelde uit die vertroude Afrikaanse plaasgeskiedenis.” Bennett (2011) meen ook dat die ontoeganklikheid van die vader in terme van landery-metafore geskets word: “Grys landery”, “omgekeerde ploegskaar” en “droë waterpype” suggereer 'n steriele landskap / gesigsfoto van 'n bot vader wat kwalik kommunikeer.

Die aanspreek van die vaderfiguur in terme van beelde uit die plaasgeskiedenis is veelseggend, want net soos by Marais en Myburgh word geïllustreer dat die plaasboer een van die manifestasies van manlikheid binne die Afrikaanse opset is. Die tradisionele voorstelling van die boer wat swaarkry en stry teen die aanslae van die natuur, word ook hier gesuggereer – byvoorbeeld in die beskrywing van die “droë waterpype” en die tekens van swaarkry wat op die pa se gesig aanwesig is. Deurgaans word in hierdie gedig kodes uit die landelike agrariese omgewing waarin die vaderfiguur hom bevind het, gebruik om sy gesig te beskryf.

Die blik van die seun-spreker is ingestel op besonderhede, en die verwysing na “die papier” in die slotreël sluit nie net aan by die fotopapier waarop foto's gedruk word nie, maar aktiveer ook die skryfaksie wat vooropgestel word in dié bundel. Die seun “betree” die voorstelling van die vader se gesig kompleet asof hy 'n indringer is en byna voyeuristies die gesig van nader kan beskou. Die afbeelding van die vaderfiguur op 'n foto maak dit vir die spreker moontlik om hom te bestudeer. In die res van die bundel word ook gesuggereer dat die vader afgesterf het. Hierdie naby bestudering geskied gevolglik nadoods.

In die slotstrofe word spesifiek op die oor van die vader gefokus en word die oor vergelyk met 'n “middeldeer-erdwurm”. Twee intertekste word hier betrek wat pertinent illustreer in watter mate die digter omgaan met die werk van sy voorgangers, te wete Opperman se gedig oor die twee erdwurms, “Fabel” uit die bundel *Dolosse* (1963), en Antjie Krog se gekanoniseerde gedig, “Ma”, uit haar debuutbundel *Dogter van Jefta* (1970). Waar die vroulike spreker in Krog se gedig die ma se “moesie-oor” as haar “enigste telefoon” beskryf, word die oor hier beskryf as 'n “middeldeer-erdwurm/ om 'n put van papier”. Laasgenoemde suggereer nie net weer die agrariese omgewing waar 'n put aangetref word nie, maar aktiveer ook die kunsteorie en die intertekstuele gesprek wat op papier met die voorgangers gevoer word. Inspirasie word geput uit die assosiasies wat die digter maak met Opperman en Krog,

maar anders as by Krog is die vaderfiguur by Botha beslis nie daarop ingestel om na die spreker te luister nie.

4.4 Samevattend

In sy bespreking van Koos Prinsloo se werk wys Olivier (2008:4) daarop dat daar by Prinsloo 'n verset was teen 'n "verwerpende vaderfiguur", en hierdie vaderfiguur is verteenwoordigend van "'n verdrukkende 'manlike identiteit' en gesag wat hom ook op sosiale, politieke en literêre gebied laat geld". By De Lange is daar weer 'n soeke na "'n afwesige vader wat hom deur die dood versaak het" (Hambidge 2009:21). Dit is met hierdie tradisie van die vader-seun-verhouding in die werk van gay voorgangers dat die drie debuutdigters in gesprek tree, maar anders as by hulle voorgangers is daar nie so 'n sterk verset teen die vaderfiguur nie. Hy word wel bestempel as verteenwoordiger van 'n tradisionele manlike opset, maar daar is tog deernis met die vader, en selfs 'n gevoel van jammerte vir hom. Opvallend dat in al drie digters se werk die vaderfigure in die gedigte as oorledenes uitgebeeld word, maar anders as by De Lange is daar nie 'n soeke na die afwesige vader nie.

5. Die jong seun

Naas die vader-seun-verse in al drie digters se werk is daar by elkeen ook verse wat vanuit die perspektief van die jong seun geskryf word. Marais se gedig hier onder (2008:62) handel oor die gebeure tydens die dag waarop skoolfoto's geneem word, terwyl Myburgh fokus op die spel wat seuns speel en Botha in sy gedig op die ervaring van die seun tydens die bywoon van 'n veldskool fokus.

5.1 Verleë oor hoe versekerd die gesiggies lyk

Fotodag

geen klas, net afkondigings, "O.16B-krieket na die saal"
neil-ramsay se navy woolworths-onderbroek
soos hy aantrek tussen skoolbanke, toksakke
en al die rekwisiete: trofeë, tennisrakette, prefektebalkies
'n kleedrepetisie vir die regte wêreld
hare gekam, tande geborsel, puisies gedruk
'n doelgerigte rondgehol in lang gepoleerde gange
dis november en warm, maar baadjies áán vir die foto:
gerangskik volgens lengte, klaskaptein-in-die-middel
langs mnr. warnich wat sê onder sy bismarck-snor
"manne, vandag tree ons in gesprek met die toekoms"

en 'n flits waarin regte jare verbygaan, en dan ons
wat nou daarna kyk, verleë oor hoe versekerd die gesiggies lyk.

Wat onmiddellik opval in hierdie gedig van Marais, is die verwysing in die tweede reël na “neil-ramsay se navy woolworths-onderbroek”. Die waarneming van die ander seun se onderbroek suggereer ’n gay bewustheid by die spreker, veral aangesien dit een van die dinge is wat hy onthou van daardie fotodag. Die onderbroek as intieme kledingstuk wat onder die broek gedra word, funksioneer hier as bedekker van die fallus en word dus ’n begeerde objek wat die plek moet inneem van die verholde fallus. Die skopofiliese blik van die skoolseun word gerugsteun deur die presiesheid van die waarneming: dit was blou en dit was die tipe onderbroek wat by Woolworths gekoop kan word. Selfs vir hom as volwassene wat terugdink aan daardie spesifieke fotodag, is dit die onderbroek van Neil Ramsay wat hy kan onthou. Die onderbroek word in die gedig gekontrasteer met die skooluniform – die seuns moet selfs in die warm November hulle skoolbaadjies aan hê. Dit is ook die enigste kledingstuk wat gespesifiseer word.

In teenstelling met die jong seun in sy onderbroek is mnr. Warnich, wat as militaristies en outoritêr uitgebeeld word met sy “bismarck-snor”. Die opstelling van die leerlinge vir die foto met die “klaskaptein-in-die-middel/ langs mnr. warnich” illustreer die ordening en die hiërargie wat heers in die skoolopset met die draers van gesag opvallend vooropgestel. Die seuns aanvaar die magsorde en die ingesteldheid op prestasie (“prefekdebalkies”) en die spreker noem dit ’n “kleedrepetisie vir die regte wêreld”, wat suggereer dat alles wat hier op klein skaal geskied, eendag in hulle volwasse lewens voortgesit gaan word. Aansluitend hierby is die direkte woorde van die onderwyser wat aangehaal word en wat ondermyn word deur die spreker met sy wrang terugblik op die fotodag. Die spreker is “verleë” omdat die seuns, onseker oor wat nog op hulle in die lewe wag, so oordrewe seker van hulself op die foto lyk.

Die tydsgedimensie van dié gedig is opvallend. Die spreker verwys na “die regte wêreld” en “regte jare”, en die klein parade in die gedig in gesprek tree ook in gesprek met die toekoms waarvandaan teruggekyk word. Belangrik is ook die aanspreekvorm “manne” wat deur die onderwyser gebruik word wanneer hy met die O.16B-krieketspan praat. In die gedig is hulle nog onskuldige seuns met “gesiggies”, terwyl hy hulle as volwassenes aanspreek in ’n tipe kameraderie van mans wat nog in die toekoms belangrike rolle gaan speel in die samelewing. Die opset is man-gesentreerd en hier is (soos in die geval van die volgende gedig wat bespreek word) sprake van ’n homososiale samesyn tussen die seuns. Die kleedkamer word die ruimte waarin slegs seuns toegelaat word en binne hierdie ruimte is daar samehorigheid en ’n gevoel van samesyn. Homososiale begeerte is ’n begrip wat deur Sedgwick (1985:1) gemunt is. Volgens haar verwys die begrip homososiaal na die onderskeie sosiale verbintenisse tussen persone van dieselfde geslag. Dit word byvoorbeeld gebruik om na “male bonding” te verwys en moet nie verwar word met homoseksualiteit nie. Dit impliseer eerder manlike vriendskappe en mentorskap en kom ook ter sprake in driehoekverhoudings tussen twee mans en ’n vrou.

5.2 Die seuns fusilleer mekaar

In die onderstaande gedig van Myburgh kry die leser eweneens ’n perspektief op die jong seun (2010:54):

playstation 2

die seuns bestook mekaar met skerwe vuur
omsigtig katrol die een die ander in
vonke spring bebluksemd uit hul voetsole

die seuns raak die pad vervaard byster
doen fantasmagories mee aan slagtings
flitsend verhewe bo swaartekrag

die seuns fuisseer mekaar met afstandbeheer
reguleer ’n gesiglose armada
neem bestek op in polsende krediete

die seuns beslis vonnisse met vingerkontroles
systap elektronies verdwaalde kartetse
sterf aanskoulik in 3D al om die ander uur.

In “playstation 2” word die seuns se deelname aan ’n rekenaarspeletjie uitgebeeld en word ’n ander beeld van hulle gegee. Hier is nie soseer sprake van gay manlikheid nie, maar eerder homososialiteit, aangesien dit, net soos by Marais, ’n groep seuns uitbeeld. In hierdie geval is hulle ooglopend aggressiewer en daar word gebruik gemaak van woorde soos “slagtings”, “fusilleer mekaar” en “beslis vonnisse” om hulle reaksie op die spel uit te beeld. Die jong seuns se spel kan gelees word as metonimies van gewelddadige manlikheid en die prestasiegedreweheid in die samelewing en die spreker gebruik woorde en beelde wat met volwassenes geassosieer word wanneer hy hierdie spel beskryf. Uit die beskrywing lei die leser af dat die wêreld van die speletjie gelykgestel word aan die ervarings van die soldaat op die slagveld. Die jong kinders kan nie net “fusilleer” nie, maar is ook by magte om “vonnisse” te beslis.

Dit is besonder ironies, want hierdie gedreweheid tydens die spel is meer in ooreenstemming met wat gewoonlik met manlikheid geassosieer word, naamlik ’n aggressiewe wedywering tussen mans, wat in dié gedig onder meer met die beeld van inkatrol geassosieer word. Dit impliseer ’n duidelike magspel en magswanbalans.

Kontrasteer egter hiermee die volgende gedig in die bundel, “weersiens” (55), waarin die jong man se “manwording” gevier word met ’n heildronk nadat hy as kelner die spreker bedien het. Daar het ’n tydsverloop plaasgevind (“’n jaar later”) en in die naskoolse konteks word die seun nou met “manwording” geassosieer (wat weer die verwysing na “manne” in

Marais se gedig oproep). Die implikasie in Myburgh se gedig is dat seuns eers werklik mans word sodra hulle die veilige ruimte van die skool verlaat.

5.3 *Speel weermag soos ons pa's*

Die onderstaande gedig van Botha word ook vanuit die perspektief van die jong seun vertel (2011:74):

Veldskool

Veldskool op Pelgrimsrus –
speel weermag soos ons pa's:
bou skuiling, marsjeer 'n nagmars
met kaart en kompas.
Een onweersaand hanteer ek
'n slangetjie soos 'n vetplant
onder toesig van oom Gys die gids.
Die krag in die saal gaan af.
Elektries krul die slang.
Soos goud hou ek sy kop vas.
Jare daarna verdwaal ek
steeds deur pikdonker sale,
skyn die slanggif in my hand.

Net soos in die geval van Marais, bied die spreker in Botha se gedig ook 'n terugblik as volwassene na 'n vroeëre periode in sy lewe toe hy nog die veldskool bygewoon het. Volgens die *HAT* is 'n veldskool, “'n kursus (vir skoolkinders) wat aangebied word om die kursusgangers in te lyf in die lewe in en omstandighede van die buitelewe”. In die tweede reël beskryf die spreker wat hulle tydens hierdie veldskool gedoen het en dat hulle geleer is om soos soldate op te tree en nes hulle pa's “weermag speel”. Hierdie gegewe sluit aan by die res van Botha se bundel, waarin die weermag, diensplig en selfs foto's van die destydse grensoorlog ingesluit word om kritiek te lewer teen die vermilitariseerde bestaan in die land.

By die veldskool word die jong seuns dus paraat gemaak om nes hulle pa's te kan veg teen die vyand op die grens. As deel van hierdie voorbereiding moet hulle allerhande aktiwiteite verrig soos skuilings bou, marsjeer en 'n nagmars hou. Hulle word ook geleer om hulself in die bos te navigeer. Wat oënskynlik lyk soos aktiwiteite wat uitgedink word om die kinders te leer oorleef in die buitelug, is eintlik maar net 'n prototipe van dit wat hulle later as volwasse mans gaan doen, naamlik diensplig verrig. Manlikheid word in hierdie gedig geassosieer met paraatheid en die vermoë om in die veld te kan oorleef en later, as volwassenes, wanneer diensplig verrig word.

Die spreker verwys ook na ene “oom Gys die gids” wat optree as die man wat hulle van al hierdie dinge moet leer. Soos in die res van die bundel word in hierdie gedig ook twee

betekenislae oor mekaar geskuif: enersyds hanteer die jong seun 'n slangetjie soos wat oom Gys vir hom wys, maar andersyds het ons hier, net soos in die gedig “Na kerk, Sondagmiddag” (66), 'n ouer manlike figuur wat die seun bewus maak van sy seksualiteit. Pieterse (2011) meen dat hierdie gedig fokus op die “jeugherinneringe en -ervarings en hoe dit deursuur in die liriese subjek se latere lewe”, asook aansluit by die gay tematiek in die bundel.

In aansluiting by die bundeltitel speel die digter met die woord “donker” en geskied die hantering van die slangetjie in die donker. Die suggestie is hier dat seksuele betasting in die donker geskied en dat wanneer die spreker later volwasse is, hy ook deur “pikdonker sale” verdwaal en slegs die slanggif op sy hand kan sien skyn. Hier betree ons die wêreld van die donkerkamer as “die ontmoetingsplek vir anonieme seks in gay klubs” (Pieterse 2011) en word die gestorte semen met “slanggif” vergelyk; met ander woorde, dit word met iets toksies en gevaarlik geassosieer. Grosz (1994:198) toon aan dat daar in die sekondêre literatuur oor liggaamsvloei-stowwe baie min geskryf is oor byvoorbeeld semen, maar sedert die vigsdiskoers so prominent begin word het, het die diskoerse oor semen gemedikaliseerd gebly. Die uitskei van semen word nou met MIV-vigs geassosieer, nie net binne die gay diskoers nie, maar ook in die diskoers oor heteroseksualiteit.

Die beeld van die slang wat “krul”, asook die vashou van die slang se kop “soos goud”, suggereer dat daar in die teks sprake is van selfbevrediging in die donker. Die militaristiese ruimte, die mentorrol van die gids en die teenwoordigheid van ander seuns in die slaapsaal dra alles by tot die vererotisering van die seun se ervaring en dit lei daartoe dat hy in die toekoms as volwassene hierdie euforie in die donkerkamers van gay klubs wil herskep en herbeleef.

Uit dié gedig lei ons af dat die ouer manlike persoon wat as gids optree, sy magsposisie misbruik, en dit het verreikende gevolge wat in die seun se volwasse jare sy seksualiteit beïnvloed en bepalend is vir sy soeke na seksuele plesier in anonieme, donker plekke.

5.4 Samevattend

Uit die drie gedigte onder bespreking blyk dit dat daar, in aansluiting by Woods (1993), by al drie digters “posturings of masculinity” uitgebeeld word met betrekking tot die jong seun se volwassewording. Dit beteken dat hulle die voorbeelde van hul vaders of ander mans navolg, maar dat daar ook 'n homoseksuele bewustheid begin deurskemer. Die speletjies wat hulle speel en die belewenisse op skool dien as metafore vir die latere verwagtinge wat die heteronormatiewe wêreld aan hulle gaan stel, alhoewel dit in Botha se geval lei tot transgressie en 'n verzet teen heteroseksualiteit.

6. Gay seksualiteit

In die werk van al drie die debuutdigters word die diversiteit van gay seksualiteit onder die loep geneem. Naas twee gedigte by beide Marais en Botha oor die S&M-subkultuur word daar in Myburgh se bundel ook etlike gedigte aangetref waarin ander aspekte van gay-seksualiteit belig word. In gedigte van Myburgh, soos “swem in die kanaal” (19), “toeval” (36), “*duende*” (40) en “jy slaap nog, my skat” (73), word ’n hele aantal visies op gay seksualiteit gebied. Hierteenoor skryf Botha ’n gedig oor die S&M-subkultuur, “S&M bar” (29), die jong seun se beleving van molestering, “Na kerk, Sondagmiddag” (66), die toenadering wat ’n ouer man by ’n jong man soek, “Don’t feed the lions” (42) en internetseks in “Flirt4free.com” (30).

Vir die doel van my bespreking oor gay seksualiteit gaan ek fokus op Marais se gedig “Daddy” (32), wat handel oor sadomasochisme, Myburgh se “swem in die kanaal” (19), en Botha se “Flirt4free.com” (30).

6.1 ’n Tom of Finland-portret

In onderstaande gedig van Marais word ’n ouer gay man beskryf met wie die spreker in gesprek is in ’n kroeg (2008:32):

Daddy

sy swart leer kras soos hy gaan sit by die bar
’n tom of finland-portret, army-keps en snor
die paar grys hare op sy bors
rym met die koue ketting om sy pols
hy’s aangenaam, ons praat oor foucault
thom gunn, bergman se seventh seal
hy noem sy prince albert-ring
“’n kleinoed van die kleindood”
en ek lag, hy’s stil, vra dan straight-faced:
“het jy al ooit op ’n graf genaai?”
ek sê “nee”, hy sluk sy laaste drank
en groet “sien jou eendag weer”
doodnormaal, beleefd sê ek maar “bye”.

Soos die titel van die gedig suggereer, handel dit oor ’n ouer “daddy” wat binne die gay subkultuur ’n objek van begeerte is vir jonger mans wat in ouer mans belangstel. ’n Daddy is nie bloot ’n ouer gay man wat seksueel in ’n jonger man belangstel nie, maar is ’n ouer (en seksueel aktiewe of begeerlike) man. In hierdie gedig praat die spreker en die ouer man oor ’n verskeidenheid onderwerpe, maar wanneer die spreker “nee” antwoord op die ouer man se provokerende vraag, groet die man “doodnormaal” en verdwyn.

Daar word verwys na die “grys hare op sy bors”, wat daarop dui dat die man al ouer is. Die ouer man is geklee in ’n swart leerpak, met “army-keps en snor”: hy parodieer dus die manlikheid wat geassosieer word met uniforms en leer, en die snor kan ook gesien word as passende by die hele mondering. Die beskrywing van hom as synde “’n tom of finland-portret” is veelseggend. Tom of Finland is die professionele naam van Touko Laaksonen (1920–1991), wat bekend is vir sy lyntekening van gay konstruksiewerkers, polisiemanne en soldate met enorme penisse. Finland se werk kan beskou word as ’n vernet teen enige vorm van verwyfdheid onder gay mans en dui op ’n besondere fetisjisering van leerklere en leerparaferalia.

Die ek-spreker merk ook op dat die man ’n “koue ketting” om sy arm dra, wat aansluit by die onpersoonlike aard van die hele uitrusting. In teenstelling hiermee word die “daddy” as “aangenaam” beskryf en praat hulle oor intellektuele onderwerpe soos die teorie van Foucault, die poësie van Thom Gunn en ’n film van Ingmar Bergman. Dit is bekend dat Foucault ook ’n voorliefde gehad het vir die S&M-kultuur, terwyl Thom Gunn (1929–2004) deur Tom Sleight (2009) “a true servant of eros” genoem word en bewonder word vir sy gedigte oor gay-seksualiteit. Die intellektuele gesprek is tegelykertyd ’n flirtasie en ’n verkenning van moontlikhede: die gesprek begin eers by gewigtige onderwerpe en eindig by die verwysing na die ring deur die daddy se penis.

Volgens Miller (1993:259–61) is leer vanaf 1975 binne die Amerikaanse gay gemeenskap geassosieer met mans wat sadomasochistiese seks beoefen. Hierdie subkultuur is geassosieer met “rough, brawny, and flamboyant” seks, maar word ook steeds bestempel as een van die mees gestigmatiseerde vorme van gay seksuele praktyke. Die S&M-subkultuur is sterk geritualiseer en gekodifiseer, en dit verklaar miskien waarom die kroeggesprek uitloop op wankommunikasie.

Foucault (aangehaal in Miller 1993:63) het hom soos volg oor S&M uitgelaat:

The S/M game is very interesting because it is a strategic relation, but it is always fluid. Of course, there are roles, but everybody knows very well that those roles can be reversed. Sometimes the scene begins with the master and slave, and at the end the slave has become the master [...] In such a game, pleasure and power do not cancel or turn back against one another; they seek out, overlap, and reinforce one another.

Wat die verwysing na Ingmar Bergman se flik betref: die titel daarvan is ontleen aan die gedeelte in Openbaring 8:1–5 in die Bybel waar die sewende en laaste seël oopgemaak word en daar stilte in die hemel sal aanbreek. Die film is ’n allegoriese voorstelling van die dood en speel grotendeels af tydens die Swart Dood in die Middeleeue. Die verwysing na die pes-epidemie van die Middeleeue in dieselfde konteks as Foucault en Gunn, wat albei aan vigs dood is, kan gekoppel word aan die algemene opvatting dat die vigs-epidemie soortgelyk is aan die Swart Dood.

Sontag (1991:130) skryf in dié verband soos volg:

“Plague” is the principal metaphor by which the AIDS epidemic is understood. [...] Plagues are invariably regarded as judgments on society, and the metaphoric inflation of AIDS into such a judgment also accustoms people to the inevitability of the global spread.

Naas hierdie intellektuele gesprekvoering kom daar ’n wending in die gedig wanneer die daddy-figuur na sy “prince albert-ring”, wat na die bekendste “genital piercing” onder mans verwys.

Die daddy-figuur beskou die ring deur sy genitalieë as ’n noodsaaklikheid, want dit help met sy orgasme (“kleindood”). Die ek-spreker blyk onkundig te wees oor die saak en dit lei dan daartoe dat die daddy-figuur aan hom die vreemde vraag stel: “het jy al ooit op ’n graf genaai?”. Nie net word ’n begraafplaas en ’n graf as ’n abjekte ruimte beskou wat geïsoleer is van die normale gang van sake nie, maar om op ’n graf seksueel te verkeer, grens aan ’n soort nekrofiliese fantasie. Daar vind ’n direkte skakeling tussen erotiek en dood plaas – soos reeds gesuggereer deur die gesprekke oor en die verwysing na die Bergman-fliek. “Straight-faced” (wat ironies genoeg die woord “straight” bevat) verwys hier na die saaklikheid waarmee die daddy-figuur oor sy seksuele voorkeure vir die makabere kan praat – in teenstelling met die ek-spreker, wat oënskynlik nog onskuldig is. Wanneer die ouer man besef dat die spreker nie sy belangstellings deel nie, sluk hy sy drank weg en beweeg aan. Die “eendag” waarna die daddy in sy afskeidsgroet verwys, suggereer dat daar altyd die moontlikheid bestaan dat wanneer die spreker eers waaghalsiger en ontvankliker is vir fetisjisering en ’n taboedeurbrekende tipe gay seksualiteit, hulle mekaar weer sal raakloop.

Die gesprek skep ’n intellektuele kader vir die flirtasie, maar bring ook onderliggende motiewe na vore: rituele en kodes en sydelingse mededelings. As ’n mens goed hierna kyk, kan jy miskien begin spekuleer oor waarom die flirtasie so meteens tot ’n einde kom. Wat duidelik hier ter sprake is, is ’n uitnodiging tot riskante seks. Die daddy-figuur nooi dus die spreker uit tot kondoomlose seks wat tot “die pes” kan lei. Dit word gerugsteun deur die progressie wat in die gedig plaasvind van “kleindood” na “op ’n graf genaai” na “laaste drank” na “doodnormaal” – met laasgenoemde wat op sigself betekenisvol is.

6.2 *Ons dye maak skrams kennis*

In ’n onderhoud (Crous 2010) sonder Myburgh die gedigte “duende” en “swem in die kanaal” (2010:19) uit as die “eksplisiet erotiese gedigte” in sy debuutbundel. Burger (2011:232) is van mening dat die leser in hierdie vers ’n illustrasie het van gay-bewuswording in ’n “streng Calvinistiese omgewing”, terwyl Odendaal (2010) praat van ’n “sensitiewe gay mens” wat van jongs af ’n buitestander was in die omgewing waarin die bundel afspeel:

swem in die kanaal

glad en jonk glip ons arms oop
in die koel omhelsing van water
ons oksels nog vry van skadu's

nakend verdwaal jy in my tenger arms
voordat ons dye skrams kennis maak

met die vaart waarmee 'n karp sy rigting
in die modder byster raak, draai jy my om
en anker jouself permanent in my hart.

In hierdie gedig beeld die digter jong kinders uit wat in die kanaal swem en wie se lywe nog “glad en jonk” is en waarvan die oksels “nog vry van skadu's” is – met ander woorde, hulle het nog nie puberteit bereik nie. Die toneel is feitlik paradyslik, met die jong seuns wat nakend swem en nie skaam is vir mekaar nie. Deurgaans in die gedig word hierdie onskuld beklemtoon, maar deur slimgekoosde verwysings, soos na arms wat oopglip, die water wat die lywe omhels, en arms wat 'n toevlug bied, word die erotiese belewenis van die jong seuns verwoord. Die gedig impliseer dat seuns ten spyte van hulle jeugdigheid seksueel van mekaar bewus word as hulle “arms” en “dye” aan mekaar raak. As vooruitskouing van die latere moontlike seksuele intimiteit wanneer hulle volwassenes is, verwys die spreker na die dye wat net “skrams kennis maak”.

Die oorweldiging en oorgawe aan mekaar as verliefdes tree egter in die derde strofe in, wanneer die begeerde ander omdraai en homself “anker” in die spreker se hart. Dit word vergelyk met die beeld van 'n karp wat koersloos in die troebel water verdwaal, wat natuurlik ook gelees kan word as projeksie van die spreker se gevoelens en ervarings. Die onsekerheid by die begeerde seun lei daartoe dat hy 'n toevlug gaan soek by die spreker en sodoende die kern word van die spreker se lewe (vergelyk “in my hart”). 'n Karp wat sy weg in die modder verloor, vrek uiteindelik. Dit maak die slot van die gedig soveel meer ontstellend. Daar is ook die suggestie van anale penetrasie in die uitdrukking “draai jy my om”, wat impliseer dat die toestand van verwardheid en onsekerheid en moontlike gevoel van doodsheid deur die sekstdaad besweer word.

6.3 'n Live chat met model Kyle

In hierdie gedig van Botha word internet-seks as 'n manifestering van gay seksualiteit ondersoek (2011:30):

Flirt4free.com

laatnag-porno
'n live chat met model Kyle
jou username: Picasso

“how big are u Kyle”
tik GuyBeef
Kyle LOL en vat suggestief

“let’s see some feet
strip 4 us Kyle”
skryf Horny Pete

“my dick is SO hard
picasso, swipe ur card
for a private show”

jy betaal vir ’n kans
om alleen te kyk,
om vir Kyle te sê
hoe hy nader kan kyk.

In hierdie gedig herskep Botha die “live chat” tussen die spreker, wat die gebruikersnaam Picasso gebruik, en die model, ene Kyle. Hy rekonstrueer die kenmerkende diskursiewe uitinge wat in internetklets kamers gebruik word. Tipiese frases soos “4free”, “are u”, “LOL” en “ur” wat eie is aan sms- of klets kamertaal word ook vernuftig in die gedig aangewend.

Die keuse van die frase “live chat” is besonder ironies: daar word wel met Kyle op die skerm gepraat, maar dit skep bloot die illusie van werklikheid. Die gedig illustreer eerder die kommersialisering van gay-seksualiteit, wat blyk onder meer uit Kyle se versoek dat die spreker eers sy kredietkaart sal deurtrek en dan sal hy vir hom alleen ’n vertoning kan gee. Selfs die titel van die gedig is ironies: die flirtasie met die model is beslis nie gratis nie.

Opvallend is die keuse van die naam Picasso, want dit suggereer dat die spreker kunssinnig is, bekend is met die kunste, of, in teenstelling met die ander mans, soos Kyle, GuyBeef en Horny Pete, nie ’n naam gebruik wat mens gewoonlik in pornofilms aantref nie. Amper intellektueel, klinies benader hy die saak.

Die ander deelnemers vra ook tipiese vrae aan Kyle wat binne die pornokonteks geregverdig kan word: die grootte van sy penis, die lengte van sy voete (Horny Pete het duidelik ’n voetfetisj); en wanneer die model sien dat Picasso nie deelneem aan die gesprek nie, wend hy hom tot die tipiese retoriek van gay-porn, naamlik die feit dat hy seksueel geprikkel is en graag vir hom ’n privaat vertoning wil lewer. Soos die titel van die gedig aandui, is dit gratis

om met die model te flankeer, maar dat daar mettertyd betaal moet word vir die voorreg om Kyle nakend te sien.

Wat die gedig illustreer, soos die slotstrofe dit ook duidelik stel, is dat daar 'n prys gekoppel word aan die bevrediging van seksuele plesier en dat dit weinig meer is as 'n tipe rolspel tussen mans wat onder meer skuil agter name wat hulle seksueel in 'n beter lig sal stel as wat hulle werklik is. Binne die ruimte van die kletskamer word hulle as't ware ook pornosterre wat fisiek groot is (die verwysing na "beef") of wat seksueel promisku en onbevredig ("horny") is.

In aansluiting by die visuele metafore in *Donkerkamer* word die woord "kyk" in die slotstrofe herhaal en wel in die volgende frases: "om alleen te kyk" en "hoe hy nader kan kyk". Eersgenoemde verwys na die spreker se behoefte om soos 'n voyeur die model met niemand te deel nie en die illusie te kan ervaar dat die pornomodel slegs vir hom sy klere uittrek, terwyl die tweede frase die illusie van intimiteit skep. Die spreker eien die begeerde seksobjek vir homself toe en wil hê dat hy die afstand tussen hulle deurbreek en ook vir hom van naderby kyk en nie net onbetrokke na die webkamera staar nie. Die spreker se naamkeuse, Picasso, is veelseggend: Picasso as skilder en beeldhouer het ook sy eie beelde geskep en eweneens wil die spreker self ook nader bekyk word. Daar is dus van 'n wedersydse voyeurisme in die gedig ter sprake.

6.4 Samevattend

Wat die uitbeelding van gay seksualiteit in die drie debuutdigters se werk betref, sluit hulle aan by die bestaande tradisie in Afrikaans oor hierdie tematiek. Hulle illustreer die verskeidenheid van gay seksuele praktyke en dra sodoende daartoe by om die heteroseksistiese patriargie, wat heteroseksualiteit as norm neem, verder uit te daag, maar ook om aan te dui dat wat homoseksuele verhoudings betref, dit verder strek as die blote promiskue najaag van seksgenote.

7. Die uitbeelding van die manlike liggaam

In haar oorsig oor die Afrikaanse poësie na 2000 sonder Viljoen (2012) vir Loftus Marais uit as een van die beoefenaars van homoërotiese poësie wat ook bekend is vir sy "celebration of the male body". Hambidge (2010) verwys ook na die "suggesties en openlike verwysings na homo-erotiese aanrakings" in Myburgh se *Oewerbestaan*, terwyl Visagie (2011) van mening is dat Botha met sy "homoërotiese poësie" aansluit by "die werk van sy mentor, Joan Hambidge, en die invloedryke gaypoësie van Johann de Lange".

In al drie debuutdigters se werk speel die uitbeelding van die manlike liggaam 'n beduidende rol en dit sluit aan by wat Pronger (1990: 128) die vererotisering van manlikheid noem. Die harde, gespierde en dikwels atletiese liggaam word binne die liggaambehepte gaykultuur tot maatstaf verhef, en dit assosieer manlikheid met krag, viriliteit en fisieke uithou vermoë –

fasette van manlikheid wat stereotopies met heteroseksuele manlikheid geassosieer word. In aansluiting hierby praat Pronger (1990:75) van die homoseksuele paradoks:

Before coming out, many homosexual men and boys find homoeroticism difficult to reconcile with their sense of themselves as men. The *paradoxical* interpretation of gender that is implicit in homoerotic desire makes acceptance of that desire difficult to fathom. Having grown up as a boy, immersed in orthodox culture, the homosexual youth understands himself on the manly side of the gender myth. But he has a nagging sense that something is odd, that he is different from his peers. This is the youthful intuition of the gender paradox. Coming out as a gay man is the acceptance of the paradox.

Gevolgtlik is daar ook 'n paradoksale ingesteldheid jeens mag: omdat hulle as mans gebore word, kry gay mans die patriargale mag wat met manlikheid geassosieer word, maar daar is ook by gay mans die inherente drang om dergelike patriargale manlike mag te ondermyn.

Vir die doel van my bespreking oor die uitbeelding van die manlike liggaam gaan ek fokus op Marais se gedig "Herinneringe aan my ooms" (80), Myburgh se "jy slaap nog, my skat" (73) en Botha se "Ombalantu" (38), omdat elkeen van hierdie gedigte binne hulle onderskeie bundelkontekste 'n bepaalde aspek van die manlike liggaam uitbeeld.

7.1 Ek loer hulle af

In onderstaande gedig van Marais beskryf die spreker die herinneringe wat hy koester oor sy ooms toe hulle in sy kinderjare (toe hy "elf en 'n half" was) op die plaas byeengekom het (2008:80):

Herinneringe aan my ooms

die plaashuis het net 'n bad, en mans bad nie
my ooms stort met die hosepipe op die gras
ek loer hulle af
die reuk van colgate apple shampoo

oom pine se buitekamer ruik na kerswas
rugbyspanne teen die muur
manne geraam, arms gevou
rooi gordyne, rooi tafeldoek oor die lessenaar

my ooms slaan gholfballe na 'n riet
om die veld gevlag met 'n onderbroek
'n ent verder, hulle jagveld se hek
met 'n bord gemerk "privaat – geen toegang"

oom frans eet 'n tamatie soos 'n appel
plakkieklappe op die stoepvloer
die paraffienyskas
brom in die kombuis se hoek

hulle vertel van grootoom nicolaas in el alamein
met christus in sy hart en 'n koeël in sy been
my ooms is op skool in streepsakke aan bome gehang
omdat die marais's sappe was

hande wat rooikathokke en slagysters stel
bloedbroers, al die jare deurgebraai
al die skuurdanssnolle op hoërskool
gevingernaai

en ek, elf en 'n half
speel he-man
skrikkerig vir skaapstekers en antjie somers
en maak rympies in 'n croxley
op sy rug geskryf "privaat".

In hierdie gedig beskryf die spreker vir ons bepaalde opvattinge rakende manlikheid (bv. dat mans nie bad nie, maar in die tuin "met die hosepipe" stort) en veral die reuke wat hy met die manlike figure in sy lewe assosieer. Wanneer die mans hulle buiteritueel voltrek, tree die jong seun as 'n tipe voyeur op wat hulle afloer, en dit is dan wanneer hy vir die eerste keer bewus raak van die reuk van die sjampoe en dit dan met die ooms assosieer.

In die tweede strofe bied hy aan die leser 'n beskrywing van 'n tipiese manlike ruimte, naamlik die buitekamer van sy oom Pine, en kry die leser 'n intieme blik in die wêreld van die oom: dit ruik na kerswas; rugby is vir die oom belangrik; en dan, ietwat onvanpas en esteties (in teenstelling met die spartaanse omgewing), is die aanwesigheid van rooi gordyne en 'n rooi tafeldoek oor die lessenaar. Hiermee word gesuggereer dat die lessenaar nie meer vir sy oorspronklike doel gebruik word nie en dien as 'n tafel waarby die oom byvoorbeeld kan sit en eet. Die "manne" in die foto's teen die muur is die verpersoonliking van atletiese manlikheid en vir die oom-figuur waarskynlik die enigste vorm van versiering wat hy in sy "manlike" ruimte duld.

Naas rugby speel die ooms ook gholp en gaan jag, wat tradisionele manlike sportsoorte is, en weer eens gebruik Marais die beeld van die onderbroek, soos in die bespreekte gedig oor die fotodag. Nou word die onderbroek as 'n vlag geplant op die gholfbaan, wat baie duidelik sinjaleer dat ons hier op speelse wyse met manlike mag te make het. Hier is die mans in beheer en as teken daarvan word 'n intieme kledingstuk as vlag gehys om dit aan te toon. In aansluiting hierby verwys die spreker ook na die ooms se dapperheid (bv. grootoom Nicolaas in die oorlog by El Alamein) en word die mans uitgebeeld as synde diegene wat teen die

heersende nasionalistiese politiek van die dag in verzet kom en daarvoor gespot en gestraf word (“in streepsakke aan bome gehang”).

Die nonchalantheid van die ooms blyk ook uit hulle gebrek aan vertoon. So hoor die spreker “plakkieklappe op die stoepvloer”, wat suggereer dat hulle informeel aantrek en die een oom, oom Frans, word onthou vir die manier waarop hy ’n tamatie eet.

In die sesde strofe word spesifiek verwys na die mans se “hande” (net soos in die gedig oor die vader-figuur by Marais) en die take wat met hulle hande verrig word. Daar is die tradisioneel agrariese take, soos om roofdiere in strikke te vang; daar is die tradisioneel manlike taak van vleis te braai; en dan die interessante wending, naamlik dat daardie hande ook as instrumente van begeerte en bevrediging gebruik is toe hulle die “skurdanssnolle” daarmee “gevingernaai [het]”.

In teenstelling met die viriele ooms beskryf die spreker homself as afsydig en iemand wat “skrikkerig” is vir sekere dinge. Ons lei ook af dat hy reeds van jongs af gedigte geskryf het en dit as “privaat” gebêre het. Waar die ooms hulle jagveld afkleim en beskerm met ’n bord, “privaat – geen toegang”, doen hy iets soortgelyks wanneer hy “privaat” op die rug van sy skryfboek met gedigte skrywe. Die ooms se manlikheid word geassosieer met jag en geweld, maar syne met die optekening van sy private gevoelens.

Opmerklik in die slotstrofe is die gebruik van “he-man” as synde ’n verwysing na die strokiesheld, wat ironies is. Die ooms is nie die spreker se ware helde nie en daar is sprake van ’n afstand tussen hom en hulle. Hy probeer hulle as “he-man” naboots, maar in sy “private” aantekeningboek skend hy die privaatheid van die ooms wanneer hy oor hulle skryf.

7.2 Die klein spiertjies van jou lae rug

jy slaap nog, my skat
terwyl ek bloots op die rug van die *highway* ry.
 onder my vingers vibreer
die klein spiertjies van jou lae rug.
in die baai trek die fregatte laer
fyn komeestertjies waaier olierig agter hulle.
ons is beleër in ons liefde!
op die strandfront klap nigeriërs kleurvol hulle lappe uit,
(jy roer onrustig in jou slaap) ek wonder
op watter markplein is jou droom te koop.

werkgedagtes seil stroef saam met die eerste boeing in oor
die stad.
my hart hunker na die soet reuk van jou slaap.
die taxi's se getoet sit vas in die beton
en sinjale bly die spoor leepoog byster.

jou sluimering kerf lieflike patrone onder die laken.
ou mense trap met sweetbande en honde
'n verbete mars teen die dood wat in die oggendmis hang

iewers los 'n hadida 'n smeekroep te vang. (Myburgh 2010:73)

Hierdie gedig beskou Odendaal (2011) as “een van die mooiste gedigte in die bundel”, wat volgens hom “herinner aan bekende Afrikaanse ‘liefdeswaak’-gedigte soos Breyten Breytenbach se ‘nagmaal’ en ‘slaap klein beminde’, en Stephan Bouwer se ‘jy slaap nou’.” Dié gedig beeld die geliefde uit wat die volgende oggend nog slaap, terwyl die spreker hom vanweë werksverpligtinge moet agterlaat. Terwyl die spreker “op die rug van die *highway* ry”, roep hy die dele van sy geliefde se liggaam op wat hy kan onthou – spesifiek die rug van die geliefde. Dit is nie net die personifiëring van die snelweg wat hom aan die geliefde laat dink nie, maar ook die teenwoordigheid van oorlogskepe (“fregatte”) in die hawe projekteer hy op hulle verhouding. Nou verwys hy na die feit dat hulle “beleër [is] in [hulle] liefde”, wat suggereer dat die verhouding bedreig word en gevolglik beskerm behoort te word. Die gedeelte tussen hakies kan ook gelees word as die spreker se versugting en herinnering aan die geliefde.

In teenstelling met die slapende geliefde word daar in die gedig verwys na verskeie tipes vervoermiddele: die spreker wat op die snelweg ry met sy motor; “fregatte”; “die eerste boeing”; “die taxi’s”; en die “sinjale” van die treine. Al hierdie beelde sluit aan by die ontwakende stadstoneel waarmee die spreker gekonfronteer word, maar beklemtoon net weer eens sy skeiding van die geliefde en die hunkering na samesyn.

Teenoor die meganiese beelde van die stadspanorama is die liggaam van die geliefde onder die laken, en die spreker spreek sy begeertes uit: hy wil saam met die geliefde wees en die “lieflike patrone onder die laken” wat deur die lyf gemaak word, aanskou. Hierteenoor word hy nou gekonfronteer deur lawaai, beton en die aanwesigheid van masjinerie.

'n Ander opposisie naas dié van liggaam/masjien wat ook in die gedig aangetref word, is die opposisie tussen die ferm liggaam van die geliefde met sy “klein spiertjies van [die] lae rug” en die ouer mense op die strand wat die dood besweer deur vroeggend te gaan stap.

Opvallend in die gedig is die verwysing na die “bloots ry” op die rug van die snelweg, wat impliseer dat die spreker onverskrokke is. Dit roep ook die seksuele konnotasie van *barebacking* op, wat, soos Dean (2009:2) aandui, 'n term is vir kondoomlose anale seks tussen mans en wat ontleen is aan die wêreld van die perdrykultuur. Direk nadat die spreker na die blootsheid verwys het – “bloots” roep ook assosiasies op met naaktheid – konsentreer hy op die geliefde se lyf wat hy aanraak en wat onder “sy vingers vibreer”. Die spreker fokus uitsluitlik op die geliefde se lae rug. Sonder om alles in die gedig noodwendig as seksueel-erotiese tekens te lees, is dit tog opvallend dat hy direk na die beskrywing van die rug verwys na die oorlogskepe wat saamtrek en die “komeetstertjies” wat agter die skepe waaier, wat ook gelees kan word as 'n toespeling op intieme verkeer tussen die twee figure in die gedig.

Die man-man-samesyn wat in hierdie gedig beskryf word, word egter voortdurend “beleër” en bedreig, en die gedig sluit af met die verwysing na ’n “hadida” se “smeekroep”. Die hadida ontleen sy naam aan “die geluid wat hy maak as hy onraad merk” (*HAT*) en is verwant aan die ibis, wat as ’n aankondiger van onheil en die dood beskou word. Weer eens projekteer die spreker sy gevoelens op die onmiddellike omgewing en word gesuggereer dat hy hulle verhouding met onheil en moontlike beëindiging assosieer. Die gedig berei die leser hierop voor deur die afstandelikheid en die sluimerende aggressie wat uit die beeldspraak afgelei kan word vanaf die spreker se vertrek uit die stad. In kontras hiermee is die uitlanders (“nigeriërs”) wat hulle teenwoordigheid bevestig en in solidariteit met die vertrekkende spreker hulle “kleurvolle lappe” uitklap. So skaar die uitlanders hulle by die gay spreker as deel van die gemarginaliseerdes in ’n samelewing wat die liefde tussen twee mans “beleër” en vyandiglik veroordeel.

7.3 *Op hul bruin flanke*

Die uitbeelding van die manlike liggaam speel ’n belangrike rol in Botha se debuutbundel, veral in die ekfratische verse wat gebaseer is op John Liebenberg se foto’s oor die grensoorlog. Op hierdie geselekteerde foto’s word onder meer jong mans in hul onderbroke gewys wat aanmeld vir diensplig (15) of twee wat met storthanddoeke om hul lywe stap (75). Laasgenoemde vorm die grondslag vir die volgende gedig (2011:38):

Ombalantu

Here, hoe gee ’n mens
 ’n byskrif vir sê ’n foto?
 Twee troepe: bronstig
 na ’n stort – sonskyn
 op hul bruin flanke
 (jy kan jou die kontoere
 van hul roere net-net
 onder die handdoekies verbeel) –
 slenter oor die parade
 verby ’n bult ontbinde mens:
 ’n hoop verkoolde film
 op ’n draagbaar, beurend
 teen die donkerkamers
 van die brein.

Die titel van die gedig verwys na ’n voormalige Suid-Afrikaanse weermagbasis in Namibië, sowat 90 km noordwes van Oshakati en naby aan die Angolese grens. Die spreker gebruik dus die fototeks deur Liebenberg, interpreteer dit vanuit ’n eietydse raamwerk en laai dit met bepaalde kodes. In die intertekstuele interpretasie van die foto wil die spreker veral kritiek uitspreek op die skreiende kontras wat verbeeld word, naamlik die dra van ’n halfverkoolde

lyk op 'n draagbaar teenoor die twee halfnaakte soldate wat met handdoeke om die lyf verbystap en in die rigting van die draagbaar kyk.

Bestudeer 'n mens dié swart-en-wit foto wat in die tagtigerjare tydens die bosoerlog geneem is en op bladsy 75 van die digbundel opgeneem word, is dit opvallend hoe oop die teks werklik vir interpretasie is. Daar is geen tekens van aktiewe oorlogvoering nie. Daar is geen wapens aanwesig nie, en naas die twee soldate met die handdoeke skep die figuur in wit in die middel van die foto die indruk dat hy met sy gespierde arms en hande in die sakke onbetrokke is by die toneel, waarskynlik omdat hy daaglik met geweld en dood gekonfronteer word; dat hy afgestomp geraak het.

Vanuit 'n rasgeoriënteerde perspektief is dit opvallend dat dit twee swart mans is wat die verkoelde lyk op die baar dra. Slegs die een figuur in wit het handskoene aan. Die ander wit man met sy kortbroek is ewe onbetrokke en met sy blik gerig op iets anders as dit wat op die draagbaar gedra word. Hier is dus duidelike magsverhoudings ter sprake, met die wit soldate in 'n superieure posisie.

Gegewe die konteks van my ondersoek wil ek fokus op die twee soldate met die handdoeke, wat deur die spreker as “bronstig” tipeer word. Die spreker fokus sy blik op die twee troepe en daar is sprake van 'n skopofiliese visie op hierdie uitbeelding van die oorlogstoneel. Die spreker se blik vererotiseer die liggame van die twee troepe te midde van die afgryse van die oorlog. Hulle liggame word net gedeeltelik bedek deur “handdoekies” (let op die gebruik van die verkleiningsvorm) en hulle word beskryf as “bronstig” en met “bruin flanke”. Die foto waarop die gedig gebaseer is, is swart-en-wit, en deur na “bruin” handdoeke te verwys, interpreteer die spreker nie net die foto uit sy kennis van die militêre agtergrond nie, maar vererotiseer hy die toneel verder deur op die bruingebrande lywe van die mans te fokus.

Die gebruik van woorde soos “bronstig”, “roere”, “bult” en “beurend” dui op manlike seksualiteit (meer spesifiek die penis en ereksie) wat in verband gebring word met geweld, skending en die dood. Dié addisionele betekenisgewing word veral beklemtoon deur “'n bult ontbinde mens”. Hier verwys “bult” nie na 'n ereksie nie, maar na die dood. Die seksuele konnotasie van “bult” word deur die spreker ontgin om iets anders (die dood) te beklemtoon. Seks, dood en geweld funksioneer nie net in 'n opposisionele verhouding (as teenpole) nie, maar is baie nou met mekaar verweef. Dus ontgin die spreker beide ooreenkomste en verskille wat tussen seks, geweld en die dood bestaan. Cochrane (2011) sluit soos volg hierby aan:

Dit gaan nie uitsluitlik oor die erotiese aantrekkingskrag van die manlike liggaam nie, maar word in verband gebring met skending en geweld. Die ironiese lading word deur die kontrasterende beelde, maar ook deur slim en funksionele woordspel bewerkstellig.

Die “onderskrif” wat gebied word, begin met 'n vererotisering van die twee troepe. Wat vervolgens in die gedig gebeur, is dat woorde met 'n moontlike seksuele konnotasie skielik

ook in 'n konteks verskyn wat in stryd is met hierdie konnotasies. Die dinamiek van die gedig is dat seksuele konnotasies ontstaan in 'n konteks waar hulle nie tuishoort nie. Die seksualisering van die toneel in die gedig is 'n ontoelaatbare voyeuristiese transformasie en laat vrae ontstaan oor die etiek van die aanskouer.

7.4 Samevattend

Marais, Myburgh en Botha illustreer in hulle uitbeelding van die manlike liggaam – nie soseer die liggaam van die gay man nie – dat die manlike liggaam vanuit hul perspektief en vanuit hul homoseksuele blik (“the gay gaze”) tog as broos, teer, wondbaar en wonderskoon beskryf kan word.

8. Ten slotte

In sy taksering van die gay-tematiek in die Afrikaanse poësie na 1980 skryf Cochrane (2011) die volgende:

Van 1980 tot 2004 word die toneel oorheers deur De Lange en Joan Hambidge. Eers met Hennie Aucamp se *Hittegolf* (2004) meld nuwe stemme hulle aan.

Hierna verskyn 'n aantal bundels wat elk 'n aanvullende perspektief bied op die gevarieerde aard van gay belewing – *Aan 'n beentjie sit en klui*f (2006) van Marius Crous, *Staan in die algemeen nader aan vensters* (2008) van Loftus Marais, *Oewerbestaan* (2010) van Melt Myburgh, die gedigte van Willem Jansen opgeneem in *Nuwe Stemme 4* (2010) en nou *Donkerkamer* (2011), Fourie Botha se debuut.

Uit bostaande ontleding van die onderskeie tekste lei die leser af dat alhoewel daar tematiese ooreenkomste tussen die digters is, elkeen tog “die gevarieerde aard van gay belewing” (Cochrane 2011) in hul onderskeie debute beskryf. Kenmerkend van Marais se werk is 'n meer speelse benadering tot die kwessie van gay manlikheid, terwyl Myburgh met groter erns die posisie van die jong gay seun en sy identiteitsoeke beskou. Botha se werk word weer gekenmerk deur 'n sterker verliteratuurde aanslag en tree veral in gesprek met Hambidge en De Lange se werk.

Wat betref die kwessie van andersoortig kyk, moet die volgende opmerking van Du Plooy (2011) ook in gedagte gehou word:

Dit is mode om primêr en volgehoue ondermynend na die wêreld te kyk, om gewone tradisionele dinge soos ouers en ander instellings van die gemeenskap te bevraagteken, te dekonstrueer en te herkodeer. Dit geld ook die sterk homoerotiese siening wat die deurlopende ondertoon van [*Donkerkamer*] is. Die kyk is anders as tradisioneel en dit is inderdaad een van die funksies van die kuns om

steeds met nuwe oë na die werklikheid te kyk [...] Dit gaan hier om tegnies knap gedigte en as die inhoudelike voorspelbaar raak, is dit jammer.

Die ontleding van die onderskeie digters se werk illustreer dat hulle die gay-ervaring en die uitbeelding van gay manlikheid in Afrikaans tegnies en knap beskryf in hulle verse en nie net op voorspelbare wyse van skoktegnieke gebruik maak of grensoorskrydend fokus op gay manlikheid en gay-seksualiteit nie.

Daar kan, in navolging van Connell en ander teoretici na wie in die inleiding verwys is, nie van “’n tipe manlikheid” in die werk van die drie digters gepraat word nie, want alhoewel hulle oënskynlik dieselfde temas aansny, is daar nie essensialisties sprake van eenvormigheid met betrekking tot die uitbeelding van gay manlikheid by die drie nie. Elkeen bied ’n eiesoortige perspektief op wat dit beteken om as man ’n genderrol in die samelewing te vertolk. Die drie digters besin nie net oor gay manlikheid nie, maar skryf ook oor ander vorme van manlikheid vanuit hulle eie perspektiewe.

Bibliografie

Adams, R. en D. Savran (reds.). 2002. *The masculinity studies reader*. Oxford: Blackwell.

Bennett, N. 2011. *Donkerkamer* ingestel op die visuele. LitNet, 30 Augustus. <http://www.litnet.co.za/Article/donkerkamer-ingestel-op-die-visuele> (2 November 2012 geraadpleeg).

Bersani, L. 1995. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.

Botha, F. 2011. *Donkerkamer*. Kaapstad: Quellerie.

Bourdieu, P. 2001. *Masculine domination*. Cambridge: Polity Press.

Burger, F. 2011. Resensie. *Oewerbestaan. Tydskrif vir Letterkunde*, 48(2):230–1.

Connell, R.W. 1987. *Gender and power*. Cambridge: Polity Press.

—. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Cochrane, N. 2011. Gay wees nie bloot reguit lyntekening. *Rapport*, 1 Oktober, bl. 6.

Crous, M. 2010. Die plofkrag van poësie lê vir my in beeldspraak. Onderhoud met Melt Myburgh. *Versindaba*, 10 Junie. <http://versindaba.co.za/2010/06/10/onderhoud-melt-myburgh> (2 November 2012 geraadpleeg).

- Dean, T. 2009. *Unlimited intimacy: Reflections on the subculture of barebacking*. Chicago: University of Chicago Press.
- De Lange, J. 1995. *Wat sag is vergaan*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Du Pisani, K. 2001. Puritanism transformed: Afrikaner masculinities in the apartheid and post-apartheid period. In Morrell (red.) 2001.
- Du Plooy, H. 2011. Resensie. *Donkerkamer*. Versindaba, 12 Augustus. <http://versindaba.co.za/2011/08/12/resensie-donkerkamer-fourie-botha> (1 November 2012 geraadpleeg).
- Gardiner, J.K. (red.). 2002. *Masculinity studies and feminist theory. New directions*. New York: Columbia University Press.
- Grosz, E. 1994. *Volatile Bodies. Toward a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Halperin, D.M. 2009. *What do gay men want?* Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Hambidge, J. 2009. Die digkuns van Johann de Lange met spesifieke verwysing na *Nagsweet*. *LitNet Akademies* 6(1):21–40. www.litnet.co.za/.../die-digkuns-van-johann-de-lange (1 November 2012 geraadpleeg).
- . 2010. Wat die digter ken, lewer beter verse. *Volksblad*, 28 Oktober. <http://www.volksblad.com/Boeke/Nuus/Wat-digter-ken-lewer-beste-verse-20100827> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Kimmel, Michael. 1996. *Manhood in America*. New York: The Free Press.
- . 2001. Masculinity as homophobia. In Whitehead e.a. (reds.) 2001.
- Krog, A. 1984. *Eerste gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Krondorfer, B. (red.). 1996. *Men's bodies. Men's gods*. New York: New York University Press.
- Leach, M. 1994. The politics of masculinity: An overview of contemporary theories. *Social Alternatives*, 12(4):36–7.
- Marais, L. 2008. *Staan in die algemeen nader aan vensters*. Kaapstad: Tafelberg.
- Merriam-Webster. *Free Online Dictionary*. <http://www.merriam-webster.com> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).

- Miller, J. 1993. *The passion of Michel Foucault*. Londen: HarperCollins.
- Morrell, R. 1998. The new man? *Agenda*, 37:7–12.
- Morrell, R. (red). 2001. *Changing men in Southern Africa*. Pietermaritzburg: University of Natal Press.
- Myburgh, M. 2010. *Oewerbestaan*. Pretoria: Protea.
- Odendaal, B. 2010. Resensie. *Oewerbestaan*. Versindaba. 25 Julie.
<http://versindaba.co.za/2010/07/25/oewerbestaan> (2 November 2012 geraadpleeg).
- Olivier, G. 1996. Die stryd teen die vaders: Variante van homoseksuele diskoers in die Afrikaanse literatuur. *Stilet*, 8(1):28–39.
- . 2008. *Aantekeninge by Koos Prinsloo*. Stellenbosch: Rapid Access Publishers.
- Opperman, D.J. 1987. *Versamelde poësie*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Ouzgane, L. en R. Morrell (reds). 2005. *African masculinities*. Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press.
- Pieterse, H. 2011. 'n Ander mening: *Donkerkamer*. *Beeld*, 7 Augustus, bl. 11.
- Pronger, B. 1990. *The arena of masculinity*. New York: St Martin's Press.
- Ratele, K. 2004. The male fear of democracy. *Network News*, Julie, ble. 1–2.
- Reddy, V. 2005. The political construction of queer identities in Southern Africa. Ongepubliseerde PhD-proefskrif, Universiteit van KwaZulu-Natal.
- Sedgwick, E.K. 1985. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Sleigh, T. 2009. Sex, drugs and Thom Gunn. www.poetryfoundation.org (3 Augustus 2012 geraadpleeg).
- Sontag, S. 1991. *Illness as metaphor and Aids and its metaphors*. Harmondsworth: Penguin.
- Still, J. en M. Worton (reds.). 1993. Introduction. *Textuality and sexuality. Reading theories and practices*. Manchester: Manchester University Press.
- Viljoen, L. 2003. Breyten en die vaders: perspektiewe op die rol van die vader in Breytenbach se vroeë poësie. *Stilet*, 15(2):28–52.

—. 2012. Of chisels and jackhammers. <http://versindaba.co.za/2012/01/30/louise-viljoen-of-chisels-and-jackhammers-afrikaans-poetry-2000-2009> (4 Augustus 2012 geraadpleeg).

Visagie, A. 2004. Manlike subjektiwiteit in die Afrikaanse prosa vanaf 1980 tot 2000. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.

—. 2011. Fourie Botha se pragdebuut. *Slipnet*. <http://slipnet.co.za/view/reviews/fourie-botha-se-pragdebuut> (4 Augustus 2011 geraadpleeg).

Whitehead, S. en F.J. Barrett (reds.). 2001. *The masculinities reader*. Cambridge: Polity Press.

Woods, G. 1993. The injured sex: Hemingway's voice of masculine anxiety. In Still en Worton (reds.) 1993.

Eindnota

¹ Ek is die twee anonieme keurders wat die onderskeie weergawes van hierdie artikel gelees het, oneindig dankbaar. Soms moes ek op my tande byt om die kritiek te verwerk, maar ek weet dat die eindproduk aansienlik beter is as my eerste poging.